



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Sehnsüchtige Androgyne“

Die Kulturgeschichte der männlichen Homosexualität und
der Queer-Film in China

Verfasserin

Xiaoxiao Xu

angestrebter akademischer Grad

Magister Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Geschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Kapitel 1: Theoretische Grundlagen	7
1. Diskursanalyse nach Michel Foucault	
2. Geschichte der Sexualität und Diskursivierung des Sexus nach Michel Foucault	
3. Dekonstruktivistische Ansätze der Diskurse von Sexualität: Gender-Performativität nach Judith Butler und der Queer Theory	
Kapitel 2: Historische Retrospektive der Homosexualität in China	19
1. Allgemeiner Überblick über die theoretischen Ansätze von Homosexualität	
2. Historische Perspektive der Diskurse von Homosexualität in China bis 1949	
3. Regionale Unterscheide in der Entwicklung nach 1949	
4. Spezifität der Diskurse von Homosexualität in China - Eine kulturgeschichtliche Analyse	
Kapitel 3: Der Queer-Film und das Queer-Image	36
1. Queer Film Studies	
2. Das Queer-Image	
Kapitel 4: Filmanalyse	47
1. Interpretative Filmanalyse von David Bordwell	
2. Der Queer-Film in China – Filmanalyse	
Kapitel 5: Kulturgeschichtliche Analyse des Queer-Films in China	107
Epilog	113
Anhänge:	
Bibliographie	114
Filmographie	117
Zusammenfassung	118
Lebenslauf	119

Einleitung

Wofür steht Queer-Film in China?



(Abbildung 1.1)

Mit dem Film *Farewell To My Concubine*, der in den 1990-er Jahren ins Kino kam und in dem Leslie Cheung auf schauspielerisch beeindruckende Weise einen effeminierten Schauspieler an der Pekingoper spielt (siehe Abbildung. 1.1¹), brach eine Welle der Nostalgie in Bezug auf die populär kulturelle Tradition Chinas aus und ein neue Art des Kinos ist aufgekeimt, die in das gegenwärtige Mainstream-Kino Chinas² eingedrungen ist. Es handelt sich dabei um Filme, die einen starken Bezug zu homosexueller Erotik aufweisen oder deren thematischer Schwerpunkt eindeutig auf Homosexualität in China liegt. Abgesehen vom legalen Status solcher Filme³ erschien der erste Film über homosexuelle Beziehungen 1986 in Taiwan: *The Outsiders*, eine Verfilmung des gleichnamigen Romans aus dem Jahr 1983. In den neunziger Jahren kam es zu einer Reihe von Filmproduktionen, die sich mit homosexuellen Thematiken beschäftigten. Im Nachhinein werden diese neuen Filme als *Tongzhi*-Filme bezeichnet. Diese Namensgebung ist im Kontext der soziokulturellen *Tongzhi*-Bewegung in China zu sehen⁴, die in den neunziger Jahren begann. Wörtlich übersetzt bedeutet *Tongzhi* Kamerad und wird im heutigen China für Homosexuelle verwendet. Den ersten Versuch, sich diese Bezeichnung anzueignen, unternahm der Hongkonger Homosexuelle Aktivist 1989 beim ersten lesbischen und schwulen Filmfestival in Hongkong.⁵ Neben dem Hinweis auf das Geschlecht des

¹ Aus dem Film *Farewell to My Concubine*.

² In dieser Arbeit bezieht sich China sowohl auf die Republik China als auch auf Hongkong und Taiwan, wobei regionale Unterschiede unter ihnen nicht vernachlässigt werden dürfen. Auf diese wird später in der Arbeit noch genauer eingegangen.

³ Die meisten Filme mit homosexuellen Bezügen sind in der Republik China illegal und dürfen nicht in Kinos gezeigt werden. Demgemäß verliert die Rezeption dieser Filme in der Republik China stetig an Aktualität, da sie oft erst nach zehn Jahren dem einheimischen Publikum über das Internet zugänglich sind.

⁴ Diese Namensgebung ist nicht mit der Autorschaft des Films verbunden, sondern bezeichnet nun ein spezifisches Filmgenre mit homoerotischen Elementen. Das heißt, ein Regisseur von einer als *Tongzhi*-Film bezeichneten Produktion ist nicht selbstverständlich der *Tongzhi*-Bewegung zuzuordnen.

⁵ Wanshan, Chou: *Tongzhi: Politics of Sam-Sex Eroticism in Chinese Societies*, New York, 2000, S. 2.

jeweiligen erotischen Partners besteht die Bedeutung von *Tongzhi* darin, über die Homo-Hetero-Dichotomie hinauszugehen und alternative sexuelle Praktiken zu implizieren.⁶ Der *Tongzhi*-Begriff lehnt essenzialistische und biologistische Sichtweisen von gleichgeschlechtlicher Sexualität ab und betont vielmehr die Pluralisierung von Sexualität, ihre Vielfältigkeit und Veränderbarkeit, die bei den Begriffen „Schwul“ oder „Lesbe“ grundlegend fehlt. In diesem Sinne bezieht er neben Schwulen und Lesben auch Bisexuellen, Sadomasochisten und Transsexuellen mit ein. Eben in dieser Hinsicht, in der der *Tongzhi*-Begriff definitionsgemäß sexuelle Pluralität und Vielfältigkeit betont, erinnert er an queer, einen in westlichen Diskursen über (Homo-)Sexualität, insbesondere in den Gender Studies, gebräuchlichen Begriff. Anders wie der chinesische Begriff war queer ursprünglich ein umgangssprachlicher Ausdruck für Homosexuelle bzw. ein homophobes Schimpfwort,⁷ der sich dann in ein neues diskursives Paradigma, die Queer Theory, umgewandelt hat. Als Bezeichnung eines neuen theoretischen Konzepts entwickelte sich queer aus den traditionellen lesbischen und schwulen Studien. Ein wesentliches Charakteristikum von queer ist „die Unbestimmtheit oder die Elastizität“.⁸ Der Queer-Begriff erhebt keinen Anspruch auf eine bestimmte Identitätskategorie und schließt verschiedenartige Ausformungen wie „cross-dressing, Hermaphroditismus, geschlechtliche Ambiguität und operative Geschlechtsumwandlung“ mit ein.⁹ „Die queer-theoretische Entlarvung der stabilen Geschlechter und Sexualitäten stammt aus einer besonderen lesbischen und schwulen Verarbeitung poststrukturalistischer Auffassungen, die Identität als Anordnung vielfältiger und unbeständiger Positionen verstehen.“¹⁰ Demgemäß kann durchaus plausibel argumentiert werden, dass der *Tongzhi*-Diskurs als die chinesische Form der Queer-Theorie angesehen werden kann, wobei das Queer-Kino im internationalen Kontext den Oberbegriff des *Tongzhi*-Films oder des *Tongzhi*-Kinos darstellt, in dem sich kulturelle und ethnische Spezifitäten Chinas entfalten. Damit kann auch begründet werden, warum der Titel dieser Arbeit „Der Queer-Film in China“ lautet und nicht der *Tongzhi*-Film als Forschungsobjekt dieser Arbeit in ihrem Titel vorkommt, da sprachliche Verwirrungen durch die Verwendung dieses spezifisch chinesischen Worts vermieden werden sollen.

Das Queer Kino und die Queer Film Studien

Im Kontext der Queer Theory haben sich die Queer Film Studien etabliert, die menschliche Sexualität als komplex, vielfältig, überschneidend und historisch differenziert sehen und verstehen. Zudem versucht diese Forschungsrichtung, eine Sensibilität für unterdrückte Homosexuelle zu schaffen und Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Sichtweisen von Schwulen und Lesben oder von Transsexuellen und Bisexuellen herauszuarbeiten. „Queer film study, especially queer film history, is often about locating the queer traces in texts, marks left there by their makers (who may or may not have been homosexual). Queer is descriptive of the textual (and extra-textual) spaces wherein

⁶ Ebd., S. 3.

⁷ Annamarie, Jagose: Queer Theory. Eine Einführung, Berlin, 2001, S. 13.

⁸ Ebd., S. 13.

⁹ Ebd., S. 15.

¹⁰ Ebd..

normative heterosexuality is threatened, critiqued, camped up, or shown to be an unstable performative identity.“¹¹ Eine grundlegende Prämisse der Queer Film Studien ist es, auf einen festes, eingeschränktes und essenzialistisches Identitätskonzept (z.B. „Schwul“) zu verzichten und stattdessen zu versuchen, die Binarität von Hetero- und Homosexualität zu überwinden.

Die für diese Arbeit ausgewählten chinesischen Filme behandeln verschiedenartigen Sexualitäten, angefangen bei einem effeminierten Pekingoper-Schauspieler aus der traditionellen chinesischen Kunstszene über Transsexuelle in modernen Metropole und Schwule im Kontext konfuzianischer Familienbeziehungen bis hin zu Schwulen in Liebesgeschichten, älteren Homosexuellen und hübschen Jungen in großen kolonisierten Metropolen. In diesem Sinne scheint es auch gerechtfertigt, die Bezeichnung „Queer-Film“ in dieser Arbeit für das behandelte filmische Genre dem „Gay Film“ angesichts seiner einschränkenden Identitätsdefinition von Homosexualität vorzuziehen.

Der Queer-Film und die Kulturgeschichte der Homosexualität in China

Mit seiner Ansicht, dass Sexualität kein somatisches Faktum ist, sondern ein kultureller, diskursiver Effekt, belegt Foucault, dass Sexualität tatsächlich eine Geschichte besitzt. „Sexuality must not be thought of as a kind of natural given which power tries to hold in check, or as an obscure domain which knowledge tries gradually to uncover It is the name that can be given to a historical construct: not a furtive reality that is difficult to grasp, but a great surface network in which the stimulation of bodies, the intensification of pleasures, the incitement to discourse, the formation of special knowledges, the strengthening of controls and resistances, are linked to one another, in accordance with a few major strategies of knowledge and power.“¹² Entsprechend dieser entnaturalisierten, konstruktivistischen Sichtweise von Sexualität liegt es nahe, dass Homosexualität ebenfalls einem historischen Prozess unterliegt. Die kulturgeschichtliche Schilderung chinesischer Homosexualität, insbesondere im antiken China, stellt ein starkes Argument für die Historisierung der Sexualität in Bezug auf gleichgeschlechtliche Beziehung dar.¹³ An dieser Stelle ist anzumerken, dass die kulturhistorischen Diskurse über Homosexualität in China ein wesentlich geschlechtsspezifisches Merkmal aufwiesen, nämlich dass homosexuelle Beziehungen zwischen Frauen systematisch übersehen wurden. Die chinesische Kulturgeschichte der Homosexualität war eine sexualisierte und hierarchische, d.h. patriarchalische - eine der Männer, denn nur diese waren in der chinesischen Geschichtsschreibung soziopolitisch von Bedeutung.¹⁴ Dementsprechend wird weibliche Homosexualität in dieser Arbeit nicht thematisiert; nicht weil sie keine Relevanz für diese Thematik besitzt, sondern wegen mangelnder historischer Überlieferungen von diskursiven Aussagen. Daraus ergibt sich das kulturelle Konzept männlicher Homosexualität in China in Vergangenheit und in der Gegenwart sowie in seiner weiteren Entwicklung als das zentrale Forschungsthema der vorliegenden

¹¹ Benschhoff, Harry/Griffin, Sean (Hg.): Queer Cinema: The Film Reader, New York, 2004, S. 2.

¹² Foucault, Michel: The History of Sexuality, Vol. 1, übersetzt von Robert Hurley, New York, 1978, S. 105f.

¹³ Das antike China ist nur ein prominentes Beispiel neben dem antiken Griechenland oder Rom, in denen Homosexualität weit verbreitet war. Vgl. Crompton, Louis: Homosexuality and Civilization, Harvard, 2003.

¹⁴ Wanshan, Chou: Tongzhi, S. 30.

Arbeit¹⁵, vor allem im Hinblick darauf, wie Homosexualität in historischen Diskursen durch die Macht des Wissens, wie es Michel Foucault beschreibt,¹⁶ konstituiert wird und wie sie durch die bildliche Darstellung von homosexuellem Begehren und erotisierten Körpern auf der Leinwand des Queer-Films in China visualisiert und repräsentiert wird. Dies geschieht mittels einer interpretativen Analyse der Filmnarrative und der Filmästhetik bzw. des Filmstils. Visualisierung bedeutet die Sichtbarmachung eines Images, das sozial und kulturell bestimmt ist; sei es ein Stereotyp oder eine avantgardistische Darstellung. Der Queer-Film in China stellt eine sozial stumme und unsichtbare Minderheit in den Mittelpunkt der Handlung, die sich im Grunde mit Gender, Sexualität und Ethnologie auseinandersetzt, d.h. mit dem sexualisierten Körper des Chinesen, der sich nicht an eine feste Geschlechtsidentität (Gender) gekoppelt ist und fortwährend unter sozialer Unterdrückung und normativer Repression der Heterosexualität leidet.

Die Analyse filmischer Darstellung homosexuellen Begehrens im Queer-Film Chinas soll die Konstruiertheit homophober Ideologien von (Homo)Sexualität in China sichtbarmachen, kritisch auf die normativen Praktiken der heterosexuellen Gesellschaft und auf die Unterschiedlichkeit im Rahmen einer insbesondere sexuell repressiven Gesellschaftsstruktur verweisen. Dabei genügt es jedoch nicht, allein aus den filmischen Erfahrungen Schlüsse zu ziehen. Vielmehr soll mithilfe einer kulturgeschichtlichen Diskursanalyse der Homosexualität in China, die sich als historischer Prozess erweist, die innere Struktur oder Logik repressiver Mechanismen entlarvt werden. Zudem soll aufgezeigt werden, inwiefern bzw. auf welcher Weise filmische Kritik an der homophoben Gesellschaft geübt wird.¹⁷ Daraus ergeben sich die Motivation und die Zielsetzung dieser Arbeit. Anhand des audiovisuellen Filmmaterials sollen sozialkulturelle Ideologien, die in den Filmen entweder kritisiert oder verzerrt dargestellt werden, in Bezug auf männliche Homosexualität in China analysiert werden. Dabei soll die pluralistische Form von „Ideologien“¹⁸ betont werden, da nicht nur diejenigen Ideologien untersucht werden, die in der Gesellschaft vorherrschen, sondern es zugleich auch alternative, oppositionelle Ideologien aufgezeigt werden, da gerade in den Queer Film Studien alternative und, periphere Weltanschauungen eine signifikante Rolle spielen.

Struktur der Arbeit:

Im ersten Kapitel dieser Arbeit soll das Modell der historischen Diskursanalyse nach Michel Foucault vorgestellt werden. Dabei wird erläutert, über welche Macht des Wissens Diskurse verfügen und welche Rolle Diskurse in der gesellschaftlichen Praxis spielen. Vorerst soll beschrieben werden, wie

¹⁵ Demnach bezieht sich die weitere Erwähnung von „Homosexualität“ ausschließlich auf die männliche.

¹⁶ Foucault hat „die Untersuchung der Sexualität im Rahmen einer Machtanalyse als besonders ertragreich“ erachtet. Vgl. Sarasin, Philipp: Michel Foucault zur Einführung, Hamburg, 2005, S. 163-166. Eine genaue Auseinandersetzung mit Foucaults Sexualitätstheorie erfolgt im nächsten Kapitel.

¹⁷ Der Konnex von Erfahrung und historischen Diskursen wird tiefergehend und komplexer diskutiert in Scott, Joan W.: The Evidence of Experience, in: Abelow, Henry/Barale, Michèle Aina/Halperin, David (Hg.): The Lesbian and Gay Study Reader, New York/London, 1993, S. 397-411.

¹⁸ Definition von Ideologie bzw. These von Ideologien nach Richard Dyer: „Ideology is the set of ideas and representations in which people collectively make sense of the world and the society in which they live.“ Differenzierte Ideologien ergeben sich aus differenzierten Sozialgruppen, wie Klasse, Gender, Rasse usw. In Dyer, Richard: Stars, London, 2007, Introduction, S. 2f.

Diskurse über Homosexualität strukturiert werden bzw. wie sie im sozialen Regulierungssystem funktionieren; d.h., es werden die historischen Kontexte von verschiedenen Modellen homosexueller Identitäten rekonstruiert und analytisch über die Macht der Interpretation hinterfragt. Auf dieser Basis werden die historisierende Sexualitätstheorie von Michel Foucault und die dekonstruktivistischen Modelle der Gender- bzw. Queer-Theorie von Judith Butler als theoretische Grundlagen der Arbeit analysiert.

Im Kapitel 2 wird der Blick auf spezifische lokale Gegebenheiten gerichtet. Dabei wird ein historischer Überblick über die Diskurse über männliche Homosexualität in China von der Antike bis in die Gegenwart gegeben. Die Rekonstruktion solcher Diskurse weist eindeutig darauf hin, dass der Begriff von „Homosexuellen“ in China einem kontinuierlichen Wandel unterliegt, wie etwa in der konfuzianischen Vorstellung, unter dem puritanischen Neo-Konfuzianismus, im Hinblick auf die biologisch-medizinische Verwestlichung und unter der kommunistischen Regierung. Zugleich soll die sich relativisierende und veränderbare Konzeption von Sexualität der Chinesen, die sich im Rahmen der patriarchalischen und klassendefinierten Hierarchie entwickelt hat, aufgearbeitet werden.

Kapitel 3 gibt einen allgemeinen Überblick über die Queer Film Studien und geht der Frage nach, mit welchen Konzepten und in welchen Disziplinen sie arbeiten bzw. wie sie sich aus dem klassischen, identitätsbewussten Schwulen- und Lesbenkino entwickelt haben. Diesbezüglich wird das Queer Image im Kontext des internationalen Queer Kinos vorgestellt, welches vornehmlich von Richard Dyer herausgearbeitet wird.

Kapitel 4 beschäftigt sich mit den einzelnen Filmen. Bevor jedoch detaillierte Filmanalysen durchgeführt werden, wird das Modell der interpretativen Filmanalyse von David Bordwell vorgestellt, auf das sich die Auseinandersetzung mit den filmischen Texten in dieser Arbeit zum größten Teil stützt. Mit einem interaktiven Analysensystem von Filmnarrativen und Filmstil wird versucht, implizite, explizite und symptomatische Bedeutungen der Filme herauszufiltern. An die Filmanalyse des Films selbst wird eine Untersuchung der Filmrezeption angeschlossen, um die interaktive Beziehung zwischen dem Film und dem Publikum zu ergründen.

Aus der Filmanalyse des vorangegangenen Kapitels setzt sich Kapitel 5 mit den soziokulturellen Spezifitäten der visualisierten Homosexualität im Film auseinander, wobei die kulturgeschichtlichen Diskurse der Homosexualität in China mit deren filmische Repräsentation in Verbindung gebracht werden sollten. Dabei geht die Argumentation von mehreren Aspekten aus:

- 1) Einerseits enthüllt das sichtbar gemachte homosexuelle Begehren die homophobe Sozialideologie der chinesischen Gesellschaft, die Heteronormativität als einzige Form von Sexualität anerkennt; andererseits weist die Darstellung des sexualisierten Körpers an sich, der vom Chinesen, dessen Sexualität aus der Sicht des Mainstream-Hollywood-Kinos schlechthin als abweichende, effemierte betrachtet wird, d.h. von der „weißen, heterosexuellen“ Normative (stereotyp-gemäß von beispielsweise Schwarzneger repräsentiert) ausgeschlossen ist, die Vielfältigkeit der Sexualität auf;
- 2) Im Film ist stets das Image des „Sad Young Man“ präsent, das sich am effeminierten androgynen Image aus der traditionellen Kultur Chinas knüpft und zugleich als dessen idealistische Verkörperung gilt;

- 3) Homoerotische Szenen sind an bestimmte Örtlichkeiten als visualisierte „sexuelle Ghettos“ äußerlich gebunden;
- 4) Homosexualität hat sich als Subkultur in Metropolen im Prozess der Modernisierung und Urbanisierung entwickelt;
- 5) Homosexualität wird im Queer-Film als wesentliche Metapher für vielfältige Identitätskrise instrumentalisiert, die stets im Ausdruck wie Dissozialität, Melancholie, Einsamkeit, Verfremdung etc. geäußert werden.

Abschließend wird im Kapitel 6 die Arbeit noch einmal zusammengefasst. Zudem soll die Beziehung zwischen der Diskursanalyse der Kulturgeschichte von Homosexualität in China und den visuellen Erfahrungen im Queer-Film als zentrale These der Arbeit diskutiert und kontextualisiert werden.

Das visuelle Material:

Für die vorliegende Arbeit werden insgesamt 19 Spielfilme ausgewählt, jeweils aus PRC (3), Taiwan (9), und Hongkong (7). Damit werden nicht alle chinesischen Filmproduktionen abgedeckt, die in irgendeiner Form oder Weise die männliche Homosexualität aufgreifen. Das Auswahlkriterium besteht in zweierlei Hinsichten: einerseits sind es alle als DVD auf dem internationalen Markt erhältlichen Spielfilme, wodurch der Dokumentarfilm ausgeschlossen wird und die Filme der internationalen Rezeption zugänglich sein sollte; andererseits behandeln alle Filme vordergründig die männliche Homosexualität und die meisten konventionellen Filmgenres hinsichtlich des verschiedenen Publikumskreises werden angesprochen: von kommerziellem Mainstream-Film/Populär-film, über Experimentar-Film/Avantgarde-Film, bis hin zu Film vom Art House Kino.¹⁹ Für den jeweiligen Filmtitel wird die englische Version entschieden. Die filmographische Informationen kommen ausschließlich aus der Imdb-Internetseite: www.imdb.com.

¹⁹ Eine definitionsgemäß genaue Aufteilung der Filmgenres des modernen Kinos im Hinblick auf das angesprochene Publikum siehe: Tan, Ed S.: *Emotion And The Structure Of Narrative Film. Film As An Emotion Machine*, aus dem Englischen von Barbara Fasting, New Jersey 1996, S 9, Anmerkung 9.

Kapitel 1: Theoretische Grundlagen

1.1 Diskursanalyse nach Michel Foucault

Diskurs und Diskursanalyse

Einleitend gesagt sind Diskurse „Strukturen eines Feldes wissenschaftlichen Sprechens, die mit institutionellen, politischen und ökonomischen Verhältnissen korrespondieren und die eine kohärente Praxis ermöglichen“²⁰. Foucaults Überlegung zum konstitutiven Begriff des Diskurses gehen von zwei Perspektiven aus: einerseits von der Betonung der Kontingenz des Ereignisses in der modernen Geschichtswissenschaft und andererseits von der „Ablehnung des Subjekts als der den Sinn von Texten und Aussagen begründenden und garantierenden Instanz“²¹. Demgemäß betrachtet Foucault Diskurse als kontingent, diskontinuierlich und jedem Sinn vorgängig und äußerlich, während das Subjekt im Rahmen des Diskurses sprechen und handeln muss. Für Foucault stellt der Diskurs eine aufzwingende Praxis dar, „in der Subjekte zugleich ihre Welt gestalten, wie sie dabei von den Regeln des Diskurses geleitet, beschränkt und dezentriert werden“²². Dabei erstellt Foucault eindeutig ein deskriptives und kein normatives Modell des Diskurses, das sich metaphysischer Modelle in einer konventionellen Historiographie bedient, die versucht, übergreifende Sinnzusammenhänge unter Begriffen wie „Entwicklung“ oder „Tradition“ zu fassen. Vielmehr geht es bei dieser deskriptiven Definition von Diskurs bei der Diskursanalyse nicht darum, einen verborgenen Ursprung oder Sinn des Diskurses zu finden, sondern darum, „festzustellen, was faktisch gesagt wurde und dann gleichsam zu stabilen Aussagemustern kristallisierte, die nach einiger Zeit wieder zerfallen“²³. Der Sinn von historischen Dokumenten ist nach Foucault wesentlich der Effekt von materiellen und diskursiven Strukturen, weshalb man, um ihn zu verstehen, die materiellen und diskursiven Bedingungen, in denen ein bestimmter Sinn entsteht, ergünden muss.²⁴ Dabei unterscheidet sich die Diskursanalyse grundsätzlich von linguistischen Untersuchungen historischer Dokumente, da sie in Bezug auf diskursive Ereignisse eine völlig andere Frage stellen: „Wie kommt es, dass eine bestimmte Aussage erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle“²⁵. Dies bezeichnet Foucault auch als die „Seltenheit“ des Diskurses. In dieser Hinsicht verfolgt die Diskursanalyse das Ziel, „die Aussage in der Enge und Begrenztheit ihrer Existenz zu bestimmen, auf das Genaueste ihre Grenzen zu fixieren, ihre Korrelationen mit den anderen Aussagen aufzustellen, die mit ihr verbunden sein können, zu zeigen, welche anderen Formen der Äußerung sie ausschließt“²⁶. In diesem Sinne versuchen

²⁰ Sarasin, Philipp: Michel Foucault zur Einführung, Hamburg 2005, S 103.

²¹ Ebd., S 104.

²² Ebd., S 105.

²³ Ebd., S 106.

²⁴ Ebd., S 107.

²⁵ Foucault zitiert in Sarasin: ebd.

²⁶ Foucault zitiert in Sarasin: ebd., S 108.

DiskursanalytikerInnen, beim Auftreten von Aussagen die Bedingungen zu untersuchen, unter denen die Ereignisse erst stattfinden konnten, und dazu zu bemerken, welche möglichen alternativen Aussagen dabei verdrängt wurden und werden. Um dieses Aussagemustern komplex zu beschreiben, führt Foucault den Begriff der „Regelmäßigkeit“ ein, wobei alle Besonderheiten einzelner Aussagen abstrahiert und diskursive Ähnlichkeiten herausgearbeitet werden. Diese Rekonstruktion von diskursiven Regelmäßigkeiten sollte nach Foucault aber nicht zu allgemeinen Regeln führen, wie bei der Konstruktion eines Idealtypus bei Max Weber, sondern immer äußerst empirisch auf Basis von Texten bzw. Gegenständen erfolgen. Der Kernpunkt der Diskursanalyse ist nach Foucault konstruktivistisch, da „der Diskurs die Kraft hat, Gegenstandsbereiche zu konstruieren, hinsichtlich deren wahre oder falsche Sätze behauptet oder verneint werden können“²⁷. Zudem begreift Foucault den Diskurs als Gewalt, die man den Dingen antut. In diesem Zusammenhang unterscheidet Foucault drei Ebenen in Bezug auf diskursive Beziehungen, in deren Rahmen der Diskurs Gewalt konstituiert: „1) System der primären oder wirklichen Beziehungen, 2) System der sekundären oder reflexiven (d.h. in einem Bewusstsein präsenten) Beziehungen und 3) System der Beziehungen, die man eigentlich diskursiv nennen kann“²⁸. Dementsprechend unterscheidet sich zum Beispiel die Beziehung zwischen AIDS und Geschlechtsverkehr, die als reflexive Beziehung innerhalb der Wissenschaftsuntersuchung zu erkennen ist, nach Foucaults Differenzierung von der Beziehung zwischen AIDS und Homosexualität, die im homophoben und heterosexuell normativen Diskurs als kausal bestimmt wird.

Machtfrage: "Wer spricht" und die Gewalt der Interpretation

Aus der Perspektive der SprecherInnen, die Aussagen im Diskurs aussprechen, formuliert Foucault den Diskurs als ein „Feld von ‚Regelmäßigkeit‘, auf welchem Aussagemöglichkeiten nach einem bestimmten Muster verstreut sind. Auf derselben Ebene sind damit zugleich auch ‚verschiedene Positionen der Subjektivität‘ verstreut“²⁹, wobei das Subjekt, das spricht, „selbst die Verstreuerung verschiedener möglicher Aussagepositionen“³⁰ darstellt. Das Subjekt ist von sich aus an jene gesellschaftliche Macht gebunden, die in bestimmten Diskursen „spezielle und mit Macht ausgestattete Sprecherposition erfordert, ermöglicht und vorgegeben wird“³¹. Die Macht derjenigen, die im Rahmen der diskursiven Ausschließungsmechanismen sprechen, die durch gesellschaftliche Macht bestimmte Aussagen unterbinden, ist für Foucault zentral. Diese Verbindung von diskursiver und außerdiskursiver Macht an der Schnittstelle der SprecherInnen geht aus der Interpretation der Aussagen hervor, wenn Foucault argumentiert, dass „unter allem, was spricht, ständig das große Gewebe der gewaltsamen Interpretationen liegt“³². Die Konsequenz daraus ist, dass man sich letztlich nicht mehr nach Bedeutungen fragt, sondern nach dem/der InterpretIn, dessen/deren Position die

²⁷ Ebd., S 112.

²⁸ Foucault zitiert in Sarasin: ebd., S 113.

²⁹ Ebd., S 114.

³⁰ Foucault zitiert in Sarasin: ebd.

³¹ Ebd., S 115.

³² Foucault zitiert in Sarasin: ebd., S 117.

Struktur des Diskurses bestimmt. Im Diskurs von Homosexualität am Anfang der 1990er-Jahren in China wurde homosexuelle Geschlechtsverkehr als Ursache von AIDS erkannt, während andere Möglichkeiten, die eine Erkrankung an AIDS verursachen können, unsichtbar gemacht wurden.³³ Dabei übt die homophobe Ideologie, die Heteronormativität aufzuzwingen und die Schuld an der Krankheit der Homosexualität zuzuschreiben versucht, die gewaltsame Macht der Interpretation im Diskurs aus. Aus den Fragen „Wer spricht?“ und „Wer interpretiert?“ leitet Foucault sein Modell der Genealogie ab, deren Aufgabe es vor allem ist, zu entdecken, dass es „hinter den Dingen ‚etwas ganz anderes‘ gibt: nicht deren geheimes, zeitloses Wesen, sondern das Geheimnis, dass sie gar kein Wesen haben oder dass ihr Wesen Stück für Stück aus Figuren konstruiert wurde, die ihnen fremd waren [...] Sie lacht über die ‚Feierlichkeit des Ursprungs‘, sie enthüllt hinter den Dingen und den scheinbaren Identitäten, hinter der ‚Vernunft‘, der ‚Hingabe an die Wahrheit‘ und hinter der ‚Freiheit‘ nichts als jene Kontingenzen von Macht und Gewalt“.³⁴

1.2 Geschichte der Sexualität und Diskursivierung des Sexus nach Michel Foucault

Im Hinblick auf die Geschichte der Sexualität in den abendländischen Gesellschaften untersucht Michel Foucault nicht antiquarierweise sexuelle Verhaltensweisen, sondern hinterfragt vielmehr andere aufschlussreichere Aspekte: „Wie sind diese Verhaltensweisen zu Wissensobjekten geworden? Auf welchen Wegen und aus welchen Gründen hat sich der Erkenntnisbereich organisiert, den man mit dem relativ neuen Wort ‚Sexualität‘ umschreibt?“³⁵ Hierbei geht es um „das Werden eines Wissens [...] in den religiösen Institutionen, in den pädagogischen Maßnahmen, in den medizinischen Praktiken, in den Familienstrukturen, in denen es sich formiert hat, aber auch in den Zwangswirkungen, die es auf die Individuen ausgeübt hat, sobald man sie davon überzeugete, sie hätten in sich selber die geheime und gefährliche Kraft einer ‚Sexualität‘ zu entdecken“.³⁶ Diese Konstitution einer Wissenschaft von der Sexualität verlief nach Ansicht von Foucault über Diskurse mit Machtwirkungen, die sowohl „als Verweigerung, Absperrung und Disqualifizierung auftreten können“ als auch „als Anreizung und Intensivierung“³⁷. Dabei spricht Foucault von einer „Diskursivierung des Sexes“, die sich auf die unterschiedlichen Orte und Perspektiven, von denen aus ein Subjekt spricht, bezieht wie auch auf „die Institutionen, die zum Sprechen anreizen und das Gesagte speichern und

³³ Zur Einführung des Diskurses von Homosexualität in den 1990er-Jahren in China, in dem eine kausale Beziehung zwischen AIDS und Homosexualität hergestellt wird, siehe: Liu/Lu: Eine Studie über chinesische Homosexualität, Peking 2005, S 40ff.

³⁴ Foucault zitiert in Sarasin: ebd., S 120f.

³⁵ Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen, übersetzt von Ulrich Raulff/Walter Seitter, Frankfurt am Main 1977, S 7.

³⁶ Ebd., S 7.

³⁷ Ebd., S 19.

verbreiten³⁸. Hier wird die diskursive Produktion untersucht, die sicher auch Momente des Schweigen einsetzt, die Produktion von Macht, die Verbote nach sich zieht, und die Wissensproduktionen, die oft Irrtümer und Verkennungen in Umlauf setzen.³⁹ Der Anreiz, von Sex zu sprechen, fand nach Foucault im 18. Jahrhundert statt, jedoch „nicht in Form einer allgemeinen Theorie der Sexualität, sondern in Form von Analyse, Buchführung, Klassifizierung und Spezifizierung, in Form quantitativer oder kausaler Untersuchungen“⁴⁰. Aus diesem Zugang entstand nicht nur ein moralischer Diskurs, sondern auch ein rationaler Diskurs, der versucht, sich auf rationale Weise selbst zu rechtfertigen. In diesen Diskursen betrachtet Foucault den Sex als „Sache der öffentlichen Gewalt“, die Verwaltungsprozeduren erfordert. „Der Sex wird im 18. Jahrhundert zu einer Angelegenheit der ‚Polizei‘“.⁴¹ Diese „Polizei des Sexes“ entspricht aber nicht dem strikten Verbot, sondern der Notwendigkeit, Sex durch nützliche und öffentliche Diskurse zu regeln,⁴² als der moderne Staat im 18. Jahrhundert die Bevölkerung als Ressource und Quelle des Reichtums entdeckte und sich um deren Reproduktion zu sorgen begann. Die Generierung einer solchen bürgerlichen Sexualität verlief über eine Reihe von Grenzziehungen und spezifische Regulierungen. Dabei unterscheidet Foucault vier „große strategische Komplexe“, in denen die Grenzen zwischen dem Normalen und dem Pathologischen definiert und verschiedene Modalitäten der Regulation des Fortpflanzungsverhaltens etabliert wurden.⁴³ Damit wurden zugleich „vier Figuren“ etabliert, die „zu Zielscheiben und Verankerungspunkten von ‚Machtunternehmungen‘ wurden und die Ausdifferenzierung einer bürgerlichen Sexualität vorantrieben: ‚die hysterische Frau, das masturbierende Kind, das familienplanende Paar und der perverse Erwachsene‘“⁴⁴. Foucault versucht, diese Entwicklung in der modernen Geschichte der Sexualität im Rahmen der Machtanalyse auszulegen, indem er die Konstruktion von Körpern und Sexualität durch die Vermehrung spezifischer Sexualitäten betont, die durch eine andere Art von Macht passiert, die „weder die Form des Gesetzes noch die Wirkungen des Verbots“⁴⁵ besitzt. Stattdessen schließt diese Macht Sexualität als „Spezifizierungsmerkmal der Individuen in den Körper“ ein und „produziert und fixiert die sexuelle Disparität“⁴⁶, wie bei den oben angeführten „vier Figuren“ der bürgerlichen Sexualität, über die Sexualität geregelt wird. Die Diskursivierung von Sex in der Gegenwart seit 19. Jahrhundert zielt darauf ab, jene Formen der Sexualität, die nicht der Fortpflanzung dienen, aus der Wirklichkeit zu verdrängen. Dazu führt Foucault an: „Durch eine Unzahl von Diskursen hat man die juristischen Verurteilungen der kleinen Perversionen vermehrt, hat man die sexuelle Abweichung mit der Geisteskrankheit verkettet, hat man eine Norm der sexuellen Entwicklung von der Kindheit bis ins Alter aufgestellt und sorgfältig alle

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S 29.

⁴¹ Ebd., S 30.

⁴² Ebd., S 31.

⁴³ Sarasin, Philipp: Michel Foucault zur Einführung, S 162f.

⁴⁴ Ebd., S 163.

⁴⁵ Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen, S 51.

⁴⁶ Ebd.

möglichen Abweichungen charakterisiert, hat man pädagogische Kontrollen und medizinische Heilverfahren organisiert, und um der geringsten Phantasien willen haben die Moralisten, aber auch und vor allem die Mediziner ein emphatisches Greuelvokabular aufgewärmt [...].⁴⁷ Dazu gehören alle Regulierungsmaßnahmen in der modernen Geschichte der Sexualität, die dazu gereichen, „eine ökonomisch nützliche und politisch konservative Sexualität zu bilden [...] um das Bevölkerungswachstum zu sichern, Arbeitskraft zu produzieren, die Form der gesellschaftlichen Beziehungen aufrechtzuerhalten“⁴⁸. In diesem Sinne war und ist das herrschende Gesellschaftssystem ganz auf eheliche Beziehungen zwischen Mann und Frau zentriert, womit das eheliche Paar die ordentliche Sexualität darstellt und wie eine Norm funktioniert. Indessen werden in Bezug auf die sexuelle Disparität anderen Sexualitäten, wie die von Kindern oder derjenigen, die nicht das andere Geschlecht lieben, an den Rand der Gesellschaft gedrängt, wodurch es zu einer „Einkörperung der Perversionen“ und zu einer „Spezifizierung der Individuen“⁴⁹ kommt. Aus dieser Ideologie heraus wurde Homosexualität weniger aus der Perspektive sexueller Beziehungen als „einer bestimmten Qualität sexuellen Empfindens, einer bestimmten Weise der innerlichen Verkehrung des Männlichen und des Weiblichen“⁵⁰ charakterisiert. „Als eine der Gestalten der Sexualität ist die Homosexualität aufgetaucht, als sie von der Praktik der Sodomie zu einer Art innerer Androgyne, einem Hermaphroditismus der Seele herabgedrückt worden ist [...] der Homosexuelle ist eine Spezies.“⁵¹ Dieses Phänomen fasst Foucault unter dem Begriff „Sexualitätsdispositiv“ zusammen, das alle diskursiven und institutionellen Technologien, die Sexualität in der Moderne als Gegenstand des Wissens hervorbringen, umfasst – seien es biologische, medizinische, psychologische oder pädagogisch diskursive Produktionen, die als Überwachungs- oder Regulierungsmechanismen funktionieren. Sex ist laut Foucault „als das Konglomerat eines ‚Triebes‘ wie einer ‚Identität‘ zum ‚Wesen‘ schlechthin des modernen Menschen gemacht worden. Diesen Sex umranken seit dem 19. Jahrhundert die Mythen des Verborgenen und Verbotenen; er wurde zum ‚universalen Geheimnis‘, zum ‚Stück Nacht, das jeder von uns in sich trägt‘, das aber nicht anderes mehr als einen bloßen Diskurseffekt darstellt“.⁵²

1.3 Dekonstruktivistische Ansätze der Diskurse von Sexualität: Gender-Performativität nach Judith Butler und der Queer Theory

- **Gender-Performativität nach Judith Butler**

Geschlecht und Geschlechtsidentität

⁴⁷ Ebd., S 41.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd., S 47.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Sarasin, Philipp: Michel Foucault zur Einführung, S 158.

Ausgehend von der Ansicht, dass sowohl der Begriff „Frau“ als auch „weiblich“ nicht länger als feststehend und unveränderbar zu verstehen sind, konzipierte Judith Butler als Mitglied einer neuen Generation des Feminismus die Reformulierung von sex und gender und somit die konstitutive Beziehung zwischen diesen beiden Begriffen. Ins Deutsche übersetzt werden sie als Geschlecht und Geschlechtsidentität, wobei sich Geschlecht auf das biologische Geschlecht bezieht und Geschlechtsidentität die durch das biologische Geschlecht kulturell und gesellschaftlich bedingten Identitätskonzepte impliziert, die dem „Männlichen“ und dem „Weiblichen“ zugeordnet werden.⁵³ Dies ist jedoch nur eine oberflächliche Vereinfachung der Butler'schen Konzeption, mit der sie zudem argumentiert, dass Geschlecht ein veränderbares Konstrukt ist, das eine Geschichte in sich birgt, entsprechend Foucaults „Sexus“, der jenen diskursiven Komplex darstellt, beidem es um die Regulierung der Sexualität in der Moderne geht. Außerdem darf Geschlechtsidentität nach Butler auch nicht lediglich als die kulturelle Zuschreibung von Bedeutung eines anatomischen Geschlechts gedacht werden.⁵⁴ Diese Sichtweise begründet sie einerseits damit, dass Geschlecht nicht weniger kulturell hervorgebracht ist, wenn man in wissenschaftlichen Diskursen seinen anscheinend unveränderlichen Charakter bestreitet. Andererseits umfasst die Geschlechtsidentität jenen diskursiven Produktionsapparat, durch den die Bedeutung der Geschlechter selbst gestiftet werden.⁵⁵ Die Kategorien des Geschlechts und der Geschlechtsidentität sind für Butler beide eher Effekte einer spezifischen Machtformation am Körper und Begehren. Die Identitätskategorien als Produkte der Binarität von Geschlecht und Geschlechtsidentität sowie des Körpers und Begehrens erzeugen den Effekt des Natürlichen, des Ursprünglichen und Unvermeidlichen.⁵⁶ Bei ihrer Argumentation stützt sich Butler stets auf Foucaults „Genealogie“, die es ablehnt, nach den Ursprüngen der Geschlechtsidentität oder einer genuinen, authentischen Sexualität zu suchen, die durch die Repression entzogen wurde. Stattdessen untersucht man die Identitätskategorien als Effekte von Institutionen, Verfahrensweisen und Diskursen mit vielfältigen und diffusen Ursprungsorten. In diesem Sinne unternimmt Butler den Versuch, sich auf die Institutionen und Diskurse des so genannten Phallogozentrismus und der Zwangsheterosexualität zu konzentrieren und diese zugleich zu dezentrieren.⁵⁷ Hierbei erweist sich die Zwangsheterosexualität als der zentrale Standpunkt: Es geht um ein hegemoniales diskursives Modell der Geschlechterintelligibilität, mit der Folgendes unterstellt wird: „Damit die Körper eine Einheit bilden und sinnvoll sind, muss es ein festes Geschlecht geben, das durch eine feste Geschlechtsidentität zum Ausdruck gebracht wird, die durch die zwanghafte Praxis der Heterosexualität gegensätzlich und hierarchisch definiert ist“. ⁵⁸ Butler lehnt sowohl Geschlecht als auch Geschlechtsidentität als ursprüngliche, ursächliche Identitätskategorien durch die von ihr

⁵³ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, übersetzt von Katharina Menke, Frankfurt am Main 1991, siehe die Anmerkung vom Übersetzer S 15.

⁵⁴ Butler, Judith: Ebd., S 15-24.

⁵⁵ Ebd., S 24.

⁵⁶ Ebd., S 9.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Butler stützt sich hier mehr auf Monique Wittigs Begriff des „heterosexuellen Vertrags“, ebd., S 219f.

angewandte historische Sichtweise grundsätzlich ab, denn „die Geschlechtsidentität in den verschiedenen geschichtlichen Kontexten nicht immer übereinstimmend und einheitlich gebildet worden ist und sich mit den rassischen, ethnischen, sexuellen, regionalen und klassenspezifischen Modalitäten diskursiv konstituierter Identitäten überschneidet“⁵⁹. Darüber hinaus erlaubt die Unterscheidung von Geschlecht und Geschlechtsidentität, die Geschlechtsidentität als vielfältige Interpretation des Geschlechts zu denken.⁶⁰ Butler betont in dieser Hinsicht die grundlegende „Diskontinuität zwischen den sexuell bestimmten Körpern und den kulturell bedingten Geschlechtsidentitäten“, weswegen man von keiner Geschlechtsidentität behaupten kann, dass sie aus dem biologischen Geschlecht folgt; damit wird „die Geschlechtsidentität [wird] selbst zu einem freischwebenden Artefakt“.⁶¹ Die Vorstellung, dass es eine „Wahrheit“ des Sexus im Sinne von Foucault geben könnte, wird, so Butler, durch „die Matrix kohärenter Normen der Geschlechtsidentität“ hergeleitet.⁶² Die heterosexuelle Fixierung des Begehrens schließt somit die Existenz jener Identitäten aus, deren Geschlechtsidentität sich nicht vom anatomischen Geschlecht ableitet und deren Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität folgen. Während solche exkludierten Identitäten als Entwicklungsstörungen oder logische Unmöglichkeiten betrachtet werden, bieten für Butler eben deren Bestehen und Verbreitung die kritische Möglichkeit, die Schranken und Zwänge der kulturellen Matrix der Normen aufzuweisen und dadurch „subversive Matrixen der Geschlechter-Unordnung zu eröffnen“⁶³.

Aus der Behauptung, dass die innere Wahrheit der Geschlechtsidentität eine Fabrikation bzw. Einbildung ist und sich die wahre Geschlechtsidentität als eine auf der Oberfläche der Körper eingeschriebene Fantasie erweist, zieht Butler die Schlussfolgerung, dass Geschlechtsidentitäten weder wahr noch falsch sein können; „vielmehr werden sie als Wahrheits-Effekte eines Diskurses über die primäre, feste Identität hervorgebracht“.⁶⁴

Performativität der Geschlechtsidentität und performatives Queer

Butler beschreibt Sexualität im Sinne von Konstituiertheit und Zwang entgegen der Behauptung, dass sie eine natürliche und normative Gestalt habe, die dem „normativen Phantasma einer Zwangsheterosexualität nahekommmt“⁶⁵. Die Betonung des konstruierten Charakters von Sexualität zielt darauf, das soziale Geschlecht zu entnaturalisieren, die Verdinglichung heterosexistischer Normen zu entlarven sowie Zwänge oder Grenzen, die auf einen biologischen oder psychologischen

⁵⁹ Ebd., S 18.

⁶⁰ Ebd., S 22.

⁶¹ Ebd., S 22f.

⁶² Ebd., S 38.

⁶³ Ebd., S 39.

⁶⁴ Ebd., S 201.

⁶⁵ Butler Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, übersetzt von Karin Wördemann, Frankfurt am Main 1997, S 137.

Essenzialismus zu gründen sind, sichtbar zu machen.⁶⁶ Genau auf diesem Aspekt beruht der Konstruktivismus, der auch Butlers Theorie zugrunde liegt. Ein Irrtum wäre dabei, Konstruktivismus mit „der Freiheit eines Subjekts, seine oder ihre Sexualität nach Belieben zu formen“, gleichzusetzen; er „muss vielmehr den Bereich der Zwänge berücksichtigen, ohne die ein bestimmtes lebendes und begehrendes Wesen seinen Weg nicht gehen kann“.⁶⁷ Die Grenzen oder Einschränkungen, erklärt Butler, „schließen die grundlegende Udenkbarkeit ein, auf andere Weise zu begehren, die äußerliche Unerträglichkeit, anders zu begehren, das Fehlen bestimmter Begierden, den Wiederholungszwang anderer Begierden, die bleibende Verwerfung einiger sexueller Möglichkeiten“⁶⁸. In der Bruchstelle, an der sich solche Zwänge enthüllen, findet sich die performative Dimension der Konstruktion von Geschlecht und Sexualität als „erzwungene unentwegte Wiederholung der Normen“⁶⁹. Performativität erweist sich bei Butler weder bloß als freie Entfaltung noch als theatralische Selbstdarstellung und kann auf keinen Fall einfach mit darstellerischer Realisierung, z. B. performance, gleichgesetzt werden. Sie kann „nicht außerhalb eines Prozesses der Wiederholbarkeit verstanden werden, außerhalb einer geregelten und restringierten Wiederholung von Normen“⁷⁰. Butler betont diese Wiederholung immerzu als zeitliche Bedingtheit und historische Konstruktion des Subjekts, wobei sich Wiederholbarkeit in diesem Kontext nicht auf vereinzelte Handlung oder Vorkommnisse bezieht, sondern auf Rituale, die unter Zwang wiederholt bzw. durch Macht kontrolliert und erzwungen wird. Die performative Macht entfaltet sich, wenn ein früherer Ausdruck wiederholt wird, als ein bloß ständig wiederholtes Handeln. „Es handelt sich weniger um einen ‚Akt‘, eine vereinzelte und vorsätzliche Handlung, als um einen Nexus von Macht und Diskurs, der die diskursiven Gesten der Macht wiederholt oder nachahmt.“⁷¹ Hierbei führt Butler das Beispiel des Gerichts an, in dem die Macht des Zitats des Gesetzes der performativen Äußerung ihre bindende Kraft verleiht: „Durch das Zitieren des Gesetzes wird die Figur des richterlichen Willens erzeugt und die ‚Priorität‘ der textuellen Autorität errichtet“.⁷² Demnach macht eben diese Zitatförmigkeit die performative Kraft jener wiederholten Akte aus.

In dieser Hinsicht tritt der Ausdruck queer als eine „Anrufung“ in Erscheinung, durch die ein Subjekt erzeugt wird. Diese im Grunde genommen beschämende Anrufung betrachtet Butler als zentral, da queer gerade aus der wiederholten Anrufung, die mit einer Beschuldigung, Pathologisierung und Beleidigung verknüpft ist, seine performative Kraft erhält. Dabei handelt es sich um jene Anrufung, „mit der ein soziales Bündnis zwischen homosexuellenfeindlichen Gemeinschaften zeitübergreifend gebildet wird“⁷³. Für Butler stellt queer eine performative Äußerung dar, in der „die Kraft der Autorität

⁶⁶ Butler: Körper von Gewicht, S 137f.

⁶⁷ Ebd., S 138.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd., S 139.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd., S 309.

⁷² Ebd., S 309f.

⁷³ Ebd., S 311.

durch die Wiederholung oder das Zitieren einer Reihe vorgängiger autoritativer Praktiken akkumuliert“ wird.⁷⁴ Diese Akkumulierung verläuft über Diskurse, die eine gewisse Geschichte besitzen, wodurch Butler zugleich die Geschichtlichkeit der Performativität hervor hebt, die den konstitutiven Charakter von Geschichte in der diskursiven Praxis und die historische Bedingtheit von Akten verdeutlicht.⁷⁵ Die Queer-Anrufung in ihrer Geschichtlichkeit zu erfassen, bedeutet, „eine Reihe von Zwängen anzuerkennen, die für die Vergangenheit und die Zukunft gelten und die zugleich die Grenzen des Handelns und dessen ermöglichende Bedingungen markieren“⁷⁶. Ein solches Projekt stellt für Butler die Queer-Forschung dar oder Queering, das einerseits über die Formierung von Homosexualitäten als historische Untersuchung an der Stabilität des Begriffs zweifelt und das andererseits die entstellende und zweckentfremdende Macht signalisieren kann.⁷⁷ Butler fechtet Identitätskategorien aufgrund ihrer totalisierenden Wirkung als unzureichend an, wobei es notwendig scheint, queer als Ausdruck einer Zugehörigkeit zu sehen, da der Begriff diejenigen, für die er steht, nicht vollständig beschreibt und zugleich seine eigene Kontingenz bejaht.⁷⁸ In diesem Sinne profitiert der Begriff queer von seiner Unbestimmtheit und Offenheit, wodurch er eine Zugehörigkeit zur Politik gegen Homosexuellenfeindlichkeit in den vielfältigsten Kontexten und Diskursen ausdrückt.

Drag und die Performativität der Geschlechtsidentität

Drag wird von Butler als ein Paradebeispiel für die Destabilisierung des sozialen Geschlechts angeführt, „die entnaturalisierend ist und die die Ansprüche auf Normativität und Ursprünglichkeit, mit denen das soziale Geschlecht und sexuelle Unterdrückung manchmal operieren, in Frage gestellt“⁷⁹. Indem er die banalen imitierenden Darstellungen widerspiegelt, mit denen heterosexuell ideale Geschlechter performativ realisiert und naturalisiert werden, entfaltet er seinen subversiven Effekt. Demnach kann Drag als eine Geschlechterparodie angesehen werden, die offenbart, dass die ursprüngliche Identität selbst nur eine Imitation ist. Sie ist eine Produktion, die als Imitation auftritt.⁸⁰ Dadurch entzieht Drag der hegemonialen Kultur den Anspruch auf naturalisierte oder geschlechtlich bestimmte Identitäten. Zudem kritisiert die performative Praxis von Drag das vorherrschende Wahrheitsregime des „Sexes“, das Butler für durchaus heterosexistisch hält, wenn „zwischen einer ‚inneren‘ Wahrheit der Weiblichkeit, die als psychische Disposition [... und] einer ‚äußeren‘ Wahrheit, die als Erscheinung oder Darstellung betrachtet wird“⁸¹, unterschieden wird. Diese Unterscheidung

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd., S 380, Anmerkung 202.

⁷⁶ Ebd., S 313f.

⁷⁷ Ebd., S 315.

⁷⁸ Ebd., S 316.

⁷⁹ Ebd., S 181f.

⁸⁰ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, S 203.

⁸¹ Butler, Judith: Körper von Gewicht, S 321.

erzeugt eine widersprüchliche Formierung der sozialen Geschlechtsidentität, während diese weder als eine rein psychische Wahrheit aufzufassen ist noch auf eine Oberflächenerscheinung reduzierbar ist.⁸² In Anbetracht dieser Erläuterungen ist Butler der Ansicht, dass die Geschlechtsidentität ständig eine wiederholte Darbietung erfordert. Diese Wiederholung kann als eine „Re-Inszenierung“ verstanden werden sowie als ein „Wieder-Erleben“ eines bereits gesellschaftlich etablierten Bedeutungskomplexes wie andere rituelle Inszenierungen, die zeitlich und kollektiv bedingt sind. Geschlechtsidentität darf nicht als feste Identität angesehen werden, da sie vielmehr eine Identität ist, die durch „stilisierte Wiederholung der Akte“ historisch konstituiert wird, deren Effekt demnach durch die Stilisierung des Körpers erzeugt wird.⁸³ „Es gibt dann weder wahre noch falsche, weder wirkliche noch verzerrte Akte der Geschlechtsidentität, und das Postulat einer wahren geschlechtlich bestimmten Identität enthüllt sich als regulierende Fiktion.“⁸⁴

- **Queer Theory**

Homosexuell, lesbisch und schwul, queer

An den Begriffen „homosexuell“, „schwul“ oder „lesbisch“ und „queer“ lassen sich die allmählichen historischen Verschiebungen im Verständnis gleichgeschlechtlichen Begehrens gut erkennen. Erst im späten 19. Jahrhundert tauchte der Begriff Homosexualität auf und frühestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte er sich verbreitet, auch wenn er damals fast ausschließlich mit den pathologisierenden Diskursen der Medizin in Verbindung gebracht wurde. In den 1960er-Jahren kam der Terminus ‚gay‘ unter den homosexuellen AktivistInnen auf, die versuchten, dem Begriff seine klinische Zuschreibung zu nehmen. Gay wurde von ihnen als konkreter „politischer Angriff auf eine binäre und hierarchische sexuelle Ordnung, die Homosexualität als Abweichung von einer privilegierten und naturalisierten Heterosexualität klassifiziert“⁸⁵, verwendet. Während Begrifflichkeiten wie homosexuell, schwul oder lesbisch das gleichgeschlechtliche Begehren überhistorisch zu beschreiben und ihnen eine universelle Identität zuzuschreiben versuchen, lässt sich queer hingegen als „Folge der konstruktivistischen Problematisierung von vermeintlich universellen Begriffen verstehen“⁸⁶. Demnach wird queer weder rückblickend noch überhistorisch eingesetzt, sondern verweist auf die Differenz und Veränderungen in der Geschichte.

Der poststrukturalistische Kontext von Queer

Da Queer einerseits teilweise aus den früheren homosexuellen Befreiungs- und lesbisch-feministischen Konzepten hergeleitet wurde und andererseits mit seinem konstruktivistischen Charakter im Gegensatz zu diesen steht, steht er sowohl für Kontinuität als auch für den Bruch im

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd., S 206.

⁸⁴ Ebd., S 208.

⁸⁵ Jagose, Annamarie: Queer Theory. Eine Einführung, Berlin 2001, S 95f.

⁸⁶ Ebd., S 97f.

historischen Kontext, in dem gleichgeschlechtliches Begehren als sich verändernd gefasst wird. Auch wenn unklar ist, seit wann Queer in seiner neuesten Bedeutung abseits der beleidigenden Bedeutung als Schimpfwort eingesetzt wird, besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass „es in den frühen neunziger Jahren in den allgemeinen Gebrauch einging“⁸⁷. Queer ergab sich aus kulturellen und theoretischen Schwierigkeiten in den Debatten über Fragen lesbischer und schwuler Identität. Als Poststrukturalismus das Verständnis von wahrhafter Identität und die Funktionsweise von Macht in der homosexuellen Befreiungsbewegung und im lesbischen Feminismus zu kritisieren begann, wurde Queer mit seiner Betonung der Differenz hervorgehoben.⁸⁸ Im Rahmen des Poststrukturalismus wird Identität als historisch konstruiert und kontingent verstanden. Zugleich wird auf die Begrenztheit der Identitätskategorien aufmerksam gemacht. Demnach unterscheidet sich Queer als eine neue Form der persönlichen Selbstbezeichnung und politischen Organisation von essenzialistischen Konzepten, nach denen Identität natürlich, feststehend und angeboren ist. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellten Theoretiker wie Sigmund Freud, Jacques Lacan und Michel Foucault diese vermeintlich selbstverständlichen und kausalen Ansichten von Identität radikal in Frage. Für sie stellt Identität eine dauerhaft stützende kulturelle Fantasie oder einen Mythos dar, eine historische Konstruktion⁸⁹, die vor allem von Foucaults Theorie von der Diskursivierung der Sexualität aufgezeigt wird.

Performativität und Identität

Zu den einflussreichsten Leistungen im konstruktivistischen Kontext zählt zweifellos Judith Butlers Theorie, in der sie in gängigen Begriffen des Feminismus Zwänge und Grenzen von Identität bzw. Geschlecht als Heterosexualität privilegierendes Konstrukt herausgearbeitet und darüber hinaus normative Geschlechtsmodelle zu dekonstruieren versucht hat. Wie zuvor im Hinblick auf Butlers Theorie der Performativität der Geschlechtsidentität aufgezeigt wurde, bestreitet sie die Wahrhaftigkeit oder Authentizität von Geschlecht, das für sie letztlich nur als performatives Ergebnis sich wiederholender Handlungen verstanden werden kann. Butlers theoretische Modelle der Performativität erweisen sich in den Lesbischen und Schwulen Studien der 1990er-Jahre als besonders passend und produktiv.⁹⁰ Die Verbreitung dieses performativen Erklärungsmodells wird durch Prozesse verstärkt, in denen die verinnerlichteten Identitätskategorien dekonstruiert werden. Durch den Zweifel an der Wirksamkeit von Identität kommt es allmählich zu einer „Krise der ‚Homo‘-Identität“, wie Schwuler oder Lesbe.⁹¹ Da nach Butlers Kritik sowohl Homosexualität als auch Heterosexualität als „Identitätseffekt“ zu verstehen sind, ist „homosexuell“ ebenso wie „weiblich“ oder „männlich“ konstruiert und kein feststehender Begriff, der den Anspruch auf Natürlichkeit erhebt.

⁸⁷ Ebd., S 98f.

⁸⁸ Ebd., S 100.

⁸⁹ Ebd., S 101f.

⁹⁰ Ebd., S 111.

⁹¹ Ebd., S 117.

In den 1990er-Jahren begannen die Lesbischen und Schwulen Studien, Identitätskategorien und deren Anspruch auf Einheit und politische Wirksamkeit zu kritisieren, wie es etwa Befreiungsmodelle, ethnischere schwule und lesbische Konzepte, die eine solche Identität bejahen, und die „Coming-out“-Werbung machen.⁹² Doch auch wenn die Identitäten „lesbisch“ und „schwul“ immer mehr entnaturalisiert wurden, werden heutige queere Praktiken und die Theoriebildung durchaus von ihnen bestimmt.

Queere Identität

In Bezug auf Entnaturalisierung zeichnet sich Queer durch eine grundsätzliche Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit aus, denn es besitzt keine zwingenden Merkmale und „es ist eine Identität ohne Kern“⁹³. Queer beinhaltet Mehrdeutigkeit, wodurch Queer-Sein Bisexualität, Transsexualität, Heterosexualität sowie viele andere Möglichkeiten der Sexualität, die sich nicht wirklich mit „homosexuell“ beschreiben lassen, ausdrückt. „Queer wird häufig als Infragestellung üblicher Vorstellungen von sexueller Identität verstanden, weil hier die Kategorien, Gegensätze und Gleichsetzungen dekonstruiert werden, die Identitäten erhalten.“⁹⁴ Im Vergleich zu den lesbischen und schwulen Ansätzen, aus denen Queer entstanden ist, wird es viel weniger programmatisch bestimmt, während es in verschiedenen Kontexten unterschiedlich bewertet wird. Oft wird es schlicht als nützliche Abkürzung für das schwerfällige „lesbisch und schwul“ verwendet, Genauso oft wird es aber auch aufgrund seiner Kritik an der Identitätspolitik verwendet, auf der die üblichen Vorstellungen der lesbischen und schwulen Community basieren.⁹⁵ In diesem Zusammenhang hebt Queer den Anspruch auf eine festgelegte, klare und natürliche Identität auf. Aus der Perspektive der Vielfältigkeit und Flexibilität kann Queer auch eine Gruppe beschreiben, die ihre Zusammensetzung offenhält und deren Mitglieder keine feste Identität zugeschrieben wird, sondern die versuchen, sich auf die Sexualität zu beziehen und damit aus einer von heterosexistischen Geschlechternormen ausgeschlossenen Position für sich zu sprechen. In diesem Sinne schließt Queer alle jene ein, deren Selbstdefinitionen weder als normal noch als legitim gelten⁹⁶, da die Politik des Queer den „gründlichen Widerstand gegen die Regime des Normalen“⁹⁷ bevorzugt. Queer arbeitet vor allem mit Differenz, die von der vorherrschenden Homo-Hetero-Binarität unterdrückt wird. Es weigert sich, eine feste Form anzunehmen. Stattdessen weist es ein vielfältiges und widersprüchliches Moment auf.

⁹² Ebd., S 118.

⁹³ David Halperin zitiert in Jagose: Queer Theory, S 124.

⁹⁴ Hennessy zitiert in Jagose: ebd.

⁹⁵ Ebd., S 125.

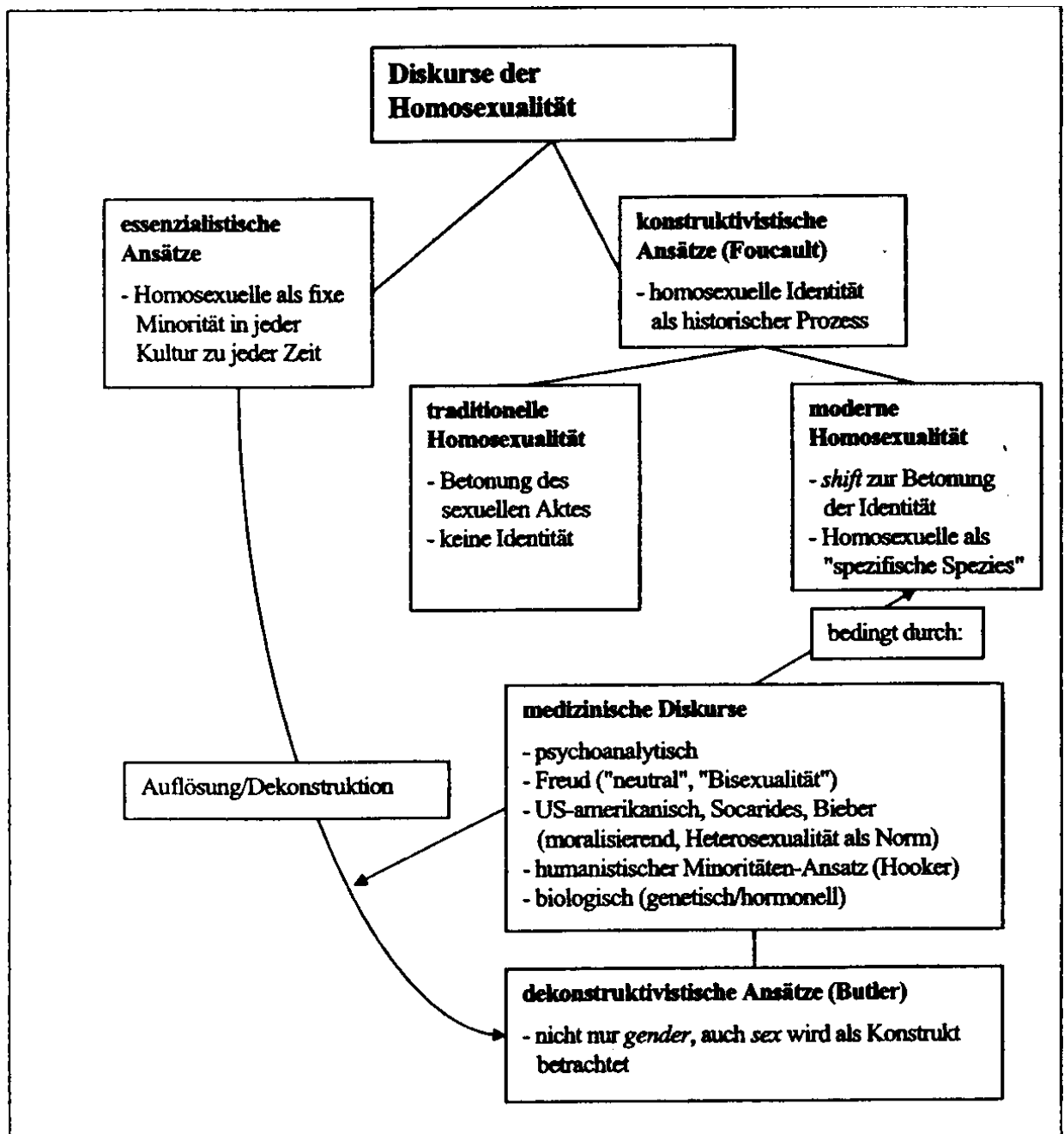
⁹⁶ Ebd., S 126.

⁹⁷ Ebd.

Kapitel 2: Historische Retrospektive der Homosexualität in China

2.1 Allgemeiner Überblick über die theoretischen Ansätze von Homosexualität

Bevor speziell auf die chinesischen Diskurse von Homosexualität eingegangen wird, sollen verschiedene Ansätze zu Homosexualität, die sich aus diversen historischen Diskursen entwickelt haben, erläutert werden. Dazu bietet das Schema von Damm einen recht anschaulichen Überblick über die differenzierten Positionen zu Homosexualität⁹⁸:



⁹⁸ Diagram in: Damm, Jens: Homosexualität und Gesellschaft in Taiwan 1945 bis 1995, Berlin 2002, S 17.

Traditionelle vs. moderne Diskurse

Während sich gleichgeschlechtliche Beziehungen in der traditionellen Auffassung auf den sexuellen Akt beziehen, verschiebt sich das Konzept von Homosexualität in der Moderne zu einer spezifischen Identitätsfrage, wie Foucault die Veränderung verdeutlicht hat.⁹⁹ Betrachtet man Homosexualität eher aus der Sicht des „Handelns“ in einem soziologischen Kontext, macht die Typologie von David Greenberg, der vier Arten der Homosexualität unterscheidet, den Begriff im allgemeinen Sinn verständlich. Nach Greenberg entstehen in verschiedenen Gesellschaften zu unterschiedlichen Zeiten diese vier Arten von Homosexualität und je nach Gesellschaft und Zeit ist die eine oder die andere Art vorherrschend: (1) die „generationsüberschreitende Homosexualität“, in der das Alter der bestimmende Faktor ist, (2) die „genderüberschreitende Homosexualität“, bei der einer der Partner die Rolle des anderen Geschlechts einnimmt, (3) die „klassenorientierte Homosexualität“, die in Gesellschaften mit äußerlich sichtbaren Klassenunterschieden vorkommt, und letztlich (4) die „egalitäre Homosexualität“, die mit der heutigen westlichen Form der Homosexualität gleichkommt.¹⁰⁰

Medizinische Diskurse

Allen medizinischen Diskursen der Homosexualität ist gemein, dass sie den Grund für Homosexualität suchen. Der Begriff der Homosexualität ist bis heute von dem medizinischen Konzept des 19. Jahrhunderts bzw. von einem positivistischen Wissenschaftskonzept geprägt, nämlich der Sexualpathologie, aus der sich die spätere Sexualwissenschaft entwickelte.¹⁰¹ Innerhalb der medizinischen Diskurse kommt es zugleich zu einer Spaltung im Hinblick auf homosexuelles Verhalten: während psychoanalytische Diskurse Homosexualität auf störende Entwicklungen in der Kindheit oder Jugend zurückführen, gehen biologische Ansätze eher von angeborenen Gründen für homosexuelle Neigungen aus.¹⁰² Nachdem Sigmund Freud individuelle psychoanalytische Erklärungsmuster für sexuelles Verhalten für wesentlicher erachtete und biologisch-deterministische Erklärungsansätze ablehnte, verlagerte sich der Schwerpunkt der Psychoanalyse, die in den 1950er- und 1960er-Jahren ihre Blüte in den USA erlebte, jedoch auf den Versuch der „Heilung“, womit sie sich stark von Freuds Ansicht von Homosexualität als eine nicht zu heilende Krankheit abwendete.¹⁰³ Demgegenüber sehen biologische Ansätze Homosexualität als angeboren an, wobei entweder genetische oder hormonelle Gründe genannt werden.¹⁰⁴

Konstruktivistische vs. essenzialistische Ansätze

Essenzialistische Ansätze beruhen vor allem auf sexualpathologischen und medizinischen Modellen, gehen von einer homosexuellen Identität als angeborenem Merkmal aus und definieren den

⁹⁹ Siehe "Geschichte der Sexualität von Foucault" in Kapitel 1 der Arbeit.

¹⁰⁰ Damm, Jens: Homosexualität und Gesellschaft in Taiwan, S 17ff.

¹⁰¹ Damm: Ebd., S 20.

¹⁰² Ebd., S 21.

¹⁰³ Für eine genaue Analyse von Freuds wissenschaftlicher Ansicht von Homosexualität siehe: Ablove, Henry: Freud, Male Homosexuality, and the Americans: „That homosexuality is no advantage. That it is also no illness. That it should neither be prosecuted as a crime nor regarded as a disgrace. That no homosexual need be treated psychoanalytically unless he also, and quite incidentally, happened to be neurotic.“ in: Ablove/Barale/Halperin: Lesbian and Gay Studies Reader, New York/London 1993, S 382.

¹⁰⁴ Damm: Homosexualität und Gesellschaft in Taiwan, S 21.

homosexuellen Menschen somit als eine spezifische Gattung. Entsprechend dieser Sichtweise ist die sexuelle Orientierung eines Menschen objektiv, intrinsisch und kulturunabhängig.¹⁰⁵ Im Gegensatz dazu argumentieren die KonstruktivistInnen aufbauend auf Foucault, dass Sexualität kein biologisch festgeschriebenes Phänomen darstellt, sondern gesellschaftlich und diskursiv geprägt ist. Aus konstruktivistischer Sicht hat Sexualität auch eine Geschichte oder Geschichten in unterschiedlichen Kulturen, in denen der Begriff von Homosexualität erst erfunden und dann ständig re-konstruiert wird.

Postmoderne Diskurse

Postmoderne Diskurse sind Weiterentwicklungen konstruktivistischer Sichtweisen, die auch im Extremfall das biologische Geschlecht als soziales Konstrukt begreifen. Am bedeutsamsten ist dabei Judith Butlers Theorie, nach der Geschlecht als ein vordiskursives Feld definiert wird und die soziale Geschlechtsidentität (gender) den Funktionsapparat dieses Feldes unter der sozialen Macht bildet.¹⁰⁶ Basierend auf diesem Ansatz entwickelte sich die Queer Theory in den 1990er-Jahren, deren Schwerpunkt auf der Kritik an der Regulierung der Gesellschaften durch eine künstliche Klassifikation von heterosexuell und homosexuell, von Mann und Frau und von weiblich und männlich liegt.

2.2 Historische Perspektive der Diskurse von Homosexualität in China bis 1949

• Das traditionelle chinesische Konzept von Sexualität

Im konfuzianischen und taoistischen Denken wird Sex nicht als das zentrale Merkmal des Lebens behandelt, sondern eher als ein wesentlicher und natürlicher Teil des Lebens, wie Essen und Trinken, betrachtet, wobei die Konfuzianisten „Ausschweifungen“ strikt ablehnen und Sexualität von der Pflicht, Nachkommen zu zeugen, trennen.¹⁰⁷ Um die traditionellen Konzepte der ChinesInnen zu verstehen, muss zuerst das taoistische Konzept von Yin und Yang erklärt werden. Yin und Yang sind zwei fundamentale Kräfte der Natur, die viele Aspekte des Lebens bestimmen. In dieser Hinsicht trifft Chous Schilderung des taoistischen Denkens von Yin und Yang völlig zu: „In Taoist cosmology, yin and yang are the primordial binary forces that create the dynamics for all facets of existence. Yet they are neither antagonistic, fixed, nor mutually exclusive, but interdependent, complementary, and interactive. Although yin is predominant in women and yang in men, every person from birth is a combination of yin and yang“.¹⁰⁸ Weiters führt er das Argument von Charlotte Furth weiter an, nach dem „the actual sexual differentiation of each person depends on the momentary balance of the dynamics between these two forces. Such a natural philosophy opens up a broad and tolerant attitude toward a variety of sexual and gender behaviors. Yin and yang are relativistic and have no fixed meaning“.¹⁰⁹

Als die dominante Ideologie in China für 2.000 Jahre lehnt der Konfuzianismus auch das essenzialistische Denken von Sex ab und klassifiziert ihn wie alle anderen persönlichen oder sozialen Beziehungen nach

¹⁰⁵ Ebd., S 19.

¹⁰⁶ Siehe Kaitel 1 der Arbeit: "Geschlecht und Geschlechtsidentität" nach Butlers Auffassung.

¹⁰⁷ Damm: S 45.

¹⁰⁸ Wanshan, Chou: Tongzhi. Politics of Same-Sex Eroticism in Chinese Societies, S 17f.

¹⁰⁹ Ebd.

den fünf Beziehungen, durch das menschliche Verhalten und Beziehungen hierarchisch organisiert werden sollten. Somit steht Sex nicht im Mittelpunkt der traditionellen Überlegungen der ChinesInnen, sondern die sozialen Beziehungen, in denen der Sex passiert.¹¹⁰ Taoismus, Konfuzianismus und Buddhismus sind seit Jahrtausenden die leitenden Lebensphilosophien der ChinesInnen. Abgesehen von einigen historischen Unterschieden ist es durchaus gerechtfertigt, zu sagen, dass alle drei eine recht lockere, naturalistische Meinung gegenüber Sex haben und keine Probleme mit gleichgeschlechtlicher Erotik. Sie interessieren sich nicht um essenzialistische Definitionen von Homosexualität oder Heterosexualität. Im traditionellen Denken der ChinesInnen ist Sex eher im sozialen bzw. familialen Kontext eingebettet, wodurch im Wesentlichen keine Homo-Hetero-Dichotomie in den traditionellen Diskursen von Sexualität in China vorhanden ist.¹¹¹

• **Homosexualität im antiken China**

Eine ausführliche Analyse der Homosexualität im antiken China unternimmt Bret Hinsch in seinem Buch „Passions of the Cut Sleeve“¹¹², in dessen Einleitung er betont, dass im klassischen Chinesisch kein äquivalentes Wort für Homosexualität oder Homosexuelle existiert: „Instead, it was usually discussed using poetic metaphors referring to earlier men or incidents famed for association with homosexuality“. In dieser Hinsicht argumentiert er weiter, dass „Chinese terminology therefore did not emphasize an innate sexual essence, but concentrated rather on actions, tendencies, and preferences. In other words, instead of saying what someone ‘is’, Chinese authors would usually say whom he ‘resembles’ or what he ‘does’ or ‘enjoys’“. ¹¹³ Eine andere populäre Art, wie Homosexualität beschrieben wurde, war in ihrer sozialen Rolle, „Hence early records mentioning men who had sexual relationships with the emperors call them ‘favorites’, a description of their political status, not of an innate sexual essence“. ¹¹⁴ Damit sieht das klassische China Homosexualität als eigenartig an. Diese Sichtweise war indessen stetigen Veränderungen unterworfen. Hinsch berichtet von einem Höhepunkt der homosexuellen höfischen Beziehungen in der Han-Zeit (206 v.Chr. bis 220 n.Chr.) und zählt insgesamt zehn Herrscher auf, denen man männliche Geliebte nachsagt. ¹¹⁵ Diese Hochblüte der Homosexualität am kaiserlichen Hof endete erst in der Tang- und Song-Zeit mit dem Aufkommen der moralischen Kritik des Neokonfuzianismus, durch den der klassische Konfuzianismus mit dem Eindringen des Buddhismus in China abgelöst wurde. Während der Konfuzianismus vor allem den Staat, das Regieren und die administrative Seite betraf, entwickelte der Neokonfuzianismus auch eine strengere Morallehre für die BürgerInnen Chinas. ¹¹⁶ Zu dieser Zeit tauchte erstmals der Begriff *jijian* für homosexuelle Beziehungen, vor allem zwischen Männern, auf, das als Sodomie ins Deutsche übersetzt werden kann. Dieser Begriff stand ursprünglich für den Verkehr mit einem

¹¹⁰ Ebd., S 19.

¹¹¹ Ebd..

¹¹² Hinsch, Bret: *Passions of the Cut Sleeve. The Male Homosexual Tradition in China*, Oxford 1992.

¹¹³ Hinsch: *Passions of the Cut Sleeve*, S 7.

¹¹⁴ Ebd..

¹¹⁵ Ebd., S 34-54.

¹¹⁶ Damm: *Homosexualität und Gesellschaft in Taiwan*, S 47.

Tier; dies ist eindeutig ein pejorativer Begriff, der vor dieser Zeit nicht existent war.¹¹⁷ Zugleich wurden erste Gesetze gegen Homosexualität im Zusammenhang mit einer wirklichen oder angenommenen Zunahme der Prostitution in der Tang- und Song-Zeit erlassen.¹¹⁸ Der Neokonfuzianismus übte eine moralisch rigide Kontrolle aus, um außereheliche Familienbeziehungen zu kontrollieren. Diesbezüglich zielte der sexuelle Puritanismus der Neokonfuzianisten nicht allein auf Homosexualität ab, sondern allgemein auf sexuelle Praktiken, die nicht der Fortpflanzung dienten und außerhalb der Familienumgebung unternommen wurden. Erst am Ende der Ming-Zeit entwickelten sich wieder philosophische Schulen, die sich für Vielfalt und Toleranz einsetzten. Sie betonten die Erkenntnis im Individuum und gaben damit dem Individualismus Vorrang. Zu dieser Zeit erlebte auch die erotische Literatur eine Hochkonjunktur¹¹⁹. Dies alles führte zu einer toleranter werdenden Einstellung zur Homosexualität. In der Qing-Zeit zeigte sich eine eher ambivalente Sicht der Homosexualität, als einerseits Gesetze über homosexuelle Vergewaltigungen im Jahr 1740 von Kaiser Kangxi erlassen wurden, in denen erstmals in der chinesischen Geschichte eine eindeutige Unterscheidung zwischen einem hetero- und einem homosexuellen Akt gesetzgemäß getroffen wurde.¹²⁰ Andererseits erlebte die Peking-Oper eine Hochblüte in der Qing-Zeit, in der berühmte effeminierte Dan-Schauspieler, die weibliche Rollen spielten, besonders geehrt wurden. Die Beliebtheit der männlichen Prostitution, insbesondere in den reichen Klassen, wies keinen gesellschaftlichen Hass gegen Homosexualität an sich auf, sondern hatte eher eine lockere und freiere Meinung von homoerotischen Akten. In der Literatur findet man auch Hinweise auf eine homosexuelle oder zumindest bisexuelle Identität im Roman „Traum der Roten Kammer“, einem der vier großen Klassiker der chinesischen Literatur.

• Die republikanische Zeit 1919 - 1949

Erst in der republikanischen Zeit kamen chinesische Termini wie *tongxinglian* oder *tongxingai* auf, die mit den westlichen Ausdrücken „Homosexualität“ bzw. „Homoerotik“ übereinstimmen.¹²¹ In der Zeit von 1919 bis 1949 kam es zu Unterschieden in der Sicht von Homosexualität zwischen den Provinzen Chinas: Während städtische Provinzen an den Küsten verwestlichte Diskurse von Sexualität entwickelten, die sich stark auf die westliche Sexualforschung bezogen, blieben die inneren und ländlichen Provinzen weiterhin traditionell – mit homosexuellen Bordellen und homoerotischen Beziehungen zu den Dan-Schauspielern des chinesischen Theaters, die „weibliche“ Rollen spielten.¹²² Im Zuge der Vierten-Mai-Bewegung, die von modernen, verwestlichten Eliten der Republik getragen wurde, um das Vaterland mit modernen Wissenschaften aus dem Westen zu stärken, wurden Erkenntnisse der westlichen Sexualitätswissenschaft selektiv in China rezipiert und verbreitet; selektiv insofern, als biologisch medizinische, auf evolutionären und darwinistischen Vorstellungen aufbauende Thesen die Diskurse von Sexualität in der Republik dominierten¹²³, jedoch das Konzept nicht akzeptiert wurde, nach dem sich Homosexualität als sexuelle

¹¹⁷ Hinsch: Ebd., S 88f.

¹¹⁸ Hinsch: Ebd., S 92f.

¹¹⁹ Damm: Ebd., S 48.

¹²⁰ Hinsch: Ebd., S 120f.

¹²¹ Damm: Ebd., S 49.

¹²² Ebd., S 50.

¹²³ Ebd., S 51.

Orientierung strikt von Heterosexualität unterscheidet. Homosexualität wurde weiterhin als eine der Fortpflanzung nichtdienliche Handlung interpretiert und sollte als eine Form der außereheliche Sexualität verdammt werden, wie Dikötter es in seinem Buch über die Konstruktion der sexuellen Identität in der republikanischen Zeit beschreibt.¹²⁴ In dieser Hinsicht führt er weiter an, dass Homosexualität „was widely interpreted as a temporary aberration, a mental disease or an 'inversion'. Despite widespread exposure to foreign medical literature on 'homosexuality' as an organic pathology or a perverted preference, sodomy continued to be portrayed as an act of social transgression which was acquired like a bad habit.“¹²⁵ Diese „schlechte Gewohnheit“ wurde nach Dikötter in der republikanischen Zeit als eine Phase der Entwicklung zu einem „normalen“ sexuellem Begehren dargestellt und ähnlich wie Masturbation interpretiert, die nun „for the sake of the self, the married couple and the nation“ überwunden werden sollte.¹²⁶ Biologische und medizinische Ansätze in den republikanischen Diskursen pochen darauf, dass „all desire was by nature heterosexual, reducing masculinity and femininity to an expression of sexuality, most biologizing theories represented 'the homosexual' as the very opposite of 'manliness'“, womit die zentrale Vorstellung von Homosexualität darin besteht, dass eine weibliche Seele in einem männlichen Körper gefangen ist¹²⁷. Die Reformer der Republik betrieben eine so genannte sexuelle Aufklärung, durch die das Wissen über den menschlichen Körper, Eugenik und sogar über die Rassenlehre verbreitet werden sollte, während konfuzianische Sichtweisen als „altmodisch“ und „feudalistisch“ kritisiert wurden. Homosexualität wurde stets als Störung, Krankheit und „Anomalie“ im Hinblick auf die zentralen Betreuungsbereiche der Ehe, Kinderplanung, Kindererziehung und Eugenik gesehen. Um einen modernen, starken Staat zu schaffen, sollte Sexualität kontrolliert werden und Sexualpraktiken, die nicht dem Zeugen von Nachkommen dienen, wurden radikal abgelehnt.¹²⁸ Wie in der Masturbation und Prostitution sah man in der Homosexualität nun eine Gefahr für eine „gesunde“ Familie. Trotzdem existierten zur republikanischen Zeit keine rechtlichen Bestimmungen gegen Homosexualität.¹²⁹

2.3 Regionale Unterschiede in der Entwicklung nach 1949

Nach 1949 spalteten sich die Diskurse der Homosexualität in China auf. Während das Festland unter dem kommunistischen Regime weiterhin die Sicht der Vierten-Mai-Bewegung vertrat, die sich auf die Familie und die heterosexuelle Ehe konzentrierte, erlebte Taiwan in den ersten Jahren nach der Machtübernahme der KMT eine totalitäre Staatszensur des öffentlichen Lebens. Erst in den 80er- und 90er-Jahren nach der Aufhebung des Ausnahmezustands 1987 kamen verschiedene Ansätze über (Homo-)Sexualität auf, die wesentlich von den USA beeinflusst waren, wie etwa die Rezeption der Queer Theory. Hongkong war unter

¹²⁴ Dikötter, Frank: Sex, Culture and Modernity in China. Medical Science and the Construction of Sexual Identities in the Early Republican Period, London 1995, S 139.

¹²⁵ Ebd., S 139.

¹²⁶ Ebd., S 140f.

¹²⁷ Ebd., S 141.

¹²⁸ Damm: Homosexualität und Gesellschaft in Taiwan, S 52.

¹²⁹ Ebd., S 52.

der kolonialen Regierung Großbritanniens eindeutig von einer Verwestlichung der Terminologie bzw. Identitätsformulierung geprägt.

Da Queer-Filme auf diese unterschiedlichen regionalen Entwicklungen hinweisen, ist es notwendig, diese lokalen Unterschiede im Detail zu untersuchen.

• Republik China

Die Soziologin Li Yinhe, eine der wenigen WissenschaftlerInnen in China, die Homosexualität in China untersucht hat, bietet einen recht anschaulichen Überblick über die Regulierung der männlichen Homosexualität in der Republik China seit der Mao-Periode.¹³⁰ Im Allgemeinen wurden keine spezifischen Gesetze gegen Homosexualität, die gleichgeschlechtliche sexuelle Praktiken untersagen, in der Republik China erlassen.¹³¹ Der Hooliganismus, weswegen die Homosexuellen meistens bestraft wurden, insbesondere in der Mao-Periode, wurde 1997 im Kriminalgesetz aufgehoben. Zugleich war Homosexualität bis April 2001 als eine psychische Erkrankung definiert¹³². Dementsprechend litten Homosexuelle stets unter gesellschaftlichen Vorurteilen, die in der Praxis durch so genannte administrative Bestrafungen schwer wiegende Konsequenzen nach sich zogen. In diesem Zusammenhang führt Li aus: „In fact, in China today, as with the Maoist past, the most serious threat to same-sex sexual conduct between consenting male adults comes neither from legal sanctions nor from police arrest in the name of public security, but rather from social prejudice, which has resulted in the arbitrary imposition of administrative penalties and Party disciplinary sanctions“.¹³³ Solche administrative Sanktionen stellten die primäre Gefahr für chinesische Homosexuelle dar und waren durch Willkür gekennzeichnet, da es keine festen gesetzlichen Grundlagen und Regulierungen gab, nach denen die jeweilige Bestrafung bemessen hätte werden können.¹³⁴ Diesen spezifischen Aspekt der Regulierung von homosexuellen Akten fasst Li wie folgt zusammen: „In sum, the lack of specific laws or regulations relating to homosexuality in China has not resulted in freedom for homosexuals; instead, it has encouraged the imposition of arbitrary administrative penalties for engagement in consensual acts of same-sex love“.¹³⁵

Zudem wurden Homosexuelle in China besonders aufgrund der von den republikanischen Reformen angenommenen Vorstellung unterdrückt, nach der Sexualität eng mit Fortpflanzung verbunden ist: „[...] the continued social condemnation of homosexuality and family pressure to marry and have children, not only places severe constraints on the lives of male homosexuals, but also can ostracize them from the support of other homosexuals [...] Hence persons erotically inclined to the same-sex often marry opposite-sex partners in order to fulfill their filial obligations and also to deflect public suspicion“.¹³⁶ Die staatliche Kontrolle des Körpers und die Regulierung der Fortpflanzung als grundlegende Bedingungen für eine starke und gesunde Nation wurden von den KommunistInnen weiterhin durchgeführt, während die eheliche

¹³⁰ Li, Yinhe: Regulating male same-sex relationships in the People's Republic of China: in: Jeffreys, Elaine (Hg.): Sex and Sexuality in China, USA/Canada 2006.

¹³¹ Ebd., S 82.

¹³² Ebd., S 83ff.

¹³³ Ebd., S 82.

¹³⁴ Ebd., S 92f.

¹³⁵ Ebd., S 94.

¹³⁶ Ebd., S 82.

Familie als die einzige legale Basis für menschliche Fortpflanzung nach 1949 angesehen wurde, wie Dikötter berichtet: „The strict economy of reproduction, in short, has caused the exclusion of all forms of sexuality that are not directly conducive to procreation. Economically profitable and politically conservative, the regulation of sexuality in the name of the nation has been the ultimate objective of legal sanctions, social controls and medical norms in China“.¹³⁷ In dieser Hinsicht wurden sogar extreme Methoden „wissenschaftlicher Kontrolle“ angewendet, inklusive psychologischen und medizinischen Behandlungen von jungen Menschen, die unter dem Verdacht einer „sexual hyperfunction“ und „sexual addiction“ standen. „Considered a crime which should be eliminated or a mental illness susceptible to treatment by electric shock therapy, homosexuality incurs summary arrest and long prison sentences [...]“.¹³⁸ Die Diskurse der Sexualität unter der kommunistischen Regierung konstruieren Sexualität als ein staatlich regulierendes Feld, in dem Homosexualität ebenso wie voreheliche oder außereheliche sexuelle Praktiken sowie Masturbation im Interesse der familial-ehelichen und sozialen Fürsorge als „schändlich“ oder „abnormal“ bezeichnet wurden. Diesbezüglich propagierten die KommunistInnen gegen „the ‘deterioration of the racial spirit’ caused by homosexuality, a ‘Western social disease’“.¹³⁹ Gegenüber dieser repressiven Politik und des gesellschaftlichen Vorurteils nehmen jedoch die meisten Homosexuellen in China eine ziemlich konservative Position ein. Einerseits akzeptieren sie den Status quo, „maintain that there will never be a specific campaign against same-sex love in China“, während sie argumentieren, dass „the main difficulties faced by members of the homosexual community in China are the traditional pressure to get married, and the lack of publicly available information on homosexuality“, wie Li es beschreibt.¹⁴⁰ Andererseits streben sie eingeschränkt nach mehr Toleranz und Verständnis der Gesellschaft, aber nicht nach homosexuellen Rechten von Gesetzes wegen, denn viele Homosexuelle in China vertreten die Ansicht, dass nicht die fehlende gesetzliche Anerkennung von Homosexuellen das Problem ist, sondern die gesellschaftliche Intoleranz und Missverständnisse in der gegenwärtigen Gesellschaft Chinas.¹⁴¹ Demgegenüber bestehen die Homosexuellen, die ein starkes Bewusstsein ihrer Identität besitzen und meistens jung sind, eine höherer Ausbildung genossen haben sowie Erfahrungen während eines Auslandsstudiums sammeln konnten, auf ihre Rechte.¹⁴² Männliche Homosexuelle werden im heutigen China nicht angegriffen und auch nicht gehasst, wie es im Westen oft der Fall ist. Die Probleme, mit denen sie sich auseinandersetzen müssen, ergeben sich vielmehr aus Missverständnissen und sozialen Vorurteilen bzw. familiären Pflichten, Kinder als ErblInnen zu zeugen. Angesichts dessen erwarten die Homosexuellen in China nicht mehr als die Möglichkeit, zu (über-)leben, und setzen sich nicht radikal für homosexuelle Rechte oder für die Gleichsetzung mit Heterosexuellen ein.

- **Taiwan**

¹³⁷ Dikötter: Sex, Culture and Modernity in China, S 184f.

¹³⁸ Ebd., S 183.

¹³⁹ Ebd., S 181 und 183.

¹⁴⁰ Li: Regulating male same-sex relationships in the People’s Republic in China, S 95.

¹⁴¹ Li: Ebd., S 96f.

¹⁴² Li: Ebd., S 97ff.

In seiner Arbeit über Homosexualität und Gesellschaft in Taiwan von 1945 bis 1995, die auch schon mehrmals in den vorangegangenen Teilen der vorliegenden Arbeit zitiert wurde, thematisiert Jens Damm Diskurse der Homosexualität in Taiwan bzw. in China. Dabei argumentiert Damm, dass es eine Abfolge verschiedener Diskurse im taiwanesischen Kontext gab, wobei jedoch nicht ein Diskurs vorherrschend war, sondern eine Parallelität von Diskursen mit unterschiedlicher Dominanz beobachtet werden konnte.¹⁴³ In den 50er-Jahren wurden gleichgeschlechtliche Beziehungen angesichts der unhinterfragten Heteronormativität traditioneller Familienwerten nicht diskursiv thematisiert.¹⁴⁴ Erst Ende der 70er-Jahre und in den 80er-Jahren tauchten Berichte in Tageszeitungen und wissenschaftliche Publikationen auf, die sich spezifisch mit dem Thema Homosexualität beschäftigten. Die Hauptakteure dieser Zeit waren nach Damm in der Regel Mediziner, Psychoanalytiker und Urologen¹⁴⁵, die eindeutig einen „aufklärerischen“ Anspruch erheben: „Aus der Position des allwissenden Mediziners klärte man die heterosexuelle Bevölkerung über das Phänomen Homosexualität auf“.¹⁴⁶ In diesen „aufklärerischen“ Diskursen wurden Prostitution und Homosexualität vorwiegend als negativ dargestellt, wobei der ausländische Einfluss betont wurde. Dies wird auch in den Berichten über AIDS deutlich, das als eine Krankheit der Homosexuellen, die aus den Westen importiert wurde, dargestellt wurde. Zugleich weist Damm darauf hin, dass dies eine Strategie der Ausgrenzung der Homosexualität in der Gesellschaft Taiwans darstellt. In den 90er-Jahren änderte sich der medizinische Diskurs in Taiwan und ein neuer humanistisch-medizinischer Diskurs entstand, in dem Homosexuelle aus essenzialistischer Sicht als eine soziale Minderheit angesehen werden, der man in einer pluralistischen Gesellschaft grundlegende Rechte nicht verweigern kann.¹⁴⁷ Die humanistisch-medizinischen Ansätze wurden vom Tongzhi-Diskurs als eine einheimische diskursive Entwicklung von Homosexualität in China begleitet, der im Kontext des neuen Feminismus entstanden ist, den die Intellektuellen in Taiwan von den amerikanischen Ansätzen übernommen haben. Der „neue Feminismus“ wurde als Mittel gesehen, mit dem die patriarchalische Struktur der taiwanesischen Gesellschaft anhand der Analysekategorie von Gender in Frage gestellt und kritisiert wurden.^{148, 149} Im Unterschied zu den Diskursen in den 70er- und 80er-Jahren sprach man nicht mehr von außen über das Fremde der Homosexualität, sondern von innen heraus. Damm weist darauf hin, dass man diesbezüglich besonders in der Literatur und in der urbanen Mittelklasse erfolgreich war.¹⁵⁰ In den 90er-Jahren waren die amerikanischen Ansätze, wie die Queer Theory von Judith Butler, im taiwanesischen Diskurs über Homosexualität besonders einflussreich und Homosexualität wurde in den jungen postmodernen Zeitschriften, wie ISLE MARGIN, einer wesentlich durch die Queer Theory gekennzeichneten Publikation, aus dem Minderheitendiskurs geholt und dekonstruiert.¹⁵¹

Im Hinblick auf die Diskurse von Homosexualität in Taiwan identifiziert Damm drei spezifische Aspekte:

¹⁴³ Damm, Jens: Homosexualität und Gesellschaft in Taiwan, S 229.

¹⁴⁴ Damm: Ebd., S 229f.

¹⁴⁵ Damm: Ebd., S 231f.

¹⁴⁶ Ebd., S 232.

¹⁴⁷ Damm: Ebd., S 232f.

¹⁴⁸ Eine genauere Analyse von Feminismus und Tongzhi-Diskurs in den 90er-Jahren in Taiwan siehe auch Chou, Wanshan: Feminism and the Formation of the *Tongzhi* Movement: in: Chou: Tongzhi, S 152-158.

¹⁴⁹ Damm: Ebd., S 233.

¹⁵⁰ Ebd..

¹⁵¹ Ebd., S 233f.

Modernisierung und Tradition

Der Begriff von Familie wurde durch die Kleinfamilie und das eheliche Paar neu besetzt, sodass alle sexuellen Beziehungen außerhalb der heterosexuellen Kleinfamilie, wie Homosexualität, Prostitution, vorehelicher Geschlechtsverkehr und Polygamie, als tendenziell gefährlich betrachtet wurden und somit aus dem Diskurs der Familie ausgeschlossen blieben. Zwangsheterosexualität, in der biologisches Geschlecht und soziale Geschlechtsidentität gleichgesetzt wurden, war in der Gesellschaft vorherrschend.¹⁵² Die neue Form der taiwanesischen Homosexualität im Sinn von Tongzhi bzw. Queer zeigt, dass die traditionelle Sichtweise von Homosexualität mit ausgeprägten unter- und übergeordneten sozialen Rollen mit der alten hierarchischen chinesischen Gesellschaft harmonierten, aber nicht mit dem modernen Taiwan. „Traditionen verschwanden in einem länger andauernden Prozess.“¹⁵³

Globalisierung und Indigenisierung

Diskurse der Homosexualität in Taiwan sind im Allgemeinen durch eine starke Tendenz der Globalisierung geprägt, während einheimische Ansätze nur eine Nebenrolle spielen, in denen analysiert wird, was aus globalen Diskursen übernommen wurde und inwiefern es zu Veränderungen kam.¹⁵⁴ Westliche Einflüsse finden sich am stärksten im medizinischen Diskurs mit der Betonung der Ursachenforschung sowie der „Heilung“ von Homosexualität sowie im psychoanalytischen Diskurs.¹⁵⁵ Dabei entwickelten sich auch lokale Diskurse, wie der Tongzhi- oder Qu'er-Diskurs, im Kontext der globalen Diskurse des Postkonstruktivismus. Während der Tongzhi-Diskurs spezifisch chinesische Aspekte durch das einheimische Wort für Homosexuelle beinhaltet, fand im Qu'er-Diskurs, ursprünglich aus dem englischen Wort queer übersetzt, eine „Hybridisierung“ statt, in der sich die globalen und taiwanesischen Spezifitäten miteinander vermischen.¹⁵⁶ Demnach ist Damm der Ansicht, dass „eine Sichtweise, die den taiwanesischen Diskurs der Homosexualität entweder als einen indigenen Diskurs darstellt oder als eine unhinterfragte Übernahme westlicher Ideen simplifizierend [ist] und [wird] kaum der Komplexität des Phänomens gerecht [wird]“.¹⁵⁷

Macht und Homosexualität

Damm betrachtet den Machtfaktor als grundlegend für die Entwicklung der Diskurse über Homosexualität in Taiwan. Homosexualität in Gruppierungen, die sich nicht einer als traditionell angesehenen heterosexuellen Moral unterordneten, wurde nun marginalisiert und sogar übersehen, wie es in den 50er-Jahren geschah. „Selbst die Zensurbestimmungen behandelten nur heterosexuelle Kontakte – Homosexualität war im öffentlichen Diskurs undenkbar.“¹⁵⁸ Es gab in Taiwan kein explizites Verbot homosexueller Akte, doch kamen über einen langen Zeitraum andere Gesetze und Verordnungen zur Anwendung, mit denen Homosexualität bestraft wurde¹⁵⁹, was mit der Situation in der Republik China vergleichbar ist. Die Betonung von Ehe und Kindern, sprich der Kleinfamilie als Basis der Gesellschaft, die

¹⁵² Ebd., S 234.

¹⁵³ Ebd., S 235.

¹⁵⁴ Ebd., S 236.

¹⁵⁵ Ebd., S 237.

¹⁵⁶ Ebd., S 238.

¹⁵⁷ Ebd., S 239.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd., S 240.

einerseits auf traditionelle konfuzianische Vorstellungen und andererseits auch auf die Neubesetzung der Tradition durch die KMT zurückzuführen ist, stellt für Homosexuelle in Taiwan bis heute eine besondere Form der Unterdrückung dar.¹⁶⁰ Diesbezüglich wird die Dekonstruktion der Heteronormativität der bürgerlichen Kleinfamilie unter der Machtbeziehung für die postmoderne Queer Theory, mit der sich in Taiwan in starkem Maß auseinandergesetzt wird, als die zentrale These aufgestellt.

• Hongkong

Unter der britischen Regierung bis 1997 fanden Diskurse der Homosexualität in Hongkong in einem kolonialen Kontext statt. Zum einen waren sie stark vom Kolonialismus geprägt und zum anderen entwickelten sich chinesisch kulturelle Spezifitäten, wie etwa der Schwulendiskurs oder der Tongzhi-Diskurs¹⁶¹, wie Chou diese Disparität in der diskursiven Entwicklung in Hongkong, wo Homosexualität vorkommt, in seinem Buch über Tongzhi beschreibt¹⁶². Unter dem britischen Kolonialismus wurde die BürgerInnenschaft um rationalisiert hegemoniale Männlichkeit herum aufgebaut. Vor der „Amendment Bill“ zur Entkriminalisierung der Homosexualität 1991 wurde sie gesetzlich verboten, wie Chou anführt: „Before the Amendment Bill was passed to decriminalize homosexuality in 1991, it was an offense punishable by life imprisonment to commit anal sex even as a consenting adult in a private place“.¹⁶³ Trotz der gesetzlich strengen Bestrafung von gleichgeschlechtlichen Akten griff die koloniale Regierung jedoch nicht in das Leben und in die Kultur der Einheimischen in Hongkong ein. Vielmehr herrschte nach Chou die Politik der „Nonintervention“ der BritInnen in damaliger Zeit in Hongkong.¹⁶⁴ Abgesehen von der feindlichen Position der Regierung gegenüber Homosexualität sprachen sich auch die Einheimischen gegen Homosexualität als Korruption der chinesischen Kultur und zivile Dekadenz, die aus den Westen importiert wurden, aus, wie die Zeitungsartikel der 70er-Jahre in Hongkong verlauten lassen.¹⁶⁵ Demgemäß wurde die traditionelle chinesische Sichtweise der Homosexualität, die ihr eher tolerant und locker gegenüberstand, in Hongkong völlig abgelegt, wodurch sich die Vorstellung von einem rein heterosexuellen Volk der ChinesInnen nun als verzerrte Einbildung erweist, die in den homophoben Diskursen re-produziert wird. Die folgende Entwicklung in den 70er- und 80er-Jahren zeigt aber keinen Rückkehr zur Tradition auf, sondern eine Verwestlichung und Urbanisierung. In den 70er-Jahren wurde der englische Begriff „gay“ nach Hongkong importiert. Dabei erwies er sich nicht nur als sexuell spezifisch, sondern auch als ethnologisch, klassen- und geschlechtsspezifisch, wie Chou diesen Begriff hinsichtlich seiner Rezeption in Hongkong erklärt: „it was not only a signifier of sexual orientation, but also a category of (middle) class, (white) race, (young) age, (well) educated, (English) language, and (male) gender“.¹⁶⁶ „Tongxinglian“, gleichbedeutend mit dem Wort für „Homosexuelle“ im Chinesischen, wurde in den 80er-Jahren von den Medien immer mehr verwendet, um Menschen in gleichgeschlechtlichen Beziehungen zu beschreiben, obwohl die Mehrheit aus

¹⁶⁰ Ebd., S 241.

¹⁶¹ Tongzhi wird im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit erklärt.

¹⁶² Siehe Kapitel 2 „Colonialism and the Birth of Sexual Identity Politics in Hong Kong. In: Chou, Wanshan: Tongzhi. Politics of Same-Sex Eroticism in Chinese Societies, New York 2000,

¹⁶³ Chou: Tongzhi, S 61.

¹⁶⁴ Ebd., S 62.

¹⁶⁵ Ebd., S 64 bzw. S 68.

¹⁶⁶ Ebd., S 59.

der so genannten „neuen Generation“ der bürgerlichen Mittelschicht, die nach dem Krieg geboren wurde, gay als Selbstbezeichnung benutzte.¹⁶⁷ Als die Homosexuellen in Hongkong langsam in den 70er- und 80er-Jahren eine eigenartige Minderheitsgruppe bildeten, stand die Mainstreamgesellschaft dieser eher negativ gegenüber, da Homosexualität immer noch als Korruption und Dekadenz betrachtet wurde. Hierbei spielte einerseits der medizinische und psychologische Diskurs eine dominante Rolle, bei dem nach den „Gründen“ und nach einer „Heilung“ der Homosexualität in der Gesellschaft gesucht wurde. Da die meisten MedizinerInnen und PsychologInnen an der medizinischen und psychologischen Akademie in Hongkong in den USA bzw. in Großbritannien in den 50er-, 60er- und 70er-Jahren ausgebildet wurden, war es auch nicht verwunderlich, dass zu dieser Zeit Homosexualität überwiegend als „geistige Krankheit“ angesehen wurde.¹⁶⁸ Zudem ist die einheimische Bezeichnung für Homosexuelle, „gei-lo“ auf Kantonesisch, stark sozial stigmatisierend. Diesbezüglich erklärt Chou: „The mainstream media, however, turn gei into gei-lo, which is a derogatory label for gay men since lo carries the connotation of a male who comes from the lower classes [...] It is also classist in attaching ‘gayness’ to the lower-class male. Linguistic translation becomes a process of bitter political struggle when ‘gay’ is translated into gei-lo, which vulgarizes, masculinizes, and sexualizes homosexuality“.¹⁶⁹

Erst durch den „McLennan Incident“ im Jahr 1980¹⁷⁰ und nach dem „Law Reform Commission Report“ aus dem Jahr 1983 hielt Homosexualität im Mainstreamdiskurs Einzug, nachdem sie bis in die 70er-Jahre in öffentlichen Diskussionen praktisch abwesend war.¹⁷¹ Der „McLennan Incident“ bot Homosexuellen eine Gelegenheit, im öffentlichen Diskurs erwähnt und konstruiert zu werden. Zugleich wurde ihnen eine spezifische Subjektivität und Identität zugeschrieben. In diesem Zusammenhang bezeichnet Chou das Phänomen als bemerkenswert, da die Homosexuellen von „doers“ zu „being“ verschoben wurden.¹⁷² Zur selben Zeit bildeten sich auch verschiedene Gruppen von Homosexuellen in Hongkong, die aber eher unsichtbar gegenüber der homofeindlichen Gesellschaft blieben bzw. nur unter dem Namen der Organisation oder des Vereins in Erscheinung traten, während die Mitglieder nie persönlich in der Öffentlichkeit auftraten, da viele noch immer das soziale Stigma oder gesetzliche Bestrafungen, wie sie vor der Dekriminalisierung 1991 üblich waren, fürchteten.¹⁷³ Mit der „Bill of Rights“ im Jahr 1991 in Hongkong wurde zugleich das Gesetz zur allgemeinen Dekriminalisierung von Homosexuellen zwischen gleichgesinnten Erwachsenen verabschiedet. Abgesehen von gewissen Einschränkungen, wie dem höheren Alter bei homosexuellen Akten (21) als beim heterosexuellen (16), schützt die Dekriminalisierung die einheimischen Homosexuellen in Hongkong vor der Basisangst der Verhaftung wegen sexuellen Verkehrs mit einem gleichgeschlechtlichen Partner.¹⁷⁴ Für Chou ist dies jedoch weniger ein Zeichen von

¹⁶⁷ Ebd., S 60.

¹⁶⁸ Ebd., S 73.

¹⁶⁹ Ebd., S 79f.

¹⁷⁰ Das „McLennan Incident“ bezieht sich auf den Selbstmord eines 29-jährigen schottischen Polizistinspektor aus dem Jahr 1980, der wegen männlicher Prostitution angeklagt und gehaftet wurde. Genauerer siehe: Chou: S 66-77.

¹⁷¹ Chou: S 79.

¹⁷² Ebd., S 74.

¹⁷³ Ebd., S 74f.

¹⁷⁴ Ebd., S 76.

Akzeptanz und Liberalisierung von Homosexuellen als von Toleranz und Kompromissen seitens der kolonialen Regierung. Aus konstruktivistischer Perspektive liegt es nahe, dass die Regierung durch die Dekriminalisierung die Hegemonie der heterosexuellen Moralität in Hongkong wieder aufzubauen versuchte: „[...] the government actually regained its control over the legal discourses of (homo)sexuality by creating the new discourses of (ab)normal sexual behavior, reconfirming hegemonic heterosexual morality through regulation of privacy and the age of consent“.¹⁷⁵ Weiters kann argumentiert werden, dass „The colonial government has actively prioritized and privileged the notion of a ‘normal civil sexuality’ (read conjugal heterosexuality) at the expense of all nonprocreative sex, especially sex between males“.¹⁷⁶ In den Diskursen über Homosexualität in Hongkong ziehen die Regierung sowie die Medien die Bezeichnung Homosexualität bzw. Homosexuelle schwul oder Tongzhi vor. Diese Bezeichnung gegenüber des unter den Homosexuellen in Hongkong sehr populär gewordenen gay impliziert die sexuelle Orientierung als eine fixierte und angeborene sexuelle Eigenschaft des Individuums und verdeutlicht zugleich den psychologisch kranken Zustand von Homosexuellen. Im Gegensatz dazu bezeichnen sich die Homosexuellen in Hongkong bzw. in China nicht gern als homosexuell, da es sich für sie unangenehm anfühlt, dieses Wort auszusprechen.¹⁷⁷ Abgesehen von den negativen Konnotationen von „Homosexualität“ ist die chinesische Tradition in der Hinsicht der Homosexualität hier dafür verantwortlich, dass die Vorstellung der sexuellen Orientierung als persönliches Identitätsmerkmal – sei es homo-, hetero- oder bisexuell – in der chinesischen Kultur keine Bedeutung hatte. Statt des chinesischen Worts verwenden die Homosexuellen in Hongkong daher lieber das englische gay, das zugleich neue Erfahrungen mit meint.¹⁷⁸ Im Schwulendiskurs, der mit der Popularisierung des Worts gay entstand, kam es zu einer spezifischen Gay-Identität in Hongkong, die durch Verwestlichung und Urbanisierung gekennzeichnet ist. Aufgrund der mangelnden Lesbigoay-Tradition in China lässt sich der Schwulendiskurs in Hongkong eindeutig dem modernen westlichen Modell des Schwulendiskurses bzw. der schwulen Identität zuordnen. In dieser Hinsicht hält Chou fest: „For a PEPS to become gay in 1970s Hongkong often meant becoming Westernized [...] it was a class privilege of those who spoke English [...] Those who were elderly or working class did not seem to qualify as gay. They were at most ‘homosexuals’, conforming to the mainstream media representation of having ‘dirty’ sex in public toilets as a form of obscenity or even perversity“.¹⁷⁹ Damit weist Chou darauf hin, dass die Schwulenidentität, die sich in Hongkong herausgebildet hat, verwestlicht und hierarchisch konstruiert ist, wodurch die homo- und heterosexuelle Differenz auf Kosten aller anderen sexuellen Differenzen gegangen ist. Andererseits ist die Schwulenidentität das Produkt einer urbanen Kultur, die eine gewisse Anonymität und persönliche Freiheit in Bezug auf Liebe und Sexualität ermöglicht. Chou erklärt, dass die rapide Urbanisierung seit den 60er-Jahren in Hongkong, die das Lohn-Arbeitskraft-System mit entwickelte, neue soziale Bedingungen geschaffen hat, unter denen sich eine individualisierte homosexuelle Identität herausbilden konnte.¹⁸⁰ Diese Ansicht entspricht der These von

¹⁷⁵ Ebd., S 76.

¹⁷⁶ Ebd., S 78.

¹⁷⁷ Ebd., S 79.

¹⁷⁸ Ebd., S 79 bzw. 91.

¹⁷⁹ Ebd., S 84.

¹⁸⁰ Ebd., S 86.

John D'Emilio, der argumentiert, dass das Lohnsystem des Kapitalismus dem Individuum eine relative Autonomie verschafft hat, wodurch auch die notwendigen materiellen Bedingung für das Schaffen neuer Lesbigay-Identitäten erzeugt wurden.¹⁸¹ Sexualität wurde demnach von dem traditionellen kulturellen Imperativ der Fortpflanzung befreit und wurde zur Basis für individuelle Lust und Identität. Nachdem die familialen Beziehungen seit tausenden Jahren in China das Leben der Menschen dominierte, stellt die kapitalistische Urbanisierung einen Wendepunkt dar: „[...] since 1971, the expansion of tertiary education, the trend toward delayed marriages, the government's and the bombardment of the Western discourse on sexuality, young people have had much greater space to develop their emotional and sexual lives independent of the family-martial system“.¹⁸² Dieser Trend der Individualisierung entfaltet sich in Hongkong zugleich bei der Rezeption des westlichen Konzepts der „freien Liebe“, wobei leidenschaftliche Liebesbeziehungen und Sexualität als private Angelegenheit und eigenständiger Aspekt des individuellen Lebens angesehen werden, die vom soziokulturellen Leben getrennt werden. Diese Ausprägung der Schwulenidentität in den Diskursen über Homosexualität kam in gewisser Weise zusammen mit der Hongkonger Identität auf, die von der neuen Generation der Hongkong-ChinesInnen der Nachkriegszeit gelebt wird, die das homoerotische Begehren familialen Verpflichtungen vorziehen. Der Trend, sich speziell als HongkongerIn zu bezeichnen, begann erst in den 70er-Jahren, als die Nachkriegsgeneration, die keine unmittelbaren Erfahrungen mit dem Festland China machten, bestrebt war, einen westlichen, mittelbürgerlichen Lebensstil zu pflegen und eine eigenständige Identität zu schaffen, die sich von jener der ChinesInnen auf dem Festland unterscheiden sollte. Diese Identität beschreibt Chou als „being Westernized, middle class, well educated, English speaking and economically and socially independent“.¹⁸³ Im Vergleich mit dem Schwulendiskurs bildete sich der Tongzhi-Diskurs erst nach 1991 aus, als die verschiedenen Tongzhi-Gruppierungen im Kontext der Queer Theory kreiert wurden, wie etwa „The Joint Universities Queer Union“ (1997), die „Queer Sisters“ (1996) oder das „Tongzhi Forum“ (1997), die sich intensiv mit der Queer Theory auseinandersetzten.¹⁸⁴ Erst mit dieser Entwicklung konnte sich die Bezeichnung Tongzhi als selbst gewählte Identität der Homosexuellen in Hongkong etablieren, während das englische gay ebenso gebräuchlich ist. Laut Chous Darstellung wird Tongzhi-Identität auf der Basis der Queer-Identität als durchaus fließend, vielfältig und sich ständig re-produzierend in Hongkong verstanden und zielt darauf ab, verschiedene Sexualitäten mit einzuschließen, im Gegensatz zur ausschließenden Definition der Gay-Identität. Trotzdem betrachtet Chou sowohl den Schwulendiskurs als auch den Tongzhi-Diskurs auf eine bestimmte Art und Weise als einschränkend und nicht vielfältig genug, denn „Homoerotic desire is not sufficient to constitute gay or tongzhi identity. The most common 'type' of tongzhi would be a young, middle-class male who speaks fluent English and is fashionable and stylish“.¹⁸⁵ Zugleich kritisiert er auch, dass „[...] the Hong Kong tongzhi scene seems to exhibit a strong fetishism for youth and beauty“¹⁸⁶.

¹⁸¹ D'Emilio, John: Capitalism and Gay Identity, in: Ablove/Barale/Halperin (Hg.): Lesbian and Gay Studies Reader, New York 1993.

¹⁸² Chou: Tongzhi, S 86.

¹⁸³ Ebd., S 86.

¹⁸⁴ Ebd., S 80-84.

¹⁸⁵ Ebd., S 88.

¹⁸⁶ Ebd., S 94.

2.4 Spezifität der Diskurse von Homosexualität in China - Eine kulturgeschichtliche Analyse

• Homosexualität in der patriarchalisch, hierarchischen Klassengesellschaft Chinas

Menschen, ihre Identität und Persönlichkeit, sind immer kulturell geprägt. Gerade in der chinesischen Gesellschaft ist niemand von der Außenwelt isoliert, sondern jeder und jede Einzelne ist in der Familie und in gesellschaftlichen Beziehungen eingebettet, wodurch von allen, ungeachtet ihrer sexuellen Orientierung, erwartet wird, zu heiraten und eine Familie zu gründen. Die persönliche Identität in China wird nicht wie im Westen als psychologisch oder sexuell bestimmt verstanden, sondern sie wird durch soziale Beziehungen konstituiert und verändert. Die Geschlechtsidentität (gender) ist in China durch spezielle gesellschaftliche Rollen charakterisiert, wie Ehefrau und Ehemann, Tochter und Sohn, Mutter und Vater, wobei jeweils eine männliche Identität einer weiblichen gegenübersteht. Dabei werden Sexualität oder Gender nicht als abstrakte Kategorien oder Eigenschaften von Individuen angesehen, die sozialen Verwandtschaftsbeziehungen übergeordnet sind. Homosexuelle Beziehungen werden in der traditionellen Sichtweise überwiegend unter ihrem sozialen und nicht sexuellen Aspekt betrachtet. Bevor die chinesische Bezeichnung für Homosexualität im der frühen 20. Jahrhundert in China aufgekommen ist, gab es keinen allgemein gültigen Begriff zur Beschreibung von Sex zwischen gleichgeschlechtlichen PartnerInnen. Die meisten verwendeten Worte leiten sich aus geschlechtsspezifischen Rollen oder Praktiken ab und sind poetische Euphemismen, die sich auf homoerotische Beziehungen früherer prominenter Herrscher beziehen.¹⁸⁷ Wird Bezug auf sexuelle Akte genommen, verweisen die verwendeten Begriffe auch nicht zu einer spezifische Minderheit, sondern beziehen sich mehr auf spezifische Praktiken, die Homosexuelle in bestimmten sozialen Beziehungen ausüben könnten. In der traditionellen Welt Chinas stand Homosexualität auch nicht im völligen Widerspruch zur Ehe, da diese lediglich dazu diente, Kinder zu zeugen, um die Familienlinie zu erhalten. Demnach richtet sich der Fokus der traditionellen ChinesInnen hinsichtlich sexueller Akte auf die eheliche Fortpflanzung und nicht auf heterosexuelles Vergnügen. „Therefore, the evaluation of sexual normality is not based on one's object choice but on whether one acts according to the roles prescribed by the social hierarchy.“¹⁸⁸ Dazu führt Chou das Beispiel des konfuzianischen Ausbildungsmusters an, bei den Homosozialisierung und gleichgeschlechtliche intime Beziehungen als wichtige emotionale Unterstützung institutionalisiert und legitimiert wurden.¹⁸⁹ In diesem Sinne gab es keine Feindlichkeit gegen Homosexualität an sich oder eine Stigmatisierung als böse und sündig wie in der westlichen Welt. Obwohl die sozialen Imperative, zu heiraten und sich in das dominante Verwandtschaftssystem einzufügen, den nicht der Fortpflanzung dienlichen homosexuellen Akten Grenzen setzten, wurde Homosexualität wie auch Prostitution oft so weit toleriert, als das patriarchalische Gesellschaftssystem nicht unterwandert wurde. Von dieser Einstellung profitierten insbesondere die männlichen Eliten, die eine höhere gesellschaftliche Position innehatten und innerhalb des

¹⁸⁷ Hinsch: *Passions of the Cut Sleeve*. Siehe Kapitel 1 und 2, in der die prominenten Beispiele der homoerotischen Herrscher in der chinesischen Geschichte analysiert werden.

¹⁸⁸ Chou: *Tongzhi*. S 23.

¹⁸⁹ Ebd., S 24.

Familiensystems immense sexuelle Privilegien besaßen. Ihre gleichgeschlechtliche Erotik wurde nie in Frage gestellt und ihnen vorgeworfen. Die Spezifität der chinesisch kulturellen Meinung besteht darin, dass sie der sexuelle Aspekt immer aus gesellschaftlicher Sicht interpretiert wird. So war, wie Chou es zusammenfasst, Homosexualität in der chinesischen Geschichte durch drei spezifische Aspekte charakterisiert: „classism, sexism, and ageism“¹⁹⁰. Das bedeutet, dass nur die Homosexualität männlicher und erwachsener Angehöriger gesellschaftlicher mächtiger Eliten toleriert wurde. In Bezug auf den Altersaspekt verkörpert die Jugend Schönheit, Weiblichkeit und Unschuld. Diese Vorstellung hat eine lange Tradition in der chinesischen klassischen Literatur bzw. im Theater: „The portrayal of young males of soft and elegant beauty has a long historical tradition in chinese literature“.¹⁹¹ Diese traditionelle Darstellung von effeminierten jungen Männern erreichte in der Peking Oper während der Qing-Zeit ihren Höhepunkt. Chou nennt dieses Phänomen die „the glamorization of the feminine male“¹⁹².

- **Das Ende der toleranten Tradition von Homosexualität im modernen China**

Erst im modernen China entwickelten sich Konservatismus und negative Positionen im Hinblick auf Homosexualität. Einerseits übersehen und verneinen die chinesischen Intellektuellen die kontinuierlichen Praktiken der Homoerotik in der chinesischen Geschichte und andererseits betrachten sie Homosexualität lediglich als einen Import aus dem Westen und ziehen daraus den Schluss, dass die traditionelle chinesische Kultur homophob und antisexuell ist.¹⁹³ Durch die Rezeption und Akzeptanz westlicher „wissenschaftlicher“ Diskurse von Sexualität in republikanischen Reformen fand die Toleranz gegenüber Homosexualität in der chinesischen Tradition ein jähes Ende. Anstelle der zuvor herrschenden taoistischen Yin-Yang-Theorie rückte der biologische Determinismus, der die heterosexuelle Hierarchie wissenschaftlich begründen sollte. Dadurch wurden die heterosexuellen Gender-Differenzen als naturalisierte Begierde der Menschen im öffentlichen Diskurs dargestellt, was zur Heterosexualisierung der traditionell-konfuzianischen ehelich-reproduktiven Institution führte. Während die heterosexuelle Erotik als die natürliche und normale geschlechtliche Beziehung und als grundlegende Basis der reproduktiven Institution dargestellt wurde, wurde Homosexualität immer mehr als geistige Störung im medizinischen Diskurs pathologisiert.

Die Verwestlichung der Diskurse von Sexualität in China kann durch die folgende Darstellung der „sexuellen Hierarchie“ von Gayle Rubin verdeutlicht werden, die sie ursprünglich für die moderne

¹⁹⁰ Ebd., S 27.

¹⁹¹ Ebd., S 33.

¹⁹² Ebd., S 35.

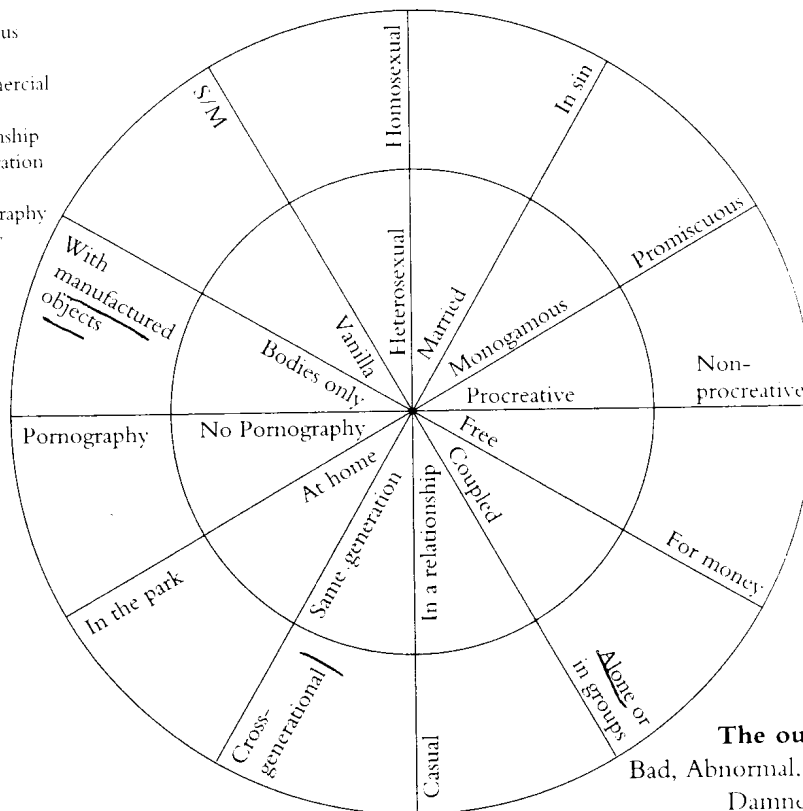
¹⁹³ Ebd., S 42.

Konstruktion der Sexualität im Westen entworfen hat.¹⁹⁴

The charmed circle:

Good, Normal, Natural, Blessed Sexuality

- Heterosexual
- Married
- Monogamous
- Procreative
- Non-commercial
- In pairs
- In a relationship
- Same generation
- In private
- No pornography
- Bodies only
- Vanilla



The outer limits:

Bad, Abnormal, Unnatural,
Damned Sexuality

Während der harmonische Kreis heterosexuellen, ehelichen, monogamen, produktiven und nichtkommerziellen Geschlechtsverkehr beinhaltet, schließt er homosexuelle Praktiken u. a. als schlechte, abnormale, unnatürliche und verdammte Sexualität aus. Diese Konzeption der Sexualität entspricht gänzlich jener Vorstellung, die in der Republikszeit vorherrschend war. Die chinesische Rezeption der westlichen Diskurse von Homosexualität ist jedoch sehr selektiv. Während der biologische Determinismus und die medizinische Sexualpathologie in der Republikszeit in China großen Anklang fanden, wurde die Homo-Hetero-Dichotomie bzw. eine christlich homophobe Feindlichkeit in China nie populär. Homosexualität wurde in der damaligen Zeit vornehmlich als „schlechte Gewohnheit“ angesehen, vergleichbar mit Masturbation oder Spermatorrhea. Nach 1949, abgesehen von den regionalen Unterschieden in der Republik China, in Taiwan und Hongkong, wurde Homosexualität jedoch immer mehr als abnormal und pervers stigmatisiert. Im Namen des Hooliganismus, in Form von administrativen Bestrafungen in der Republik China bzw. in Taiwan oder durch die gesetzliche Verbannung waren und sind Homosexuellen in China sozial verhasst und unterdrückt. Dabei wurde Homosexualität als das persönliche Merkmal einer sozial minderwertigen Gruppe aus der Gesellschaft verdrängt, während die chinesische Tradition der Toleranz völlig in Vergessenheit geriet.

¹⁹⁴ Rubin, Gayle S.: Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality, S13. In: Ablove/Barale/Halperin: Lesbian and Gay Studies Reader, New York 1993.

Kapitel 3: Der Queer-Film und das Queer-Image

3.1 Queer Film Studies

Als eine wissenschaftliche Disziplin werden die Queer Film Studies von Benschhoff und Griffin in ihrem Film Reader zum Queer-Kino folgendermaßen beschrieben: „Our use of the term ‘queer film study’ encompasses the exploration of cinema in relation to non-straight sexualities (including but not limited to gay and lesbian sexualities), and it also refers to a mode of cultural analysis derived from queer theory“.¹⁹⁵ Dies impliziert eine vielfältige Sichtweise menschlicher Sexualität(en) im Queer-Film im Gegensatz zu dem homogenen und traditionellen Konzept des Schwulen- und Lesbenkinos. Prinzipiell streben die Queer Film Studies eine kulturelle Analyse des Queer-Films an, die auf der postmodernen, dekonstruktivistischen Queer-Theorie beruht.

- **Die Queer Film Studies im Kontext der Queer-Theorie**

Queer steht in den Queer Film Studies für eine theoretische Herangehensweise, um menschliche Sexualität wiederzuentdecken, und sollte nicht nur als eine modische Beschreibung von Homosexuellen angesehen werden.¹⁹⁶ Bei der Untersuchung des Queer-Films wird Sexualität im theoretischen Rahmen der Queer-Theorie verstanden, die zugleich auf drei wesentliche Aspekte hinweist: Erstens ist das sexuelle Verhalten bzw. die sexuelle Identität gesellschaftlich, kulturell und historisch konstruiert, zweitens wird eine biologisch-essenziellistische Vorstellung von Sexualität und Geschlechtsidentität strikt abgelehnt und drittens wird Sexualität als veränderlich und instabil verstanden. In diesem Sinne erläutern Benschhoff und Griffin, dass die Bezeichnung Queer „[...] is now used by academics to describe the broad, fluid, and ever-changing expanse of human sexualities. Queer can be used to describe any sexuality not defined as heterosexual procreative monogamy (usually the presumed goal of most classic Hollywood couplings); queers are people (including heterosexuals) who do not organize their sexuality according to that rubric“.¹⁹⁷ Die normative Heterosexualität wird in den Queer Film Studies stets als instabile und zugleich performative Identität dargestellt, indem sie als gesellschaftliche Norm bedroht ist und kritisiert wird. Während das traditionelle Schwulen- und Lesbenkino eine enge und fixierte Vorstellung homosexueller Identität vertritt, wird diese von der Queer-Theorie in Frage gestellt und dekonstruiert. In seiner filmischen Darstellung sieht der Queer-Film die filmische Sexualität entsprechend der Queer-Theorie als komplex, vielfältig, sich überschneidend und historisch konstruiert. In dieser Hinsicht erforschen die Queer Film Studies auch, wie und warum die Beweglichkeit aller Sexualitäten mit der Produktion und Rezeption des Kinos zusammenhängt¹⁹⁸, die sich in der AutorInnenschaft, in der Form und im Stil des Films entfalten.

- **Queer Film History - Eine Historische Retrospektive des Queer-Films**

¹⁹⁵ Benschhoff/Griffin (Hg.): Queer Cinema, The Film Reader, New York, 2004, S 1.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd., S 2.

Die Bezeichnung „Homosexuelle“ als Identitätskategorie entstand laut Foucault erst im späten 19. Jahrhundert.¹⁹⁹ Diese mehr als 100-jährige Geschichte, in der Sexualität verstanden und gesellschaftlich repräsentiert wird, wird auch im Kino dokumentiert. Während den massenproduzierten Filmen filmische Narrative normativer Heterosexualität zugrunde lagen und liegen, wurden queere Charaktere, d. h. nichtheterosexuelle, stets als minderwertig abgetan oder wurden den zentralen und vermeintlich natürlichen heterosexuellen Liebesgeschichten scherzhaft gegenübergestellt. In diesem Zusammenhang weisen Beshoff und Griffin darauf hin, dass queere Charaktere im Film des frühen 20. Jahrhunderts „were played for laughs, queer gender-bending touches were also used to signify evil“.²⁰⁰ Zu dieser Zeit stand Homosexualität als Genderinversion für Transsexualität, wie etwa in der Form von weiblichen Männern („sissies“) oder männlichen Frauen („butches“), die sich allmählich als klischeehafte Stereotypen der Queer-Präsentation im Film etablierten.²⁰¹

In den 50er- und 60er-Jahren kam es zu einem Wendepunkt, als avantgardistische oder experimentelle Filmproduktionen entstanden, die bis heute polymorphes sexuelles Begehren gekonnt auf der Leinwand darstellen. Dieses Können drückt sich insbesondere in den offenen Enden der Filme sowie in fließenden, anti-narrativen und symbolischen Formen aus. Diesbezüglich stellen Beshoff und Griffin fest, dass „Rather than telling explicit stories, avant-garde Films are open to multiple interpretations and encourage queer border-crossing possibilities“.²⁰² Solche avantgardistischen Filme wurden allerdings nur im Kontext des so genannten „Underground Film Movement“ der 60er-Jahre produziert und nicht im öffentlichen Kino vorgeführt. Im Gegenzug dazu wiesen die meisten Filme, die den MainstreamzuschauerInnen der 50er- und 60er-Jahre zugänglich waren, auf eine negative Einstellung gegenüber Queer hin, vor allem indem das Queer-Leben als leer, einsam, erbärmlich und tragisch dargestellt wurde. Zurückzuführen ist dieser Trend auch auf die vorherrschenden medizinischen Diskurse über Sexualität der damaligen Zeit.²⁰³

Die AIDS-Krise in den 70er- und 80er-Jahren führte zu Hysterie in Bezug auf das Thema der Homosexualität, während das Mainstreamkino in Hollywood es einfach übersah.²⁰⁴ Abgesehen davon widmete sich das unabhängige Kino einschließlich der avantgardistischen und experimentellen Filme weiterhin Queer-Themen sowie komplexeren Queer-Images und -Motiven, wie Coming-out, romantischen Liebesgeschichte und auch AIDS.²⁰⁵ Aus solchen Produktionen ergab sich ein neues Bündel von Filmen, das Beshoff und Griffin als das „neue Queer-Kino“ bezeichnen.²⁰⁶ Der neue Trend wird vor allem auf verschiedenen internationalen Filmfestivals deutlich, die theoretisch in der Queer-Theorie und dem Postmodernismus verortet sind.²⁰⁷ In diesem Sinne orientiert sich das neue Queer-Kino

¹⁹⁹ Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen, übersetzt von Ulrich Raulff/Walter Seitter, Frankfurt am Main 1977, S 46-48.

²⁰⁰ Beshoff/Griffin (Hg.): Queer Cinema, S 6f.

²⁰¹ Ebd., S 6.

²⁰² Ebd., S 9.

²⁰³ Ebd., S 8.

²⁰⁴ Ebd., S 11.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd., S 11. Für eine genaue Analyse des New Queer Cinema siehe auch Beshoff/Griffin: Kapitel 10: Hollywood Is Burning: New Queer Cinema, in: Beshoff/Griffin: Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America, New York 2006.

²⁰⁷ Ebd., S 12.

an postmodernen Vorstellungen und ästhetischen Stilen, kritisiert essenzialistische Modelle sexueller Identitäten und verdeutlicht, warum „schwul“ und „lesbisch“ als traditionelle Identitätskategorien für die Beschreibung oder die Definition menschlicher Erfahrungen in der homosexuellen Welt nicht geeignet sind.²⁰⁸ Entsprechend der Queer-Theorie verbinden diese Filme Sexualität mit anderen soziokulturellen Kategorien, wie Gender, Rasse, Klasse oder Alter, wodurch die diskursive Konstruktion des Verständnisse von Sexualität durch soziale und kulturelle Differenzen ans Licht gebracht wird. Beshoff und Griffin führen in dieser Hinsicht an: „The defiance of New Queer Cinema was not only aimed at the homophobic practices of mainstream Western culture; it was also aimed at bourgeois gay men and women and the very nature of homosexual identity itself.“²⁰⁹ Die Filme des New Queer Cinema brechen Tabus, sprechen kontroverielle Themen an und feiern das Spektrum der queeren Sexualität. Die queeren Charaktere stellen die strengen Definitionen von Sexualität infrage und zwingen die ZuschauerInnen, sich mit der Vielfalt und Veränderbarkeit sexuellen Begehrens auseinanderzusetzen.²¹⁰ Das New Queer Cinema setzt Begehren als „wilde“ und „transgressive“ Kraft ein, um normative soziale Strukturen zu enthüllen und die Stabilität der Identitätskategorien zu erschüttern.²¹¹

Was die Form und den Stil dieser Filme betrifft, so überschreiten sie meistens die Grenzen der Genre: „New Queer Cinema simultaneously draws on minimalism and excess, appropriation and pastiche, the mixing of Hollywood and avant-garde styles, and even the mix of fictional and documentary style.“²¹² Während das neue Queer-Kino aufgrund seiner ausgeprägten theoretischen Anlehnung für die ZuschauerInnen oft schwierig zu verstehen ist, produzieren viele andere unabhängige und vor allem schwule und lesbische FilmemacherInnen populärkulturellere Filmen, die sich an den klassischen „Feel good“-Hollywoodfilmen mit Happy End orientieren.²¹³ Sie verwenden die gängige und leicht verständliche narrative Form von Hollywood und das Genre der romantischen Komödie, in denen die Schwulen und Lesben traditionelle heterosexuelle Rollen übernehmen.

• **Das Queer-Kino**

Die Darstellung der vielfältigen, unbestimmten und wandelbaren (Homo-)Sexualitäten im Queer-Kino kann unter drei filmischen Aspekten betrachtet werden: der AutorInnenschaft, der Form und Ästhetik und der Rezeption. Um einen komplexen Einblick in das Queer Kino zu erhalten, sollen diese drei Aspekte im Folgenden näher betrachtet werden.

Die Autorschaft

Bei der Analyse der AutorInnenschaft geht es um die gesellschaftlichen und historischen Hintergründe der FilmemacherInnen, insbesondere im Zusammenhang mit Ethnologie, Klassen, Gender und Sexualität, die

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd., S 221.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ “As with its ‘underground’ antecedents, new queer cinema deploys desire as an unruly, transgressive force that unsettles normative social structures, tidy endings and stable identity formations alike.” in: Pidduck, Julianne: *After 1980. Margins and mainstreams*, S 283, in: Dyer/Pidduck (Hg.): *Now You See It. Studies in Lesbian and Gay Film*, London/New York 2003².

²¹² Beshoff/Griffin(Hg.): *Queer Cinema*, S11f.

²¹³ Ebd., S 12.

als Formen der sozialen Diskurse das künstliche Schaffen der FilmemacherInnen beeinflussen.²¹⁴

Einerseits können die Queer Film Studies der Frage nachgehen, wie heterosexuelle FilmemacherInnen homosexuelle Identitäten darstellen, wie etwa stereotype Schwule, Transsexuelle oder Bisexuelle, und warum. Andererseits kann untersucht werden, ob und inwieweit queere FilmemacherInnen ihre eigenen nichtheterosexuellen Erfahrungen in den Film einbringen, wie sie solche Erfahrungen in filmischen Narrativen einbringen bzw. ob und inwiefern sie sich von heterosexuellen FilmemacherInnen im Hinblick auf die visuelle Darstellung von Homosexuellen bzw. der eigenen Sexualität unterscheiden. In diesem Kontext weisen Benschhoff und Griffin darauf hin, dass mit dem Aufkommen des schwulen und lesbischen unabhängigen Kinos in den 80er-Jahren sowie des jüngeren Queer-Kinos „filmgoers could be assured that queer stories and issues were being expressed from some kind of a queer subject position“.²¹⁵ Dies bedeutet, dass sich die FilmemacherInnen beim Produzieren des Films dessen bewusst sind, dass Sexualitäten vielfältig und sozial konstruiert sind, und versuchen, sie auch als solche darzustellen oder zu dekonstruieren.

Die Autorinnenschaft des Films bezieht sich jedoch nicht nur auf den/die FilmregisseurIn, sondern auch auf die SchauspielerInnen, KostümdesignerInnen und Choreografinnen, die ebenfalls als queere AutorInnen an der Filmproduktion hinsichtlich der Ästhetik und des Stils beteiligt sind und den dargestellten Images eine queere Bedeutung verleihen.

Die Form und Ästhetik

Die Queer Film Studies enthüllen, dass bestimmte filmische Formen an sich sexuelle Ideologie beinhalten, wie etwa die heterosexuelle narrative Form des klassischen Hollywoodkinos, in dem ein männlicher Protagonist einer weiblichen Partnerin gegenübersteht. Das heterosexuelle Paar ist während der Erzählung üblicherweise romantisch vereint und die Geschichte endet mit einem traditionellen Happy End. Während in diesen Filmen Machomänner, deren Kraft und Muskeln visuell betont werden, und feminine Frauen ideale heterosexuelle Paare repräsentiert werden, werden queere bzw. nichtheterosexuelle Charaktere, die alternative und abweichende Gender-Ausprägungen darstellen, als Monster oder als komische Elemente an die Peripherie der Narrative gedrängt.²¹⁶ Im Gegensatz dazu stehen im Queer-Film queere Rollen, die durch eine spezifische Ästhetik stilisiert sind, im Zentrum des Narrativs, womit Sexualität als unbestimmt, chaotisch, ambivalent und fließend konzipiert wird. Zudem wird das heterosexuelle Paar als Repräsentation der naturalisierten heterosexuellen Norm durch die queere Ästhetik und Form entnaturalisiert, infrage gestellt und ironisiert. Die eigenwillige Form und Ästhetik, die im Queer-Film Anwendung finden, sind strategische Mittel, mit denen auf die heterosexuelle Ideologie reagiert wird.

Ein bekanntes Beispiel für eine solche Strategie ist Camp, der als eine spezifisch homosexuelle Ästhetik über viele Jahre bereits einen eigenen Diskurs etabliert hat. In den Queer Film Studies wird Camp als ein wesentliches Motiv und eine effektive Strategie des Queer-Films verstanden und analysiert. Für Benschhoff und Griffin ist Camp ein Stil oder eine Ästhetik, die bereits im frühen 18. Jahrhundert mit den homosexuellen Subkulturen in den westeuropäischen Städten aufkam und eine Darstellungsweise einer

²¹⁴ Benschhoff/Griffin: Ebd., S 17.

²¹⁵ Benschhoff/Griffin: Ebd., S 17.

²¹⁶ Benschhoff/Griffin: Ebd., S 61.

zuvor unsichtbaren Identität gemäß der sozialen Ablehnung verkörpert: „Camp was a way of performing a hitherto unseen identity, and early camp style celebrated a certain degree of gender-bending, wit and aestheticism“.²¹⁷ In seinem Selbstbewusstsein konzentriert sich Camp auf die stilistische Konstruktion und Performativität von Sexualität.²¹⁸ Demnach war Camp bereits queer, lange bevor dieses theoretische Modell entwickelt wurde. Während der ersten Hälften des 20. Jahrhunderts kam gewissermaßen ein „Kult“ des Camp unter den urbanen Schwulen auf, insbesondere in Bezug auf den Film und das Theater, in denen man sich über die Eigenheit der heterosexuellen Melodramen lustig gemacht hat.²¹⁹ Im Queer-Film versteht sich Camp als eine Rezeptionsstrategie, eine Art der kulturellen Produktion, als eine queere Praxis, und eine Form von queerer Kritik.²²⁰ Auf ironische Weise stellt Camp die „ernsthaften“ Artefakte der populären Kultur im Namen der heterosexuellen Normen in Frage und kritisiert verschiedene Aspekte des Mainstreamgeschmacks, insbesondere in Bezug auf Geschlechtsidentität und Sexualität, womit der Heterosexualität das Privileg der vorherrschenden Gesellschaftsideologie aberkannt wird. Für Babuscio weist Camp im Zusammenhang mit der schwulen Sensibilität vier Charakteristika auf: Ironie, Ästhetizismus, Theatralik und Humor.²²¹ Für ihn ist Camp eine Form und Praxis der queeren Kritik, indem ständig mit Männlichkeit und Weiblichkeit als dichotome Kategorien heterosexueller Geschlechtsidentität gespielt wird. In dieser Hinsicht werden auch androgyne Images als typische Camp-Ästhetik eingesetzt, wie etwa Greta Garbo oder Andy Warhol es in ihren Filmen taten.²²² Camp ist individualistisch, bewusst und urban. Es ist übertrieben und betont „role playing“ anstelle des Seins: „the emphasis shifts from what a thing or a person is to what it looks like; from what is being done to how it is being done“²²³. Eben darin besteht die queere Kritik von Camp, in der Ablehnung einer essenzialistischen Sichtweise von natürlicher und unveränderbarer Sexualität.

Die Rezeption

Das Konzept der Rezeption in den Queer Film Studies bezieht sich primär auf Laura Mulveys Theorie des voyeuristischen Blicks, die sie in ihrem Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ 1975 konzipierte und aus der sich die Theorie des „queeren Blicks“ in den Queer Film Studies entwickelte.²²⁴ Die zentrale Frage, die sich bei diesem Blick stellt, ist, was mit homo- und heterosexuellen ZuschauerInnen passiert, wenn der männliche Körper als Objekt des Blicks und damit des Begehrens in einer erotischen Szene dargestellt wird, vor allem im Hinblick darauf, dass homoerotische Szenen bislang als gesellschaftliche Tabus galten? In der Umkehrung des weiblichen Körpers im Blick des Protagonisten oder des männlichen Zuschauers in

²¹⁷ Ebd.: S 119.

²¹⁸ Die stilisierte und performative Konstruiertheit von Camp wird auch im allgemeinen Diskurs von Camp aufgearbeitet, siehe Core, Philip: From Camp: The Lie That Tells the Truth bzw. Booth, Mark: Camp-Toi! On The Origins And Definitions Of Camp. In: Cleto, Fabio (Hg.): Camp: Queer Aesthetics And The Performing Subject, Edingburgh 1999.

²¹⁹ Benschhoff/Griffin (Hg.): Queer Cinema, S 117.

²²⁰ Für eine theoretische Auseinandersetzung mit Camp als Queer-Kritik auf natürliche und ursprüngliche Ansprüche der Heterosexualität am Beispiel des Drag Queens siehe Butler: Kapitel 4: Gender Is Burning: Fragen der Aneignung und Subversion, in: Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt am Main 1997.

²²¹ „Four features are basic to camp: irony, aestheticism, theatricality and humor.“ Babuscio, Jack: Camp and the Gay Sensibility, in: Benschhoff/Griffin (Hg.): Queer Cinema, New York 2004.

²²² Ebd.: S 122.

²²³ Ebd., S 123f.

²²⁴ Benschhoff/Griffin (Hg.): Queer Cinema, S 151f.

einen männlichen Körper als Objekt des sexuellen Begehrens im Blick der weiblichen Zuschauerinnen liegt genau jener Moment, in dem die heterosexuelle Hierarchie durchbrochen wird. Traditionell sind die begehrten Körper jene von Frauen und der Blick ist der des Mannes. Daher stiften männliche Körper in erotischen Szenen Verwirrung in Bezug auf die sexuelle Identität, wodurch Sexualität von den ZuseherInnen als fließend und grenzenlos gesehen wird, was typisch für die Rezeption von Queer-Filmen ist. Im Gegensatz dazu gibt es aber auch eine queere Rezeption des Mainstreamfilms, bei der augenscheinlich heterosexuellen (straight) Charakteren sexuelle Ambivalenz und somit eine queere Identität zugeschrieben wird, wie bei Comic- oder Cartoonfiguren, die ursprünglich keine Sexualität besitzen, sich jedoch im Film so verkleiden, als ob sie eine solche hätten. Dadurch empfindet man die Nachahmung sexueller Identitäten und die sich daraus ergebende Anarchie der sexuellen Orientierung als queer.²²⁵ In diesem Sinne bedeutet eine queere Rezeption auch, queere Ideen aus dem Mainstreamfilmgenre herauszulesen, wie Richard Dyer dies mit dem Film Noir macht. Bei diesen Filmen ist die Unbestimmtheit des Genres ein grundlegendes Charakteristikum und in diesem Zusammenhang kann untersucht werden, auf welche Art und Weise die Unbestimmtheit der sexuellen Begierde oder wie queere Images²²⁶ in solchen Filmen eingebaut sind.²²⁷ Zudem arbeitet Dyer auch die Rezeption bestimmter Images von Stars im queeren – vornehmlich im schwulen – Publikum heraus. Dabei interessiert ihn, wie Homosexuelle mit sexuell ambivalenten Images von Stars, die heterosexuell (identifiziert) sind, umgehen bzw. sich mit ihnen identifizieren. Ein Beispiel für ein solches Image ist Judy Garland, die eine starke Resonanz im schwulen Publikum hervorgerufen hat und auch noch immer hervorruft.²²⁸

3.2 Das Queer-Image

• Körper im Spielfilm - Der filmische Körper

Als allgemeiner Einblick soll die filmische Darstellung des Körpers vorweggenommen werden. Der filmische Körper ist kein reines Abbild des wirklichen Körpers, sondern ein kulturelles Zeichen, eine ästhetische und gesellschaftliche Konstruktion, die im Kino leibhaftig vorgeführt wird. Somit ist der filmische Körper ein im und vom Film inszenierter.²²⁹ Durch diese audiovisuelle Inszenierung erhält der mit Bedeutung aufgeladene Körper ein filmisches Image, das mit der Person gleichzusetzen ist und das zum Objektstatus und schließlich zur Fetischisierung tendiert.²³⁰ Im Hinblick auf diese Analogie zur Person stellt sich der filmische Körper als filmische Figur dar, die als Knotenpunkt verschiedener Verweise im Film fungiert. Diese Referenzen, die in der filmischen Figur impliziert sind, können nach vier Aspekten eingeordnet werden: außerfilmisch, referenziell, vorfilmisch sowie filmisch und inter- oder transtextuell.²³¹ Die Inter- und

²²⁵ Ebd., S 62.

²²⁶ Vereinfacht gesagt zeichnen sich queere Images durch die Verweiblichung der Männlichkeit aus. Genauer wird dies im folgenden Teil zu queeren Images angesprochen.

²²⁷ Dyer, Richard: Queer Noir, in: Dyer: The Culture of Queers, London/New York 2002.

²²⁸ Dyer, Richard: Judy Garland and gay men, in: Dyer: Heavenly Bodies. Film Stars and Society, London/New York 2004².

²²⁹ Taylor/Tröhler: Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm, in: Heller/Prümm/Peulings (Hg.): Der Körper im Bild: Schauspielen - Darstellen - Erscheinen, Marburg 1999, S 137ff.

²³⁰ Ebd., S 140.

²³¹ Ebd., S 138.

Transtextualität sind wichtige Begrifflichkeiten, um zu belegen, dass die filmische Figur als kulturelles Zeichen oder als soziale Konstruktion verstanden wird. Während sich Intertextualität auf das Zirkulieren und die gegenseitige Verweise von Bildern bzw. Tönen innerhalb des Mediums Film beziehen, d. h. von einem Film zum anderen, impliziert Transtextualität, dass ein Film oder eine Figur auf andere kulturelle Produkte, z. B. Literatur, Theater, Presse, Werbung, etc. verweist.²³²

Ausgehend von der Annahme, dass der filmische Körper soziokulturell konstruiert ist, ist es leicht nachvollziehbar, dass im Mainstreamfilm der dargestellte Körper idealisiert wird, wie Holmlund es in seinem Buch über Weiblichkeit und Männlichkeit im Film, vornehmlich in Hollywood, ausführt, wobei er einen solchen Körper als „unmöglichen“ definiert.²³³ Holmlund sieht bei der Idealisierung des körperlichen Images im Hollywoodfilm eine enge Verbindung zwischen Körper und Macht, denn der „ideale“ Körper ist „muscular, white, grown-up, gun-wielding, fist-flinging, red-blooded, North-American“²³⁴, wie etwa das Image von Arnold Schwarzenegger. In diesem Körper sind vornehmlich Symbole für Macht – Gewalt, Kraft, Überlegenheit im Sinne von Alter, Rasse und Gender – eingeschrieben. Diese Idealisierung des filmischen Körpers sowohl durch seine bildliche Darstellung als auch durch bestimmte Narrative, z. B. Rache und Gerechtigkeit, schließt im Film indessen bestimmte Arten von Körper aus: ältere Menschen, Kinder, AsiatInnen, asiatische AmerikanerInnen oder ArbeiterInnen. Diese Körper sind in Hollywood so gut wie unsichtbar, wobei Sichtbarkeit eine gewisse soziale Akzeptanz bedeutet²³⁵ und die Unsichtbarkeit bestimmter gesellschaftlicher Minderheiten in Hollywood die ideologische Konstruiertheit dieser Körper enthüllt. Die Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit auf den Leinwänden Hollywoods wird vornehmlich im Kontext der Heteronormativität konstruiert. Die entsprechende Formel in Hollywood lautet nach

Holmlund: „Gender fix, sexual dilemma, racial divide“²³⁶. „Gender fix“ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass sich die dargestellte Männlichkeit und Weiblichkeit sehr strikt an die jeweiligen Stereotypen von weiblicher und männlicher Geschlechtsidentität hält. Auch wenn maskuline Heldinnen in modernen Filmen vorkommen, sind sie noch immer die Ausnahme. Vielmehr werden Frauen sehr feminin dargestellt, mit schlanken Körpern und hübschen Gesichtern. Auch die Repräsentation verschiedener Rassen erweist sich in Hollywood als problematisch²³⁷, zumal meist weiße Männer die Helden spielen, womit eine Verbindung zwischen Macht und männlicher Potenz hergestellt wird. Diese Überlegenheit und Macht der weißen Amerikaner impliziert unmittelbar die dahinter stehende heterosexuelle und ethnische Ideologie.

• Queer-Image

Schwulenästhetik und -stil

Laut Richard Dyer spielen homosexuelle Männer zumindest die führende Rolle in der männlichen Fashionindustrie, in der sie die Eigenheit und die Andersartigkeit im Vergleich zu Heterosexuellen

²³² Ebd., S 138, Anmerkung 2.

²³³ Holmlund, Chris: Impossible Bodies. Femininity and masculinity at the movies, London/New York 2002.

²³⁴ Ebd., S 3.

²³⁵ Ebd., S 5.

²³⁶ Ebd., S 7-10.

²³⁷ „Yet so little overt sexuality appears in these mid-1980s to 1990s films that it is obvious Hollywood still regards interracial relationships with suspicion as well as fascination.“ in: Holmlund: Ebd., S 9.

proklamieren können. Die Schwulenästhetik gilt demnach als eine der wichtigsten und erfolgreichsten Strategien, mit der Schwule auf die heterosexuelle Außenwelt reagieren und das andere und zugleich unsichtbare Begehren sichtbar machen.²³⁸ Dyer hält fest, dass „up until some time in the 1970s, gay style was about feminising male attire; since then it has been about quoting mainstream masculinity“.²³⁹ Demgemäß zeichnet sich der Schwulenstil bzw. die Schwulenästhetik zum einen durch die Feminisierung von Männlichkeit und zum anderen durch das Zitieren selbiger aus (siehe Abbildung 3.1). Zur Feminisierung tragen etwa leichtes Make-up oder Ohrringe bei. Das Zitieren von Männlichkeit ist für Dyer hingegen ein Ausdruck von Selbstbewusstsein im Hinblick auf die eigene ambivalente Sexualität des Queer-Seins.²⁴⁰ Mit einer Kombination von Jeans, Stiefeln und Leder, die zur typischen Arbeitsbekleidung von Männern zählen und mit „harter“ Männlichkeit assoziiert werden, mit Ohrringen und Farben spielen die Queers mit Gender und Sexualität. Zugleich zeigen sie, dass Männlichkeit auch erotisch ist und stellen den männlichen Exhibitionismus und Narzissmus zur Schau.²⁴¹

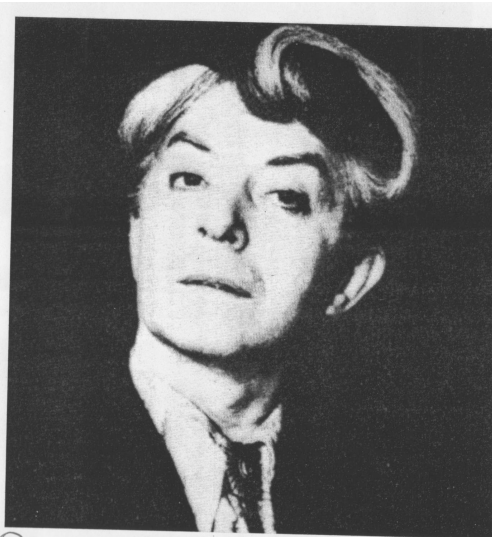


Figure 4.16 Quentin Crisp, real-life effeminate homosexual, from *Jeremy 1(4)* (1969)

Abbildung 3.1²⁴²

Demnach ist Camp für Dyer ein typischer Ausdruck des Schwulenstils, nicht nur im Sinne von Ästhetik, sondern auch als Lebensstil. Camp ist für Dyer eine schwule Sensibilität, durch die das Schwul-Sein ausgesprochen und bestätigt wird.²⁴³ Dabei betont Dyer stets die Künstlichkeit und Entnaturalisierung der Camp-Sensibilität, wenn er sagt: „they are style for style’s sake, they don’t have ‘serious’ content (a hairstyle is not ‘about’ anything), they don’t have a practical use (they’re just nice), and the actual forms

²³⁸ Dyer, Richard: Kapitel 5: Dressing the Part, in: Dyer: The Culture of Queers, London/New York 2002, S 63.

²³⁹ Ebd., S 65.

²⁴⁰ Ebd., S 67f.

²⁴¹ “[...] they proclaim that the only things clothes are appropriate to is our fantasies of gender and sexuality. [...] they celebrate masculinity as erotic, they flaunt the pleasures of male exhibitionism and narcissism, they get off on the supposedly asexual signs of manliness.” in: Dyer: Ebd., S 68.

²⁴² Abbildung in: Dyer: Chapter 4: Seen to be believed: some problems in the representation of gay people as typical, in: Dyer: The Matter of Images. Essays on representations, London/New York 2002², S 37.

²⁴³ Dyer: Kapitel 4: It’s being so Camp as keeps us going, in: Dyer: The Culture of Queers, London/New York 2002, S 49.

taken accentuate artifice, fun and occasionally outrageous“.²⁴⁴ Zugleich sieht Dyer Camp aber auch als Form des Widerstands der Schwulen gegenüber der homophoben Unterdrückung.²⁴⁵

Repräsentation des Queer-Images

Auch wenn Homosexuelle in der Gesellschaft unsichtbar sind, gibt es bestimmte visuelle Signale des Schwul-Seins – eine Ansammlung von bestimmten Gesten, Ausdrücken, Haltungen, Bekleidung und sogar Umgebung, d. h. bunt dekoriert und anti-traditionell –, die ein queeres Gefühl vermitteln. Die Visualisierung solcher queeren Elemente als kulturelle Formen im Film bzw. in anderen Medien, macht Homosexuelle als Kollektiv sichtbar.²⁴⁶ Die visuelle Repräsentation des Schwul- bzw. Queer-Seins entspricht meist einer bestimmten Typisierung, wobei Richard Dyer jedoch betont, dass diese sich nicht immer wiederholt wird oder fad und banal ist, sondern komplex, ambivalent aufgeladen und intensiviert, weswegen die Repräsentation der Queers als ein Produkt sozialer, politischer, praktischer und textueller Rahmenbedingungen angesehen werden kann.²⁴⁷

Der Anspruch auf „Selbstrepräsentation“ kam in den 60er-Jahren auf, als schwule Subkulturen entstanden, in denen sich Homosexualität als ein Lebensstil etabliert hat, den Schwule und Lesben mit einem eigenwilligen Benehmen und andersartiger Bekleidung zum Ausdruck brachten.²⁴⁸ Das Queer-Image ist vor allem mit Werten aufgeladen, die mit der Beziehung zwischen Schwulen und ihrer Sexualität oder Gender in Verbindung stehen. Beispielsweise wird das Queer-Image immer mit Weiblichkeit assoziiert.²⁴⁹

Dagegen unterteilt Dyer das Queer-Image in vier Typen: „In-betweenism“, „Macho“, „the Sad Young Man“ und „Lesbian Feminism“.²⁵⁰

Die bekanntesten VertreterInnen von „In-betweenism“ sind Queens (siehe Abbildung 3.2) und Dykes, die üblicherweise auch als androgyne bezeichnet werden. Zu dieser Kategorie zählen jene Homosexuellen, die sowohl Weiblichkeit als auch Männlichkeit in sich zu vereinen versuchen. Entsprechend der von Dyer gewählten Bezeichnung sind sie „in between“: „The queen and the dyke both represent homosexuality through what is assumed to be a gender correlation – that is, both are represented as if their sexuality means that they are in between the two genders of female and male. Thus dykes are mannish, queens effeminate“.²⁵¹ Anders gesagt sind sie im Sinne des phallischen Symbolismus Männer ohne Penis und Frauen mit Penis, jedoch sind sie keineswegs „wirkliche“ Männer oder Frauen, wie sie nach der Ideologie der Heterosexualität definiert werden. Diese beiden Typen des Queer-Images erweisen sich aufgrund ihrer Unvollständigkeit hinsichtlich Gender als „tragic, pathetic, wretched, despicable, comic or ridiculous

²⁴⁴ Ebd., S 52.

²⁴⁵ Ebd., S 59.

²⁴⁶ Dyer, Richard: Kapitel 4: Seen to be believed: some problems in the representation of gay people as typical, in: Dyer: The Matter of Images. Essays on representations, London/New York 2002², S 19. Obwohl Dyer stets von „Gay people“ oder „Gayness“ spricht, bezieht er sich eigentlich auf das Queer-Sein, indem er die Konstruiertheit von „Gayness“ betont.

²⁴⁷ Ebd., S 19-26.

²⁴⁸ Ebd., S 21.

²⁴⁹ Ebd., S 23.

²⁵⁰ Ebd., S 30-42. In der folgenden Analyse der Typisierung des Queer-Images wird auf den „Lesbian Feminism“ angesichts der Konzentration dieser Arbeit auf männliche Homosexualität nicht eingegangen.

²⁵¹ Ebd., S 30.

figures²⁵². Als die am weitest verbreiteten queeren Typen in den Medien stellen Queens und Dykes eine negative Sichtweise der Homosexuellen in der Heteronormativität dar. Zugleich besitzt solch ein subversives Image durch seine paradoxe Gender-Inversion die Macht, streng heterosexuell definierte Identitätskategorien zu durchbrechen und zum Fall zu bringen.

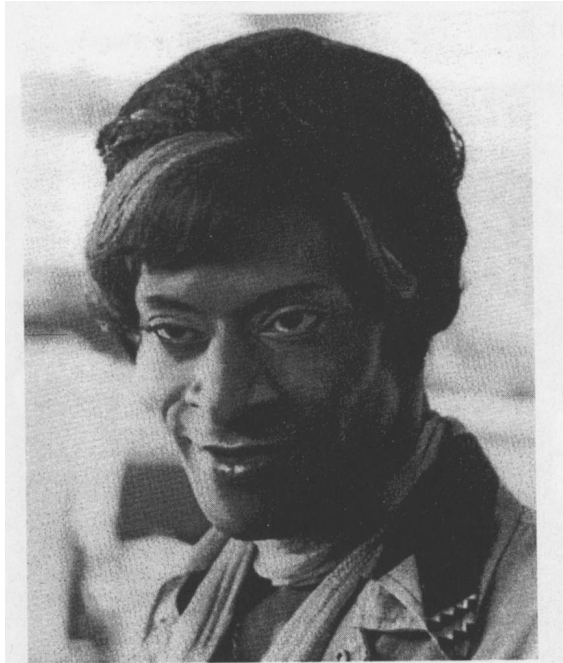


Figure 4.9 Black queen: *Car Wash* (USA 1976)

Abbildung 3.2²⁵³

Macho ist für Dyer jene Darstellung von Homosexuellen, die durch Übertreibung den Exzess von Männlichkeit,²⁵⁴ z. B. Muskeln und Größe, betont. Durch eben diese Übertreibung vergleicht Dyer den Macho-Typus mit Camp bzw. Drag, indem die performative Kraft solcher Images die Grenzen von Gender bewusst und explizit zur Schau stellt. Zudem impliziert dieses Image eine Sexualität, die eine problematische Beziehung zu traditionell, d. h. heterosexuell, kodierter Sexualität und Gender aufweist.²⁵⁵

Die wesentlichen Merkmale des „sad young man“ sind Melancholie und Jugend (siehe Abbildung 3.3). Einerseits kann er aufgrund seines androgynen Wesens auch dem „In-betweenism“ zugeordnet werden. Andererseits unterscheidet er sich durch seine Jugend von Queens. Seine Jugend wird von einer sanften Schönheit begleitet, die auch seine Anziehungskraft ausmacht. Diese Anziehungskraft macht das Image des traurigen jungen Manns zugleich zum Subjekt und Objekt des Begehrens, wobei er Letzteres im Prozess der Identifizierung der ZuschauerInnen wird. Außerdem besitzt Jugend eine narrative Funktion, die eine Phase des Übergang zum Erwachsensein impliziert.²⁵⁶ Diese transitive Eigenschaft des Images des

²⁵² Ebd., S 32.

²⁵³ Abbildung in: Dyer: Chapter 4: Seen to be believed: some problems in the representation of gay people as typical, in: Dyer: *The Matter of Images. Essays on representations*, London/New York 2002², S 33.

²⁵⁴ Ebd., S 38.

²⁵⁵ „Camp, drag and macho self-consciously play the signs of gender, and it is in the play and exaggeration that an alternative sexuality is implied - a sexuality, that is, that recognizes itself as in a problematic relationship to the conventional conflation of sexuality and gender.“ in: Ebd., S 40.

²⁵⁶ Dyer: Kapitel 8: Coming out as going in. The image of the homosexual as a sad young man, in: Dyer: *The Culture of Queers*, London/New York 2002, S 128.

„sad young man“ bezieht sich nicht nur auf die zeitliche Dimension, sondern im weiteren Sinn auch auf die queere Position zwischen der „normalen“ normativen Welt und der queeren Welt.²⁵⁷

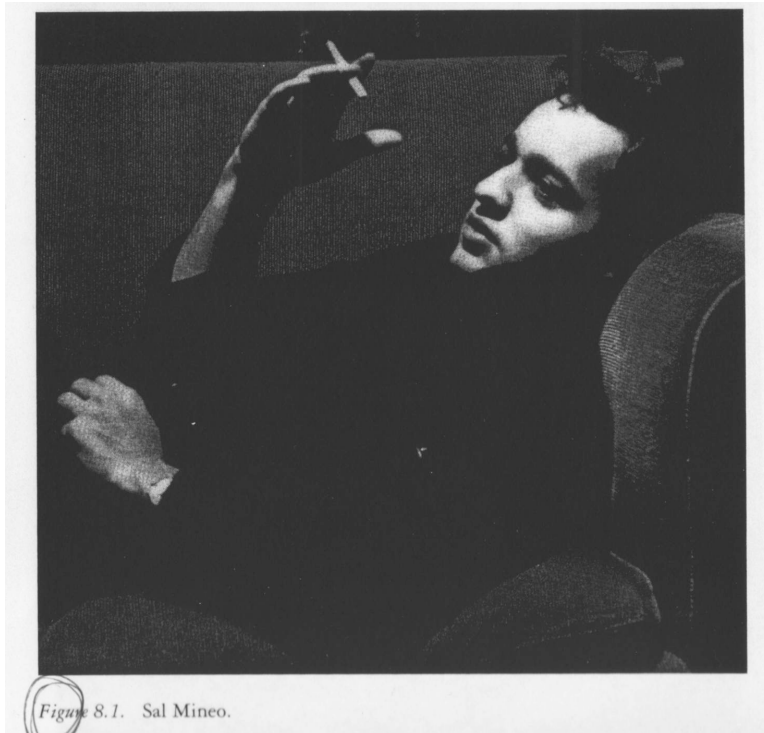


Abbildung 3.3²⁵⁸

Für Dyer steht der melancholische junge Mann im Kontext der jüden-christlichen Tradition, in der er ihn mit der Märtyrerfigur vergleicht, die als ein Mann mit Schmerzen verehrt wird. Demnach stellt das Image des traurigen jungen Manns homosexuelles Begehren immer als masochistisch dar, während die Strafe als Lustquelle und Leiden als Ursprung von Schönheit angesehen werden.²⁵⁹ In seinem Essay, das sich dem Queer-Image des „sad young man“ widmet, beschäftigt sich Dyer mit dem kulturgeschichtlichen Kontext dieses Images.²⁶⁰ Neben dem Christentum führt Dyer auch das Image des „romantischen Poeten“ an, der trotz seiner Heterosexualität durch seine langen Haaren, ein besonders blasses Gesicht und seine hyperemotionale Persönlichkeit einen feminisierten Eindruck vermittelt.²⁶¹ Insbesondere aber lässt die Emotionalität des Poeten starke Assoziationen mit Weiblichkeit zu. Diese androgyne Komponente findet sich auch im Image des traurigen jungen Manns, der sich seiner eigenen Schönheit bewusst ist und somit auch einen gewissen Narzissmus verkörpert. Darüber hinaus lebt der melancholische Schwule immer in modernen Metropolen, deren Urbanisierung stets auf Verfremdung hindeutet. In der Stadt ist er immer allein und ohne Familie.

²⁵⁷ Ebd., S 131.

²⁵⁸ Abbildung in: Ebd., S 118.

²⁵⁹ Dyer: The Matter of Images, S 42.

²⁶⁰ Dyer: Kapitel 8: Coming out as going in. The image of the homosexual as a sad young man, in: Dyer: The Culture of Queers, London/New York 2002, S 116-136.

²⁶¹ Ebd., S 119.

Kapitel 4: Filmanalyse

4.1 Interpretative Filmanalyse von David Bordwell

Bevor auf die einzelnen Filmanalysen eingegangen wird, soll die der Untersuchung zugrunde liegende analytische Methode vorgestellt werden, die auf David Bordwells interpretativen Filmanalyse basiert. Zunächst werden allerdings einige wesentliche Begriffe der Filmanalyse erklärt, bevor die Methode der interpretativen Filmanalyse erläutert wird.

Narrativ

Das Narrativ als das fundamentale Mittel, der Welt einen Sinn zu verleihen, versteht sich als eine Kette von Ereignissen in der Ursache-Effekt-Beziehung, die sich aus Zeit und Raum ergibt.²⁶² Die üblichen AgentInnen der Ursache und des Effekts im filmischen Narrativ sind Charaktere, die normalerweise mehrere Eigenschaften besitzen, wie Meinungen, Gewohnheiten, psychologische Motive und einen für den Film typischen visuellen Körper.²⁶³ Die dominierende Tradition der narrativen Form im Spielfilm stammt aus dem „klassischen Hollywoodkino“, in dem die Aktionen ursprünglich aus den individuellen Charakteren als kausale AgentInnen kommen und sich die Narrative vornehmlich auf persönliche psychologische Ursachen konzentrieren.²⁶⁴ Die grundlegenden Kräfte, die die Narrative im Film vorantreiben, sind Ziele, die vom individuellen Begehren bestimmt werden, und Konflikte als Gegenkraft.²⁶⁵ Die Narration im Sinne der Struktur der Narrative im klassischen Hollywoodkino präsentiert sich vornehmlich als objektiv: „It presents a basically objective story reality, against which various degrees of perceptual or mental subjectivity can be measured.“²⁶⁶ Letztlich enden die meisten klassischen Filmenarrative in einem „Schluss“ (*closure*), indem sie versuchen, der kausale Kette mit einem Endeffekt zu schließen.²⁶⁷

Filmstil

Das filmische Medium kann mit verschiedenartigen Techniken bearbeitet werden, von denen vier Arten besonders bedeutsam sind: *Mise-en-scène*/komplette Einstellung vor der Kamera, Kinematografie/Manipulieren der Kamera, Editing/Montage und Stimme bzw. Musik. Die vereinte, fortgeschrittene und signifikante Anwendung von spezifischen Techniken nennt man den Filmstil.²⁶⁸ Die leitenden Fragen, die sich beim Filmstil stellen, beziehen sich auf die Beziehung zwischen den filmischen Techniken und den Motiven im Film bzw. die Manipulation der Techniken im Hinblick auf die Bedeutungen im Film und das Verständnis oder die emotionale Reaktion der ZuschauerInnen, wie Bordwell es sehr schön formuliert: „How may a technique guide expectations or furnish motifs for the film? How may it develop

²⁶² „We can consider a narrative to be a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space.“ in: Bordwell/Thompson: *Film Art. An Introduction*, Boston u. a. 2008⁸, S 75.

²⁶³ Ebd., S 77f.

²⁶⁴ Ebd., S 94.

²⁶⁵ Ebd., S 95.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd., S 95f.

²⁶⁸ „This unified, developed, and significant use of particular technical choices we will call style.“ in: Ebd., S 111.

across a film? How may it direct our attention, clarify or emphasize meanings, and shape our emotional response?“²⁶⁹

Filmgenre

Nach Bordwell gibt es keine strenge, festgelegte Definition des Filmgenres, da es sich immer verändert. Statt fixierter Formeln kommen praktische Ausdrücke, die von FilmemacherInnen, KritikerInnen oder ZuschauerInnen zwanglos entwickelt werden, zum Einsatz.²⁷⁰ Die meisten Filmgenres werden dadurch geschaffen, dass ein erfolgreicher Film immer wieder imitiert wird.²⁷¹ Solche Filme gelten als Prototypen für jenes Filmgenre, das in seiner spezifischen Form nach diesen Filmen definiert wird. Bordwell argumentiert außerdem, dass Filmgenres bestimmte soziale Funktionen besitzen.²⁷² Während die populären Filmgenres die dominanten kulturellen Vorstellungen kolportieren, stehen andere Genres sozialen Einstellungen bzw. Ideologien eher ambivalent gegenüber. Die typische Herangehensweise an die Analyse des Genres ist die reflektierende Methode, mit der die sozialen Vorstellungen bzw. Emotionen des Publikums, wie Hoffnungen, Ängste, Zweifel, Sorgen, die durchaus im Genre reflektiert werden, aufgearbeitet werden können.²⁷³

Interpretative Filmanalyse

- Vier Kategorien filmischer Bedeutungen

Um einen Film, vornehmlich einen Spielfilm, verständlich zu machen, wird ihm von FilmkritikerInnen Bedeutungen zugeschrieben. Dabei gibt für Bordwell grundsätzlich vier Kategorien, denen die verschiedenen Bedeutungen zugeordnet werden können: referenzielle, explizite, implizite und verdrängte oder symptomatische Bedeutungen.²⁷⁴ Referenzielle Bedeutungen beziehen sich sowohl auf reale als auch auf imaginäre Referenzen, auf die sich die ZuschauerInnen bei der Vorstellung einer filmischen Welt, in denen das Narrativ geschieht, beziehen. Explizite Bedeutungen sind die im Film unmittelbar dargestellten Images oder vermittelten Ideen, während implizite Bedeutungen im Film indirekt angesprochen (impliziert) werden. Verdrängte oder symptomatische Bedeutungen werden im Vergleich zu allen anderen Kategorien vom Film verzerrt dargestellt. Bordwell betrachtet diese symptomatischen Bedeutungen als Verstellung des Films.²⁷⁵ Angesichts des Films als soziokulturelles Produkt werden symptomatische Bedeutungen in wirtschaftlichen, sozialen, politischen oder ideologischen Kontexten analysiert. Demnach dient die Auseinandersetzung mit referenziellen und expliziten Bedeutungen dem Verstehen des Films, während die impliziten und symptomatischen Bedeutungen im Film durch die interpretative Filmanalyse ergründet werden.

- Filmische Interpretation als symptomatische Interpretation

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd., S 318.

²⁷¹ Ebd., S 321.

²⁷² Ebd., S 326.

²⁷³ Ebd., S 327.

²⁷⁴ Bordwells Bezeichnung für die vier Typen der filmischen Bedeutungen im englischen Original lautet: „referential meaning“, „explicit meaning“, „implicit meaning“ und „repressed or symptomatic meaning“. in: Bordwell, David: Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema, London 1991, S 8f.

²⁷⁵ „If explicit meaning is like a transparent garment, and implicit meaning is like a semiopaque veil, symptomatic meaning is like a disguise.“ in: Ebd., S 9.

Wie bereits angesprochen besteht die Interpretation eines Films darin, die implizite und symptomatische Bedeutung des Films herauszuarbeiten bzw. zu konstruieren oder, anders gesagt, den Film zu explizieren. Symptomatisch definiert sich im Sinne der Unvereinbarkeit zwischen der im Film explizit dargestellten Moral oder Vorstellung und dessen, was sich daraus ergibt. Diese Inkompatibilität bezeichnet Bordwell nach Wolfenstein und Leites Konzept als kulturelles Symptom.²⁷⁶

Eine selbstständige Theorie ist nach dem Zweiten Weltkrieg bereits vorhanden. Diese entwickelte sich allmählich als „Explikatorischer Kritizismus“ in den 1950er- und 1960er-Jahren zum filmischen Kritizismus des Mainstream- und insbesondere des experimentalen Kinos.²⁷⁷

Nach Bordwell liegen der Interpretation/Explikation des Films Konzepte aus der modernistischen Tradition der Malerei zugrunde, zumal sich die KritikerInnen vornehmlich auf das experimentale Kino bezogen haben, wobei sie die folgenden wesentlichen Konzepte berücksichtigt haben:²⁷⁸

- Suche nach einer formalen und substanziellen Reinheit
- Betonung der schaffenden Aktion oder des Vorgangs der Produktion
- Sichtbarmachung der formalen Eigenschaften oder spezifischen Aspekte des Mediums
- Kritik an vorherrschende Theorien und Praktiken der künstlerischen Produktion
- Ästhetische Distanzierung/Verfremdeter Voyeurismus

Diese von den FilmkritikerInnen meistens angewandten Konzepte eignen sich hauptsächlich für die Interpretation des experimentalen oder Avantgardefilms. In allgemeiner Hinsicht explizieren KritikerInnen Filme allerdings, indem sie bestimmte Aspekte der menschlichen Erkenntnisse im Film aus einer intersubjektiven Position abseits eines objektiven Ausgangspunkts untersuchen und die modernistischen Kunstwerke der menschlichen Wahrnehmung thematisieren.²⁷⁹ Dabei wird vor allem das verdrängte Material in der symptomatischen Interpretation von Filmen aufgearbeitet, wodurch die soziokulturell konstitutive Kraft des Films herausgearbeitet werden soll.

- Die Struktur der Filmanalyse

Für eine typische Filminterpretation hat Bordwell das Schema erstellt, das von Aristoteles für die argumentative Struktur in der Rhetorik aufgezeichnet und von Cicero revidiert wurde und von dem die folgende Filmanalyse ausgehen soll²⁸⁰:

- Einführung:

Einleitung zum Thema

Beschreibung der Narration im Film

- Thesenauflistung

- Auflistung von Punkten, die die Thesen unterstützen

- Argumentation

- Dekonstruktion oppositioneller Argumente

²⁷⁶ Ebd., S 75.

²⁷⁷ Bordwell: Making Meaning, S 43-53.

²⁷⁸ Die Beschreibung der Konzepte stammt aus Bordwell: Making Meaning, S 55-64.

²⁷⁹ „It could move the critic away from Greenberg’s more object-centered notion of the work toward a conception of the beholder’s participation in a developing transaction. Above all, it allowed the critic to explicate a film as thematizing some aspect of human cognition.“ in: Ebd., S 60.

²⁸⁰ Ebd., S 212f.

- Schlussfolgerung

Obwohl die Filmanalyse in der vorliegenden Arbeit diesem Schema nicht streng folgt, kann es als die grundlegende Überlegung für die folgende Filminterpretation angesehen werden.

4.2 Der Queer-Film in China – Filmanalyse

Die einheimischen Filme Chinas entstanden am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts und basierten hauptsächlich auf der Literatur der Vierten-Mai-Bewegung, wodurch das damalige Kino Chinas durch einen sozialen melodramatischen Ton gekennzeichnet war.²⁸¹ Nach der politischen Aufteilung 1949, bei der das Festland China unter die kommunistische Regierung, Taiwan unter die KMT-Regierung und Hongkong unter die britische koloniale Herrschaft gekommen war, entwickelte sich das chinesische Kino in drei Richtungen, wenn es auch eindeutig auf ein und dasselbe kulturelle Erbe zurückgeht.

4.2.1 Der Queer-Film in PRC

- Das chinesische Kino in PRC im 20. und 21. Jahrhundert²⁸²

Die FilmemacherInnen in China werden in Generationen aufgeteilt²⁸³: Die erste Generation werden als „Pioniere“ bezeichnet. Die zweite Generation entwickelte sich im sozialistischen Realismus in den 1930er- und 1940er-Jahren, in denen die kommunistische Revolution und das herrliche Leben im neuen sozialistischen Land über alle Maßen gefeiert wurde. Die dritte konnte wegen des Kriegs Film nicht offiziell studieren können, verwirklichte sich aber trotzdem nach der Befreiung in der filmischen Branche. Hingegen besuchten die Mitglieder der vierten Generation die staatliche Peking-Filmakademie, konnten jedoch erst nach der Kulturrevolution als FilmemacherInnen aktiv werden. Die Peking-Filmakademie war während der Kulturrevolution geschlossen und wurde erst 1978 wieder geöffnet. Aus den ersten AbsolventInnen der Filmakademie aus dem Jahr 1982 besteht die fünfte Generation, die gemeinsam mit der vierten Generation die so genannte „Akademische Schule“ bildeten. Das neue Kino in PRC wurde in erster Linie von der fünften Generation produziert, die begann, abgesehen von den Klassenunterschieden das individuelle Trauma während der Kulturrevolution filmisch zu bearbeiten. Die weltweit bekanntesten chinesischen RegisseurInnen, wie Chen Kaige und Zhang Yimou, kommen alle aus der fünften Generation, die das Mainstreamkino Chinas maßgeblich beeinflussten. Im Allgemeinen widmen sich die chinesischen Filme vornehmlich literarischen Quellen, da Film in China als eine Form der Literatur verstanden und gelehrt wird.²⁸⁴ In der 1990ern entwickelte sich das „Undergroundkino“ in China der sechsten Generation, die nach der fünften die Filmakademie absolviert hatte. Diese Generation ist die erste, die in einer Politik der „offene Tür“ ohne direkte Erfahrung mit Kriegen und Revolutionen aufgewachsen ist. Gemeinsam mit der fünften

²⁸¹ Cook, David A.: A History of Narrative Film, London/New York 1995³, S 868.

²⁸² Die Filme in den Jahren nach 1949 beschäftigten sich ausschließlich mit dem Sozialismus im neuen China und später mit den verhängnisvollen politischen Bewegungen, wie dem „Großen Sprung“ und der „Kulturrevolution“. Sexualität kam in diesen nicht als ein selbstständiges Thema vor, weshalb das frühere Kino in China in der vorliegenden Arbeit nicht näher vorgestellt wird. Eine kurze Einführung in diesen ist nachlesen in: Cook, David A.: A History of Narrative Film, S 868ff.

²⁸³ Cook, David A.: A History of Narrative Film, London/NY 1995³, S 870ff.

²⁸⁴ Ebd., S 872.

Generation übt die sechste einen allgegenwärtigen Einfluss auf das chinesische Kino in PRC nach den 1990ern aus.

Um das Kino in PRC in den 1990er-Jahren und im 21. Jahrhundert zu untersuchen, muss der Fokus auf den chinesischen FilmemacherInnen der fünften und sechsten Generation liegen. In ihren Filmen werden meist die Kriege sowie historische Ereignisse und Biografien von „Staatsvätern“ wie Mao und Zhou thematisiert, wobei der kommunistische Sieg als politisch korrektes Leitmotiv präsentiert wird. Dadurch gehören diese Filme dem Filmgenre des revolutionär-historischen Films an, dem sich allem die fünfte Generation verschrieben hat.²⁸⁵ Was die internationale Bekanntheit der fünften Generation betrifft, so basiert diese insbesondere auf dem „ethnografischen Kino“ im Sinne des „ethnischen Exhibitionismus“, in dem zum einen die exotische Landschaft und Architektur und zum anderen weibliche Sexualität und die sexuelle Unterdrückung der Frauen dargestellt werden, wie etwa in Zhang Yimous Film *Raise the Red Lantern*, in dem die sexuelle Herrschaft eines Landesherrn über seine vier Frauen durch theatralische Vorführung auf der Leinwand präsentiert wird.²⁸⁶

Wie bereits erwähnt führt die sechste Generation ihre Filme im Undergroundkino vor, was bedeutet, dass die Filme ohne offizielle Erlaubnis gedreht und meistens bei internationalen Filmfestivals vorgeführt werden.²⁸⁷

Hauptsächlich konzentrieren sich diese Filme auf den urbanen Bereich und die sozial marginalen und unterdrückten abweichenden Lebensstile in Metropolen, wie Zhang Yuan in seinem weltbekannten Film *Beijing Bastards* (1993) über einen Pekinger Rockstar oder in *Sons* (1996) über AlkoholikerInnen und *East Palace, West Palace* (1997) über Homosexualität.²⁸⁸ Abgesehen von der „illegalen“ Produktionsweise unterscheidet sich die sechste Generation von der fünften aber wesentlich dadurch, dass sie eine individualistische Wahrnehmung, ein urbanes Milieu, moderne Sensitivität und eine unbestimmte Atmosphäre darstellt und dokumentarfilmische Effekte der Visualisierung verwendet, während sich die fünfte Generation durch die Verherrlichung der Ethnografie und Historie auszeichnet.²⁸⁹

Der Bruch zwischen der fünften und sechsten Generation der FilmemacherInnen in PRC stellt eine eindeutig diskontinuierliche Entwicklung des modernen chinesischen Kinos dar und wird durch verschiedene Aspekte charakterisiert, die die filmische Landschaft Chinas soziokulturell bestimmen:

Epik vs. Gewöhnlichkeit

Die klassische Form des Heroismus, die die fünfte Generation vor der Mitte der 1990er auszeichnet, ist in der sechsten Generation nicht mehr zu finden ebenso wenig wie die musterhaften Narrative der Epik, die eine fast prophetische Einsicht durch historische Spektakel gewähren und mit der die fünfte Generation zu internationaler Bekanntheit gelang. Indessen hat sich das Interesse der sechsten Generation auf eine „wahrhafte Gewöhnlichkeit“ verschoben. Filmästhetisch wendet sie sich dem totalen Realismus zu, indem sie etwa einen Dokumentarfilm ähnlichen Stil im Spielfilm einfließen lassen. Von dem Narrativ gesehen lehnen sie „grandiose“ Themen ab und verzichten auf die Darstellung heroischer Charaktere. Vielmehr

²⁸⁵ Zhang, Yingjin: Chinese National Cinema, London/New York 2004, S 285f.

²⁸⁶ Ebd., S 286f.

²⁸⁷ Ebd., S 289.

²⁸⁸ Ebd., S 289f.

²⁸⁹ Ebd., S 290.

stehen die „kleinen Leute“ und deren „unspektakuläres“ Leben im Mittelpunkt. Daher werden die VertreterInnen der sechsten Generation auch oft als NihilistInnen betrachtet.²⁹⁰

Die von der sechsten Generation neu geschaffene Form des Films wird von manchen AkademikerInnen als „Stream of life“-Kino bezeichnet. Dieser Begriff stand ursprünglich für den neuen Trend, der Mitte der 1980er-Jahre in der chinesischen Kunst und Literatur aufkam.²⁹¹ „As described by Maria Galikowski, author of *Art and Politics in China*, ‘stream of life’ art offered ‘intimate and personal portrayals of ‘low-key’ non-political subjects’ and was a reaction against the overt politicization of the traditional socialist art/media.“²⁹² Dagegen bleiben die Filme der fünften Generation auf epische Themen, die sich auf kulturelle Wurzeln oder die sozialistische Tradition beziehen, eingeschränkt, obwohl sie auf gewisse Weise auch untraditionell oder kritisch sind, wie etwa gegenüber dem heroischen Patriotismus, dem transzendentalen Glauben oder dem Verlust desselben im Kommunismus, der Durchdringung der tausende Jahre lange aufrechterhaltenen konfuzianischen sozialen Hierarchie.²⁹³

Politische Kritik vs. politische Verfremdung

Wie angesprochen kritisiert die fünfte Generation die Mythologien, die in den zentralen politischen Diskursen produziert wurden, wodurch manche Produktionen finanziell durch das Ausland unterstützt werden mussten und in China nur beschränkt im Kino vorgeführt werden konnten, während sich die sechste Generation vollkommen von politischen Themen abwendet und kein Interesse an diesen zeigt. So provoziert sie die staatliche Zensur nicht durch Kritizismus, sondern durch politische Verfremdung.²⁹⁴

Metaphysische vs. individualistische Perspektive

Die metaphysische Perspektive der fünften Generation ist mit der konventionellen Form des epischen Dramas verbunden, in dem kollektive, transzendente Weltvorstellungen und Ideologien, wie Heroismus, Patriotismus oder Kriegstrauma usw., zum Ausdruck gebracht werden. Demgegenüber zeigen die Filme der sechsten Generation eher die persönliche Einsicht der FilmemacherInnen und verzichten darauf, universelle Wahrheiten hervorzubringen, wie es manche traditionellen sozialistischen Filme tun.²⁹⁵ Dementsprechend sind die Filme der neuen Generation von außergewöhnlicher Vielfalt und Entfaltung von subjektiven Themen, Perspektiven und Filmstilen geprägt. Vordergründig beschäftigen sich solche Filme mit dem kulturellen Trend, der sich in den letzten 20 Jahren aus den zentralen sozialen Veränderungen in China ergeben hat.²⁹⁶ In dieser Hinsicht stellen die Filme der sechsten Generation nicht nur eine Reflexion der soziokulturellen Entwicklung in der Gegenwart, wie Modernisierung oder Globalisierung, dar, sondern auch eine produktive Kraft, die an der Konstitution der Postmoderne in China maßgeblich beteiligt ist.

²⁹⁰ Lau, Jenny Kwok Wah: *Globalization and Youthful Subculture: The Chinese Sixth-Generation Films at the Dawn of the New Century*, in: Lau (Hg.): *Multiple Modernities. Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, Philadelphia 2003, S 17f.

²⁹¹ Ebd., S 19.

²⁹² Ebd..

²⁹³ Ebd., S 19f.

²⁹⁴ Ebd., S 20.

²⁹⁵ Ebd..

²⁹⁶ Ebd..

- Der Queer-Film in PRC

Wie diese Schilderung der Entwicklung des chinesischen Kinos in PRC zeigt, kommt Sexualität selten als eigenständiges Thema in Filmen vor, da im modernen Kino in PRC eindeutig das historisch-epische Genre vorherrscht. Homosexualität wurde demnach im Mainstreamkino thematisch gänzlich ausgeschlossen und übersehen. Erst mit dem Aufkommen des Undergroundkinos der sechsten Generation wird Homosexualität als abweichende Lebensvorstellung von sozial verdrängten Gruppen wie Alkoholikern und Kriminellen behandelt.

Die drei Filme aus PRC²⁹⁷, die im Folgenden analysiert werden, präsentieren die Darstellung männlicher Homosexualität auf Chinas Kinoleinwänden auf verschiedene Weise. Durch markante Unterschiede in den Narrativen und Filmstilen wird Homosexualität in unterschiedlichen Maßen sichtbar gemacht und es werden vollkommen andersartige Images von Homosexuellen dargestellt.

- ***Farewell to My Concubine***

Jahr/Ort: 1993 China/Hongkong

Regisseur: Chen Kaige

Romanvorlage: Der gleichnamige Roman von Lillian Lee aus dem Jahr 1992, Hongkong²⁹⁸

Chen Kaige wurde 1952 geboren, wuchs in einer prominenten Filmfamilie in Peking auf und gehört zu der legendären fünften Generation der Peking-Filmakademie.²⁹⁹ *Farewell To My Concubine* mit seiner Starbesetzung (Gongli, Zhang Fengyi aus PRC, Leslie Cheung aus Hongkong) ist ein typischer historisch-epischer Film in der Tradition der fünften Generation, in dem Sexualität, Gender, Identität und Geschichte fein ineinander verflochten sind und der zu Chen Kaiges international und kommerziell erfolgreichstem Blockbuster wurde.

Der Film verfolgt die Beziehung zwischen zwei Schauspielern der Peking-Oper von den 1930er-Jahren bis in die 1970er-Jahre vor dem Hintergrund aller historischen Ereignisse während dieser Zeit in China, wie die japanische Invasion, der Nationalkrieg und die Kulturrevolution. Trotzdem betrachtet Chen Kaige seinen Film nicht als eine historische Epik, wenn er meint: „It’s not an epic. It’s a personal story about a few individuals“³⁰⁰. Diese Sichtweise steht wesentlich mit den unmittelbaren Erfahrungen von Chen Kaige in der Kulturrevolution in Verbindung, durch die die gesamte fünfte Generation charakterisiert ist. Diese Erfahrungen will Chen zugleich in seinem Filmemachen verarbeiten, wie es die fünfte Generation im Allgemeinen tut: „What we tried to do was get the train back on its tracks and start paying attention to people and the state of what it meant to be a human being. We wanted to explore how people live under the geographic, cultural, political, and economic realities that they are faced with“.³⁰¹ Demgemäß steht der

²⁹⁷ Obwohl *Farewell to My Concubine* von Chen Kaige nicht in China produziert und durch eine US-amerikanische Koproduktion finanziert wurde, ist er angesichts des Drehorts, der Geschichte und vor allem des Stils, der eindeutig von der fünften Generation geprägt ist, als Filmproduktion von PRC anzusehen.

²⁹⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0106332/>

²⁹⁹ Sein Vater ist ein prominenter Filmregisseur der vierten Generation und seine Mutter eine berühmte Schauspielerin aus dieser Zeit, in: Berry, Michael: *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York 2005, S 83.

³⁰⁰ Silbergeld, Jerome: *China Into Film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, London 1999, S 96.

³⁰¹ Berry, Michael: *Speaking in Images*, S 87.

Mensch und das Menschsein im Mittelpunkt des Films gilt und Sexualität sowie Gender als zentrale Themen nicht zu übersehen, auch wenn der Film trotz der Anwesenheit von vielfältigen Sexualitäten diese nur auf implizierte und ambivalente Weise darstellt.

- Chen Dieyi: der schöne, transsexuelle Androgyne

Der Hauptcharakter des Narrativs ist Chen Dieyi, der effemierte Dan-Schauspieler der Peking-Oper³⁰², der mehrere Sexualitäten verkörpert. Als bisexueller Junge³⁰³ und dann als transsexueller Dan-Schauspieler auf der Bühne und Homosexueller im realen Leben verkörpert Dieyi ausschließlich abweichende Sexualitäten, die nicht der heterosexuellen Norm entsprechen. Im Film werden drei Traumata³⁰⁴ in der Entwicklung von Dieyis sexueller Identität abseits der Heterosexualität visualisiert, nämlich das „Kastrationstrauma“, das „Identifizierungstrauma“ und das „Sexualtrauma“.

Als Kind wurde Douzi (Dieyi war später sein Künstlernamen als Schauspieler) sein sechster Finger abgeschnitten, nachdem ihn seine Mutter, eine Prostituierte, dem Theatermeister übergeben hatte, der ihn anfangs wegen seiner körperlichen Deformation ablehnte. Die Bilder sind grau, fast schwarz-weiß gefärbt wie alte Fotos aus dem dunklen Gedächtnis. Das Abschneiden des Fingers symbolisiert zugleich das zwanghafte Aufgeben der dem biologischen Geschlecht entsprechenden Geschlechtsidentität im Sinne einer Kastration sowie den Verlust der Mutter, die später von seinem künftigen Bühnenpartner ersetzt wird. Dieses „Kastrationstrauma“ stellt den Beginn des Umwandlungsprozesses dar, in dem Douzi genderspezifisch von einem Jungen zu einem Mädchen gemacht wird. Die sexuelle Transformation des Schauspielers findet seine Vollendung im „Identifizierungstrauma“, bei dem der kleine Junge endgültig die Genderidentität als Mädchen annimmt, als er den Theatertext „Ich bin ein von der Natur geschaffenes Mädchen, nicht ein Junge“ immer wieder falsch (umgekehrt) wiedergibt. Erst nachdem ihm grausam eine lange, phallische Pfeife in den Mund gesteckt wurde, singt er endlich richtig und identifiziert sich damit gezwungenermaßen mit der „verkehrten“ weiblichen Identität in Bezug auf die vorher wahrgenommene Geschlechtsidentität als Junge. Die sexuelle Transformation ist besonders auffällig, als der Junge in der anschließenden Szene als geschminkter, effeminiertes Dan-Schauspieler in seiner weiblichen Rolle der Konkubine dargestellt wird. (Siehe Szene 1 des Films)

Nach seiner sexuellen Umwandlung verkörpert Dieyi voll und ganz theatralische Transsexualität (Siehe Szene 2 des Films: prachtvolle Farbgebung, die starke Beleuchtung verhindert es, dass sich die ZuschauerInnen von der Figur ablenken lassen), die das höchste Schönheitsideal in der traditionellen chinesischen Vorstellung verkörpert, wie Master Nie bei der Vorführung des Theaterstücks von Dieyi kommentiert: „You judge ... has he not blurred the distinction between theatre and life ... male and female?“ (Siehe Szene 2 des Films). In diesem transsexuellen Schönheitsideal vereinen sich universelle Männlichkeit und Weiblichkeit sowie göttliches Schaffen, das sich als höchster Moment im künstlerischen Diskurs und im traditionellen Diskurs der Sexualität aus der Yin-Yang-Theorie präsentiert. Dies wird in der Szene deutlich, in

³⁰² Die Dan-Schauspieler der Peking-Oper sind männliche Theaterschauspieler, die weibliche Rollen in der Oper verkörpern, da Frauen in China nicht auf der Bühne auftreten durften.

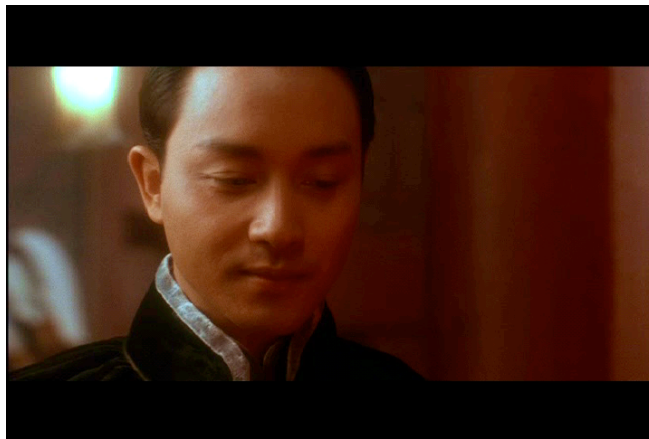
³⁰³ Nach Freud sind Kinder bisexuell. Erst nach der Pubertät entwickelt sich eine eigene Sexualität. Siehe Freud: Über infantile Sexualtheorien 1908, in: Freud, Anna/Grubrich-Simitis, Ilse (Hg.): Elemente der Psychoanalyse, Band 1, Frankfurt am Main 2006.

³⁰⁴ Der Terminus „Trauma“ kommt vor allem in der psychoanalytischen Lesart des Films vor. Zum Beispiel in Kaplan, E. Ann: Reading Formations and Chen Kaige's *Farewell to My Concubine*, in: Lu, Sheldon Hsiao-peng (Hg.): Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender, Honolulu 1997.

der Master Yuan die von Dieyi dargestellte Konkubine wie besessen verehrt (Siehe Szene 3 des Films). Die sexuelle Transformation bzw. Effeminierung des Dan-Schauspielers, die im Film mit dem Image von Dieyi visualisiert wird, weist implizit auf die Dekonstruktion der geschlechtsspezifischen Wahrheit der Identität hin, mit der die Ambiguität und Unbeständigkeit der Geschlechtsidentität im traditionellen Diskurs der Sexualität in China veranschaulicht werden.

- Visualisierung des perversen Begehrens

Die sexuelle Verwandlung findet nicht nur auf der Bühne statt, sondern auch im realen Leben von Dieyi, in dem sich das theatralische und persönliche Leben, Fantasie und Wirklichkeit in dem „Sexualtrauma“ miteinander vermischen. Effeminiert ist Dieyi auch in seinem persönlichen Leben abseits der Bühne (Siehe Abbildung 4.1³⁰⁵: sanfte Beleuchtung verleiht dem Image einen weiblichen Unterton; dank seiner hervorragenden schauspielerischen Leistung gelingt Leslie Cheung eine hautnahe Darstellung des



effeminierten Images von Dieyi).

(Abbildung 4.1)

Er wirkt und benimmt sich sehr weiblich und er verliebt sich in seinen Bühnenpartner. Aus der inneren sexuellen Perversion ergibt sich das subversive Begehren, das im Film in den verschiedenen Beziehungen zwischen Dieyi und den anderen Charakteren immer wieder sichtbar gemacht wird. In einer Szene wird die intime homoerotische Beziehung zwischen Dieyi und seinem Bühnenpartner Xiaolou, der die Rolle des Königs aus dem historischen legendären Theaterstück spielt, ambivalent visualisiert. Dieyis emotionale Zuneigung für seinen Partner wird durch ein weibliches Beneiden und den Wunsch nach einem lebenslangen Zusammensein, als Bühnenpartner und auch Lebenspartner, zum Ausdruck gebracht, aber zugleich von Xiaolou implizit verweigert. Andererseits stellt sich das homoerotische Berühren der Körper als Ausdruck eines subversiven homosexuellen Begehrens dar, das imaginär, unbewusst und unkontrollierbar ist. Diese ambivalente, leicht erotische Atmosphäre in der Szene wird durch die sanfte, helle Beleuchtung, die Nahaufnahmen der Gesichtsausdrücke der Protagonisten und die Einstellung des Spiegels erzeugt. Besonders nimmt der Spiegel eine voyeuristische Position ein und richtet den Blick auf das Paar, zwischen dem sich die intime homoerotische Beziehung entwickelt (Siehe Szene 4 des Films). In der Beziehung mit Xiaolou ist Dieyi als das Subjekt des Begehrens. Dieyis Homosexualität definiert sich dadurch, dass er einen gleichgeschlechtlichen Partner zum sexuellen Objekt macht.

Die Beziehung zwischen Master Yuan und Dieyi erweist sich ebenfalls als pervers, da Master Yuan Dieyi als seinen privaten Prostituierten ansieht. Dieses subversive Begehren wird aber nur auf symbolische Weise

³⁰⁵ Aus dem Film *Farewell to My Concubine*.

sehr eingeschränkt im Film dargestellt, indem sich die homoerotische Beziehung hinter dem Vorhang des theatralischen Spiels als König und Konkubine entfaltet. Das Begehren für die „schöne Konkubine“, vor allem von Master Yuan, kann fast nur in den Augen des Charakters bei Nahaufnahmen gespürt werden, da Master Yuan seinen Blick die ganze Zeit explizit auf Dieyi richtet, wodurch Dieyi, gewollt oder ungewollt, zum Objekt des Blicks, des subversiven Begehrens, wird (Siehe Szene 3 des Films). Dieyis Beziehung mit Master Yuan kann als typisch für Homosexualität im traditionellen China betrachtet werden, die in der patriarchalen Gesellschaft Chinas von Gender und Klasse bestimmt ist. Als der Klassenniedrigere und Jüngere darf Dieyi nur die untergeordnete und weibliche Rolle in der homosexuellen Beziehung einnehmen.

Im Film wird auch noch eine kulturspezifische Sexualität dargestellt: der Eunuch, der künstlich kastriert ist und zu einem Menschen ohne Sexualität gemacht wird. Die Szene, in der der Eunuch vorkommt, geschieht im Kindheitsnarrativ, in dem der kleine Douzi anscheinend von ihm vergewaltigt wurde. Dies kann allerdings nur am Ende der Szene erahnt werden, als der alte Eunuch sich langsam an Douzi anlehnt, bzw. in der anschließenden Szene, in der Shitou (der kleine Xiaolou) Douzi ständig besorgt fragt und Douzi, der nur mit einem großen Schal umgewickelt ist, stumm bleibt. Der Eunuch, der einen nicht zugeknöpften, weißen Seidenmantel und einer auffällig rote Hose trägt, äußert sich mit eindeutigen Neid und verrückter Verehrung über Douzis Penis, als er den Urin von Douzi mit einer Schale aus Jade sammelt. Die Sehnsucht nach dem verlorenen Penis wird zum Wunsch des Besitzens des vollkommenen Körpers von Douzi, der trotz der innerlichen Perversion einen Penis besitzt, wodurch das universelle Vereinen von Männlichkeit und Weiblichkeit erlangt wird. Die Vergewaltigung gilt aber als Prolog zu der hierarchischen homosexuellen Beziehung zwischen Dieyi und Master Yuan und gibt den endgültigen Ausschlag für die sexuelle Perversion von Dieyi, der die untergeordnete Rolle der Frau übernimmt. (Siehe Szene 5 des Films)

- Die symptomatische Lesart des Films

Die zentrale Überlegung der symptomatischen Lesart des Films besteht darin, dass die Homoerotik durch die Betonung der heterosexuellen Dichotomie zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit im Film nur eingeschränkt präsentiert wird. Diese Reduktion kommt vornehmlich im Vergleich zwischen dem Film und der Romanvorlage und durch die beinahe schon überbetonte Effeminierung des Dan-Schauspielers zum Vorschein. Im Vergleich zum Roman wird der Film öfter wegen der Abwesenheit der homoerotischen Elemente, die im Roman sehr wohl vorhanden sind, kritisiert. „*Farewell to My Concubine* not only limits its depiction of homosexuality in comparison to the novel but also participates in the same erasure of transgender subjectivity as the book; these representations indicate, in one reading, the degree to which heterosexual normativity continues to structure gender discourse and thus evacuate certain identities.“³⁰⁶ Ein konkretes Beispiel dafür ist die bedeutendere Rolle von Juxian (Xiaolous Frau) im filmischen Narrativ, die im Roman nur am Rande vorkommt. Ihre Anwesenheit hemmt die homoerotische Beziehung zwischen den beiden männlichen Protagonisten im Film, verstärkt diese zugleich aber auch, insbesondere bei der Entwicklung der homosexuellen Zuneigung von Xiaolou für Dieyi, bei der Xiaolou an seiner heterosexuellen Identität festhalten kann. „... the inflation of Juxian’s role prevents the film from dealing with Dieyi’s homosexual feelings for Xiaolou; in fact, it helps evade the issue altogether.“³⁰⁷ Außerdem unterscheiden

³⁰⁶ Metzger, Sean: *Farewell My Fantasy*, in: Grossman, Andrew (Hg.): *Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade*, New York/London 2000, S 216.

³⁰⁷ Filmkritik von Rayns zitiert in: Metzger, Sean: *Farewell My Fantasy*, S 218.

sich die erotischen Szenen des heterosexuellen Ehepaars (Xiaolou und Juxian) stark von den homosexuellen. Während die Sexszene des Ehepaars im Film eher explizit dargestellt wird, wird der homoerotische Sex zwischen Master Yuan und Dieyi nur im Theaterstück angedeutet und bleibt damit unsichtbar.

Indessen wird der effeminierte Charakter von Dieyi in einem starken Bezug auf die heterosexuelle Dichotomie im Film dargestellt. Männlichkeit und Weiblichkeit stehen sich im heterosexuellen Sinn gegenüber, wie der traditionell männliche Xiaolou gegenüber dem effeminierten Dieyi, der König von Chu gegenüber der Konkubine, der hierarchisch privilegierte Master Yuan gegenüber dem sozial untergeordneten Schauspieler. Dabei wird die transsexuelle Effeminierung vom Film als schlichte Versetzung in die weibliche Rolle entsprechend der heterosexuellen Norm interpretiert. Chen Kaige rechtfertigt diese Verminderung der Repräsentation der Homosexualität im Film vor allem durch die Äußerung, dass das Leitmotiv des Films nicht Homosexualität ist, sondern Verrat.³⁰⁸ Trotzdem weist das Vermeiden der Thematisierung von Homosexualität im Film auf eine homophobe Gesellschaft hin, insbesondere im Hinblick darauf, dass die Homoerotik in der Romanvorlage eindeutig vorhanden ist. Im Film wird implizit eine symbolische Verbindung zwischen Prostitution, Theater und Homosexualität in der traditionellen chinesischen Vorstellung hergestellt, indem der Theatermeister die enge Beziehung zwischen Prostitution und Theater in der Anfangsszene deutlich macht, wenn er sagt: „Prostitutes and actors are equally despised by society“. Dass Homosexualität mit dem theatralischen Kontext untrennbar verknüpft ist, ist unmissverständlich, gerade wenn sich der transsexuelle Schauspieler als die zentrale homosexuelle Figur präsentiert. Die Verbindung von Homosexualität und Prostitution wird im Film aber nun sehr eingeschränkt impliziert. So sind bzw. waren die Mutter von Dieyi und die Frau von Xiaolou beide Prostituierte und Dieyi ist der private Prostituierte von Master Yuan. Demnach wird die negative Vorstellung von Homosexuellen als sozial niedrige Wesen, die mit Theater und Prostitution in Verbindung stehen, trotz Einschränkung doch im Film angedeutet, wodurch der Film die traditionelle chinesische Kulturgeschichte widerspiegelt.³⁰⁹

- Rezeption des Films

Farewell to My Concubine stellt den Höhepunkt von Chen Kaige als Regisseur dar und wird vor allem im Westen geschätzt, zumal der Film ein Kassaschlagger war und mehrfach bei internationalen Filmfestivals mit Preisen wie dem Golden Globe, Academy Awards, etc. ausgezeichnet wurde. In China gilt das epische, grandiose Werk als das Come-back der fünften Generation schlechthin, obwohl der Film öfters dafür kritisiert wird, dass er Homosexualität, die Kulturrevolution und die chinesische Oper als exotische Elemente ineinander verflechtet, um dem westlichen Geschmack entgegenzukommen. Nicht nur kinematografisch passt sich der Film dem US-amerikanischen Film an, wodurch der Film als „unchinesisch“ angesehen wird,³¹⁰ sondern auch in der Hinsicht auf die Auseinandersetzung mit der Kulturgeschichte entpuppt sich die oberflächliche Verwendung der Peking-Oper im Film mit opulenter Farbgebung, exotischer Kulturfärbung

³⁰⁸ Silbergeld, Jerome: *China into Film*, S 108.

³⁰⁹ Master Yuan wird durch seinen sozialen Status vor einer solchen Demütigung geschützt, denn die sozial Privilegierten besitzen zugleich das sexuelle Privileg, in heterosexueller sowie homosexueller Beziehung. Siehe dazu Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit über traditionelle Diskurse der Homosexualität in China.

³¹⁰ „Like much of *Farewell* cinematically, this scene may seem very un-Chinese. For those who hold up American film as the standard for modern Chinese films to aim for, this movie, this scene – with its ever-mobile camerawork, its rich coloration, and its multilayered sound and images – reached an historic threshold.“ in: Silbergeld, Jerome: *China into Film*, S 102.

und historischer Sensibilität gewissermaßen als Verfremdung des kulturspezifisch Erbes.³¹¹ Jenny Kwok Lau kritisiert den Film explizit: „Chen consciously made an effort to popularize his work using opera and homosexuality as two ... selling points“.³¹² Insbesondere im Vergleich mit der Beschreibung der Homoerotik in der Romanvorlage stellt sich die Visualisierung der Homosexualität als eindeutige Reduzierung dar.³¹³

Im Kontext des transnationalen Kinos wird der Film besonders widersprüchlich positioniert. Die KritikerInnen stimmen darin überein, dass das theatralische Spektakel dem chinesischen Film den Zugang zum internationalen Markt eröffnet. Andererseits wird der Film durch die ahistorische Vereinfachung der chinesischen Kulturgeschichte zu reinem Entertainment und exotischem Exhibitionismus.³¹⁴ Beispielsweise argumentiert Larson, dass das ständige Zitieren der Geschichte im Film nur für westliche KinogängerInnen als „authentisch“ erscheint, während im Film keine historische Analyse angeboten wird: „... the film continually turns the viewer’s attention away from deep historical analysis toward an ahistorical consciousness and a gendered subjectivity-under-power. In its persistent use of historical referents to panoramically parade the past before us, the film presents itself as ‘about’ Chinese history; still, it offers no persuasive historical explanations to show why things are the way they are.“³¹⁵

- Sichtbarmachung der chinesischen Homosexualität im transnationalen Kino

Dass es möglich ist, chinesische Homosexualität, besonders im traditionellen Sinn, auf der internationalen Mainstreamleinwand zu (re-)präsentieren, ist grundsätzlich der weltweiten Verbreitung von *Farewell To My Concubine* zu verdanken, abgesehen von dem Kritikpunkt der Reduzierung und Beschränkung der thematischen Behandlung im Film. Das Image des transsexuellen, effeminierten Androgynen im kulturspezifischen Kontext der Peking-Oper ruft die prototypische Vorstellung der traditionellen Homosexualität in der chinesischen Kulturgeschichte in Erinnerung, die dem westlichen Publikum fremd ist und beim chinesischen längst wegen der sozialistischen politischen Bewegungen in Vergessenheit geraten ist. Die Identitätsambiguität der Transsexualität, die im Film visuell hervorgebracht wird, weist nochmals auf die Unbeständigkeit und Performativität der Genderidentität hin und gilt durchaus als überzeugende empirische „Erfahrung“ jener dekonstruktivistischen Sexualitätstheorie, die argumentiert, dass Geschlechtsidentität kulturell, historisch und ethnisch konstruiert ist und jegliche Natürlichkeit und Ursprünglichkeit entbehrt, die die Heterosexualität für sich beansprucht.

Exkurs: Soziokulturelle Kontexte der Filmproduktion der sechsten Generation

³¹¹ Lu, Shaoyang: *Moderne Geschichte des Kinos in China: Seit 1977* (Zhongguo Dangdai Dianyinshi: 1977 nian Yilai), Peking 2004, S 86f.

³¹² Metzger, Sean: *Farewell My Fantasy*, in: Grossman, Andrew (Hg.): *Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade*, New York/London 2000, S 215.

³¹³ Ebd., S 215 und 221.

³¹⁴ „The symbolic castration and gendering of Cheng Dieyi as female and the overwhelming and ahistorical nature of his conflation of art with life, along with the resulting vulnerability of his feminine position, utilizes the opera’s specularity to speak to the precarious entry of ‘Chinese’ - national - film into the international world of prizes and transcultural interpretation. ... to reproduce and represent the heart of Chinese culture, becomes a rarefied consciousness that turns into entertainment and exotic color when presented in film abroad and when presented within China is easily used and manipulated by political agendas.“ in: Larson, Wendy: *The Concubine and the Figure of History: Chen Kaige’s Farewell to My Concubine*, in: Lu, Sheldon Hsiao-peng: *Transnational Chinese Cinemas*, Honolulu 1997, S 334.

³¹⁵ Ebd., S 333.

Da die folgenden beiden Filmbeispiele von der sechsten Generation im Rahmen des unabhängigen Kinos produziert wurden, wird zunächst ein Einblick in die soziokulturellen Kontexte gewährt, in denen Homosexualität von der modernen Generation wahrgenommen und filmisch konstruiert wird.

Die sechste Generation als die erste Nachkriegsgeneration wurde am Ende der Kulturrevolution geboren, wuchs in der Politik der offenen Tür auf, und machte daher auch keine unmittelbaren Erfahrungen mit dem sozialistischen Idealismus oder Heroismus. Stattdessen war sie während ihrer Kindheit und Jugend westlichen Medien, wie Hollywoodfilmen, medialen Produktionen aus Hongkong und BBC-Nachrichten, ausgesetzt. Während den 1980er-Jahren kamen ausländische Philosophien, kritisches Denken, Literatur usw. nach China eingeführt und haben das Land mit untraditionellen Ideen überschwemmt. Daraus entstand eine neue kulturelle Ära, in der sich ein Spektrum von kulturellen Interessen, beispielsweise in Bezug auf das gewöhnliche Leben oder das Leben von Minderheiten, entfaltet.³¹⁶

Dieses neue kulturelle Ära der 1980er- und 1990er-Jahre in China ist durch mehrere Aspekte charakterisiert, die wiederum in der Filmproduktion der sechsten Generation stark reflektiert werden: 1) Individualismus und Irrelevanz des nationalen Heroismus: Die Suche nach den kulturellen Wurzeln fokussiert den gewöhnlichen Menschen und seine Erfahrungen im Leben und wird in der Form von avantgardistischer und „stream of life“-Kunst und -Literatur präsentiert.³¹⁷ 2) Lokalität im Kontext der Globalisierung: Die dynamische Globalisierung ist im gegenwärtigen China zweifellos präsent, schafft aber keine kulturelle Gleichschaltung. Hingegen wird die Sensibilität für die eigene lokale Kultur hervorgehoben, mit der lokal spezifische Elemente stetig reflektiert werden. Die Lokalität im Trend der Globalisierung ist unentbehrlich in der Filmproduktion der sechsten Generation.³¹⁸ 3) Präsentation von urbanen Subkulturen: Die Entwicklung der vielfältigen Subkulturen in den großen Metropolen wird in den Filmen der sechsten Generation als kulturelle Produkte verarbeitet. Sie gilt auch als das Hauptinteresse der jungen FilmemacherInnen, die in variierter Weise die Pluralität der urbanen Subkulturen im Film zu thematisieren versuchen.³¹⁹

• ***East Palace, West Palace*** (auch bekannt als ***Behind the Forbidden City***)

Jahr/Ort: 1996/PRC

Regisseur: Zhang Yuan

„What I make are truly underground films, in every sense of the word. They have absolutely nothing to do with all those people living in this space called China under the blanket of mainstream ideology. Perhaps there are those who find ways to secretly watch my films on DVD, VCD, or video, but still there is no outlet to openly discuss them. On this level, my films are concealed from public view.“³²⁰ Mit diesen Worten präsentiert sich Regisseur Zhang Yuan selbstbewusst als typischer Filmemacher des chinesischen Undergroundkinos, dessen Produktionen von der Mainstreamideologie abweichen und dem einheimischen

³¹⁶ Lau, Jenny Kwok Wah: Globalization and Youthful Subculture: The Chinese Sixth-Generation Films at the Dawn of the New Century, in: Lau (Hg.): Multiple Modernities. Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia, Philadelphia 2003, S 22.

³¹⁷ Ebd., S 22f.

³¹⁸ Ebd., S 23.

³¹⁹ Ebd., S 24.

³²⁰ Berry, Michael: Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers, S 150.

Publikum vorenthalten bleiben. Nach dem Abschließen des Studiums an der Peking Filmakademie 1989 wurde er zum Paradebeispiel der sechsten Generation der chinesischen FilmemacherInnen, die sich mittels ihres ästhetischen, stilistischen Realismus mit der visuellen Erforschung von marginalisierten sozialen Gruppen in China beschäftigen. Als vielfältig erweisen sich Zhang Yuans filmische Produktionen, in denen er mehrere Filmgenres bearbeitet, wie Spielfilme, Dokumentarfilme und Musikvideos. In seinen Spielfilmen *Mama* (1990), *Sons* (1995) und *Beijing Bastards* (1992) werden Drogenabhängigkeit, Alkoholismus, mentale Krankheiten, dysfunktionale Familien sowie rebellischer „Hooliganismus“ visuell thematisiert.³²¹ Provokanterweise bearbeitet Zhang Yuan die Ereignisse des 4. Juni am Platz des Himmlischen Friedens in seinem Dokumentarfilm *The Square* (1994) und dokumentiert die erste transsexuelle Operation in China in *Miss Jin Xing* (2000).

East Palace, West Palace, in dem das Leben von Homosexuellen in Peking thematisiert wird, stellt keine Ausnahme dar, obwohl Homosexualität letztlich vom Regisseur als Vorwand für die Entfaltung sadomasochistischer Macht heruntergespielt wird, wie es Zhang Yuan selbst zur Sprache bringt.³²²

- *Handlung*

Als „East Palace, West Palace“ bezeichnen die Homosexuellen Pekings die beiden großen Toilettenanlagen auf der Ost- und Westseite des Parks um den Kaiserpalast. Die Bezirkspolizei führt dort allabendlich Razzien durch, um die Homosexuellen aufzuspüren. Eines Abends nimmt ein Polizist dort den jungen Schriftsteller A-Lan fest. Im Laufe des anschließenden Verhörs erzählt A-Lan seine Lebensgeschichte als ein Homosexueller in Peking, während der Polizist sich mehr und mehr zu seinem Opfer hingezogen fühlt.

- *Das homosexuelle Ghetto in den Parkszenen*

Der Park ist der Treffpunkt von Homosexuellen in Peking, die unter Decknamen, wie „der Schriftsteller“, „der Dandy“, „der Transvestit“ oder „der Zuchthengst“, ihre reale Identität verstecken und trotzdem von Polizisten durch willkürliche Ausweiskontrollen zensuriert werden. Die polizeiliche Zensur erreicht den Höhepunkt in jener Szene, in der die Polizisten einige Homosexuelle bei einer abendlichen Razzia festnehmen und verprügeln (Siehe Szene des Films 1). Im trüben, milchigen Licht des Monds findet Misshandlung mit expliziter Erniedrigung, Demütigung und Stigmatisierung statt, unter denen die Homosexuellen in China ständig durch administrative Bestrafung im Namen des „Hooliganismus“ leiden.³²³ Die Festgenommenen werden mit Füßen getreten und geschlagen, ohrfeigen sich selbst und gehen schmerzhaft lange in die Hocke, während man immer wieder folgende Redewendungen hört: „the little fagots“, „you should be ashamed“, „Are you out of your mind?“, „How disgusting!“. Die Szene gibt die Situation der Homosexuellen unter staatlichen Repressalien und sozialer Stigmatisierung der realen Situation so hautnah wieder, dass die Bilder auf die ZuschauerInnen fast „authentisch“ wirken. Neben den Prügeln bzw. den demütigenden Beschimpfungen wird ein alter Homosexueller von der Polizist bedroht, seine Arbeitseinheit zu informieren,

³²¹ Filmografie von Zhang Yuan siehe: Berry, Michael: *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, S 160f.

³²² „... homosexuality is just a shadow to the story, but most of what the film is about revolves around the relationship between power and sex.“ in: Berry, Michael: *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, S 151.

³²³ Homosexualität in PRC ist nicht gesetzlich verboten, aber unter „Hooliganismus“ mit administrativer Regelung bestrafbar, die von der Bezirkspolizei oder Arbeitseinheiten durchgeführt wird, wie „Umerziehungsmaßnahmen“ oder Arbeitskündigung. Siehe „Homosexualität in PRC“ in Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit.

was die größte Bedrohung der gegenwärtigen Homosexuellen in China darstellt, nämlich dass sie wegen ihrer Homosexualität von der Arbeitsmöglichkeit ausgeschlossen werden.

- *Das sadomasochistische Kammerstück: Verzerrte Erinnerung, Verführung und Fantasierung*

Die Haupthandlung des Films entfaltet sich aber in dem nächtlichen Einzelverhör, das Zhang Yuan zu einer packenden, feinen Dramaturgie im Film verwandelt. Die Handlungsstränge setzen sich aus drei Ebenen zusammen, nämlich der autobiografischen Erzählung von A-Lan (der verhörte Homosexuelle), der Entwicklung des Machtverhältnisses zwischen dem Verhörten und dem Polizisten und der imaginären Vorführung des Theaterstücks der Peking-Oper als die subjektive Fantasie von A-Lan. Der homosexuelle Protagonist A-Lan, der als Schriftsteller tätig ist, beichtet und gesteht, während er seine Erinnerung an seine Kindheit, Jugend und an die früheren Erfahrungen als Homosexueller auf eine fast analytische Weise erzählt. A-Lan ist in einer allein erziehenden Familie aufgewachsen und wurde noch als Junge von seiner Mutter gestillt. Er wurde einst von seinem Stiefvater betrügerischerweise vergewaltigt und dann verkehrte er sexuell-sadomasochistisch mit seinem Lehrer. Wegen seiner Homosexualität wurde er in eine psychotherapeutische Klinik eingeliefert und einer elektrischen Behandlung und anderen medizinischen Prozessen unterzogen, die jedoch nicht erfunden sind, sondern tatsächlich in China von ÄrztInnen zur „Heilung“ von Homosexualität angewendet wurden.³²⁴ Doch die „Heilung“ tritt bei A-Lan nicht ein, auch wenn er versucht, eine heterosexuelle Ehe einzugehen und diese auch aufrechtzuerhalten. Diese wird schließlich geschieden. Die Erinnerung wird durch Rückblenden gezeigt, aber lückenhaft und traumatisch, wobei die Gesichter der Mutter, des Stiefvaters und des Lehrers verborgen bleiben. Die Kamera konzentriert sich auf die Gesichtsausdrücke von A-Lan als unschuldiger Junge und als Masochist, der die Schmerzen genießt. Durch ein langsames, höchst inszeniertes Herantasten an die Lebenswirklichkeit eines Homosexuellen in China wird dieser letztlich als psychologisch krank dargestellt.

Dieses Krankheitsbild verstärkt sich durch die mit den Erinnerungen verwobene Fantasie von A-Lan, die sich als narzisstisch und masochistisch entpuppt, indem er einmal seine Hände poetisch beschreibt (Siehe Szene 2 des Films) und sich ein anderes Mal in die eingebildete Welt der Peking-Oper versetzt. Die Szene der theatralischen Welt aus A-Lans Fantasie mutet für die ZuschauerInnen sehr spektakulär an, wobei das sadomasochistische Machtverhältnis zwischen dem schönen Gefangenen und dem sich in ihn verliebenden Polizisten durch dramatische Inszenierung visualisiert wird (Siehe Szene 2 des Film). Fraglos versetzt sich A-Lan in die weibliche Rolle, die stets nach Liebe und Strafe verlangt. Durchaus lässt sich das homoerotische Begehren von A-Lan im Film als sadomasochistisches interpretieren, das sich in der späteren Handlungsentwicklung zugleich als verführerisch erweist und beim Ausgang des Kammerstücks darauf hinweist, dass sich das perverse Begehren in jedem Mann verbirgt.

Die Dramaturgie geht während des Verhörs allmählich auf, als sich das sadomasochistische Szenario zwischen A-Lan und dem Polizist Shi entwickelt. Shi fühlt sich immer mehr zu A-Lan hingezogen, der Mitleid und Neugier einsetzt, um den Polizisten zu verwirren und zu verführen. Als Shi sich sexuell sadistisch benimmt und A-Lan zwingt, sich als Frau zu verkleiden, erweist sich die Verführung abseits der heterosexuellen Norm als erfolgreich.

- *Das Image des narzisstischen, masochistischen Charakters A-Lan*

³²⁴ Eine genaue Anführung solcher medizinischer Behandlungen zur Heilung von Homosexualität findet sich bei: Liu/Lu: Eine Studie über Homosexualität in China, Peking 2004, S 231-309.

Eindrucksvoll vermittelt der Film ein recht negatives Image eines Homosexuellen, der abgemagert ist und ein bleiches Gesicht hat, sich eher weiblich verhält, wodurch man ihn mit Abnormalität, Perversion und



Degeneration assoziiert (Siehe Abbildung 4.2³²⁵).

Für A-Lan scheinen im Film sein Narzissmus, sein masochistisches Begehren und seine homosexuelle Identität nicht problematisch zu sein, was gerade das Moment der psychischen Erkrankung im Film darstellt. Zudem geht er damit sehr poetisch um, wodurch der Film den effeminierten Charakter mit der Kunst bzw. der Poetik, der A-Lan im Film auch beruflich nachgeht, in Verbindung setzt.

- *Kritik an der Autorschaft: Der Soziologe Wang Xiaobo als Drehbuchautor*

Ganz bewusst beauftragte Zhang Yuan Wang mit dem Schreiben des Drehbuchs, der gemeinsam mit seiner Frau das Buch „Ihre Welt“ geschrieben hat, in dem die erste aktuelle soziologische Studie über Homosexualität in China präsentiert wird. Daraus resultiert im Film einerseits der abstoßend realistische Effekt der Razziszenen im Park, die ein „re-enactment“ einer realen Situation darstellen. Andererseits weist die filmische Adaption der psychoanalytischen Aufklärungsmodelle der Homosexualität, die das Fehlen eines starken Vaters als Ursache für Homosexualität sehen, darauf hin, dass die humanistisch medizinischen Ansätze in gegenwärtigen Studien über Homosexualität in China noch immer gültig sind.

Trotzdem inszeniert Zhang Yuan im Film eine spektakuläre Geschichte, die unter dem Vorwand der Homosexualität lediglich die repressive Macht aufzeigen soll, die er als der führende Vertreter des chinesischen Undergroundkinos persönlich erfährt: „Auch Zhang Yuan filmt, was er nicht versteht. Die Homosexualität ist ihm so fremd wie die Obrigkeit, die sie zur Krankheit erklärt. Das unterscheidet seinen Film von den Werken Genets oder Fassbinders...“³²⁶

- *Verwirrung der Identität bzw. Geschlechtsidentität*

Durch das Verführungsspiel, in dem sich das Machtverhältnis zwischen dem Stärkeren und dem Schwächeren, dem Normalen und dem Abnormalen verschiebt und erotische Ambiguität langsam den Ton angibt, wird die Verwirrung der Identität bzw. der Geschlechtsidentität auf explizite Weise visualisiert, während A-Lan als der Schwächere die dominierende Position bei Entwicklung der Handlung einnimmt und der Polizist Shi sich unkontrolliert zu ihm hingezogen fühlt. Die Unsicherheit der Macht und die Unbeständigkeit des Normativen werden damit sichtbar. Am Ende des Films erreicht die erotische Ambivalenz durch die Verwirrung der sexuellen Identität den Höhepunkt, als Shi A-Lan, der sich wie ein

³²⁵ Aus dem Film *East Palace, West Palace*.

³²⁶ Aus einer Filmrezension von Christiane Peitz: *Obsessives China*, abrufbar unter: <http://www.zeit.de/1998/28/199828.asienfilm.xml?page=all>.

Tranvestit schminken lässt, zu einer geschlossenen Fabrik schleppt und dort mit ihm kuschelt und ihn fast küsst, obwohl auf sadomasochistische Weise (Siehe Szene 3 des Films). Aber die Verwirrung ist nur temporär, denn Shi bremst sich plötzlich und gießt kaltes Wasser über A-Lan. Die letzte Aufnahme des Films blendet in die Morgenröte und das frustrierte Gesicht von A-Lan ab. Mit dieser Schlusszene verzerrt der Film die anscheinende Verführungskraft des subversiven Begehrens und die mögliche Umkehrung des Machtverhältnisses und weist allegorisch darauf hin, dass Homosexualität nur in der Dunkelheit ausgelebt werden darf und die Heteronormativität ihre allgegenwärtige Macht nicht verlieren darf.

- *Die Musik und die Peking-Oper*

Ein anderes auffälliges Merkmal des Films neben der Visualisierung des sadomasochistischen Begehrens ist das Zitieren der Musik der chinesischen Oper, die sich von Anfang wie ein roter Faden durch den Film zieht. Einerseits erzeugt sie zusammen mit den visuellen Bildern beeindruckend mysteriöse und fantasievolle Effekte. Andererseits lässt sie das homoerotische Begehren in der vergänglichen Welt der Oper spielen, in der die sexuelle Identität ambivalent dargestellt wird.

- *Rezeption*

Als Paradebeispiel des chinesischen Undergroundkinos wird *East Palace, West Palace* immer wieder angeführt, dessen narrativer Realismus und Provokation die wesentlichen Merkmale der unabhängigen Filmproduktion der sechsten Generation darstellt.³²⁷ Eine breitere Rezeption des Films findet in PRC jedoch nicht statt, da der Film in China nicht in Kinos gezeigt werden darf, wie es Zhang bereits deutlich gemacht hat.

Im Westen ist der Film als der erste chinesische Film über das Tabuthema Homosexualität relativ bekannt, da er neben Vorführungen bei internationalen Filmfestivals auch als Bühnenadaption auf den Theaterbühnen Europas (Edinburgh, England, Italien, Belgien, Frankreich) aufgeführt wurde.³²⁸ Die positive Aufnahme des Films im Westen beweisen die mehrfachen Auszeichnungen für den Regisseur und den Drehbuchautor, wie etwa beim Mar del Plata Film Festival und dem Taormina International Film Festival. Abgesehen davon stehen westliche KritikerInnen dem Film recht kritisch gegenüber. Das fehlende Verständnis Zhang Yuans für Homosexualität ist ein wesentlicher Kritikpunkt. Die vermeintlich realistische Darstellung der Homosexuellen in Peking überzeugt viele KritikerInnen nicht, wie es in einer Filmrezension von der Berliner Zeitung argumentiert wird: „Trotz der ständigen Psychologisierung steckt hinter den Figuren keine Geschichte. Die Wirklichkeitsbezüge entfernen sich hinter dem Bühnendekor. ... Um ein realistisches Gegenwartsbild der Pekinger Subkultur zu erhalten, wird man wohl oder übel auf eine andere unabhängige Produktion als ‚East Palace, West Palace‘ warten müssen.“³²⁹ Viele westliche KritikerInnen gehen auf die Zensur der Filmproduktion im gegenwärtigen China ein, die bei diesem Film spürbar ist.³³⁰ Demnach wird der Film als mutig und avantgardistisch bewertet.

³²⁷ *East Palace, West Palace* wird üblicherweise in Filmanalysen der sechsten Generation erwähnt, siehe z. B.: The Sixth Generation, in: Cornelius, Sheila/Smith, Ian Haydn: *New Chinese Cinema: Challenging Representations*, London/New York 2002, S 106-114; *Cinema and the transnational imaginary, 1990-2002*, in: Zhang, Yingjin: *Chinese National Cinema New York/London 2004*, S 289-292.

³²⁸ Berry, Michael: *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, S 154.

³²⁹ Die Rezension ist abrufbar unter: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1998/0625/berlinberlin/0009/index.html>.

³³⁰ Für eine eingehende Analyse der chinesischen Zensur der Filmproduktion im Fall von *East Palace, West Palace*, der nicht nur in China verboten ist, sondern auch dessen Export ins Ausland bzw. dessen Vorführung bei internationalen

- **Men and Women**

Jahr/Ort: 1999/PRC

Regisseur: Liu Binjian

Ebenso wie *East Palace, West Palace* gehört der Film *Men and Women* zum Undergroundkino Chinas der postmodernen sechsten Generation, obwohl er sich durch seinen fast unzensurierten, dokumentarfilmischen Stil von dem höchst dramatischen Film von Zhang Yuan stark unterscheidet.

- *Handlung*

Xiaobo kommt vom Land und sucht in Peking Arbeit. Glücklicherweise wird er von der Besitzerin einer Boutique, Qinjie, angestellt, die ihn auch bei sich wohnen lässt. Während Qinjie sich bemüht, Xiaobo mit ihrer Freundin A Meng zusammenzubringen, stellt sich heraus, dass Xiaobo kein Interesse an Frauen hat. Qinjie ist mit A Kang verheiratet. Diese Ehe entpuppt sich als asexuell, doch A Kang versucht einmal, Xiaobo zu vergewaltigen. Mit der Scheidung endet die Ehe zwischen A Kang und Qinjie, die sich letztlich dazu entscheidet, eine lesbische Beziehung mit ihrer engen Freundin A Meng einzugehen.

Xiaobo ist aus dem Haus von Qinjie ausgezogen und hat Chongchong, der sich selbst als „Schriftsteller der Toilettenliteratur“ bezeichnet, kennen gelernt, der zwar mit seinem Freund Guigui zusammen ist, sich aber langsam zu Xiaobo hingezogen fühlt. Die Geschichte endet schließlich mit dem Zusammensein von Xiaobo und Chongchong.

- *Das „stream of life“-Kino*

Neben der unabhängigen Produktionsweise der sechsten Generation besteht ein Merkmal darin, dass sie hauptsächlich das Leben der kleinen, apolitischen Menschen in China thematisieren. Mit einer unzensurierten, fast faden Erzählweise ohne Dramaturgie und ohne „Technik“, der Abwendung von der kinematografischen Bearbeitung und mit dem laienhaften Engagement im Schauspiel reduziert der Film die künstlichen Eingriffe in die filmische Darstellung auf ein Minimum, um das reale Leben hautnah aufzuzeigen. Der Film benutzt fast ausschließlich lange Aufnahmen, wodurch die Gesichten der Charaktere nur sehr vage in Erinnerung bleiben. Es gibt mehrere Protagonisten in ihren jeweiligen Geschichten und Xiaobo, der anscheinend der Hauptcharakter ist, stellt schließlich nur einen Schnittpunkt dar, an dem sich die Handlung entwickelt. Daraus ergibt sich fast ein Dokumentarfilm, der das Leben asexuell und apolitisch präsentiert.

- *Homosexualität als Normalität*

Auch wenn der Film asexuell anmutet, handelt er von Sexualität und Homosexualität in chinesischen Metropolen. Es wird im Film keine dramatische und spannende Story erzählt. Vielmehr herrscht das langsame, sich fast wiederholende Lebenstempo, das von der Arbeit bestimmt wird, vor. Im Film werden viele lange Szenen des Arbeitstags in der Boutique gezeigt. Die langjährige eheliche Beziehung zwischen Qinjie und A Kang ist asexuell und ohne Leidenschaft, was in einer Szene nachts im Haus von Qinjie realistisch dargestellt wird: A Kang initialisiert den Sex, der aber von Qinjie unmittelbar verweigert wird (Siehe Szene 1 des Films). Die Heterosexualität im Kontext der Ehe scheitert, da das Ehepaar,

Filmfestivals, siehe: Lau: Globalization and Youthful Subculture: The Chinese Sixth-Generation Films at the Dawn of the New Century, in: Lau (Hg.): Multiple Modernities. Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia, Philadelphia 2003, S 14-17.

insbesondere die Frau, kein sexuelle Empfindung mehr verspürt, was im modernen China ganz üblich ist. Die eheliche Beziehung geht aber ohne Dramaturgie auseinander, indem Qinjie A Kang sagt, dass sie sich scheiden lassen möchte, und aus dem Haus auszieht. Die homosexuelle Beziehung wird im Film auch nicht als etwas Dramatisches wahrgenommen, denn das Zusammensein von gleichgeschlechtlichen Menschen geschieht im Film mehr spontan als auffällig. Diese Unauffälligkeit der Homosexualität, die vom Film herausgearbeitet wird, weist genau darauf hin, dass Homosexuelle normale Menschen sind. Nicht als Monster oder psychisch Kranke werden Homosexuellen verfremdet, pathologisiert und marginalisiert, sondern schlicht als eine Form der Normalität im Leben dargestellt. Sie werden im Film auch nicht sexualisiert. Nicht einmal ihre Körper werden im Film gezeigt und in der einzigen Szene, die auf das Zusammensein von Xiaobo und Chongchong hinweist, liegen die zwei zusammen auf demselben Bett. Die Rolle der sexueller Identität wird im Film heruntergespielt, wodurch die Vorherrschaft der sexuellen Normen aufgehoben wird. Normalität wird anstelle von Normativität hervorgehoben.

- *Die städtische Subkultur*

Einzig die städtischen Subkultur wird im Film als abstoßend dargestellt und kommt den ZuschauerInnen fast verwerflich vor. Abgesehen von dem eigenartigen Beruf Chongchongs, der als „Schriftsteller der Toilettenliteratur“ verschiedene Schimpfwörter und verwerfliche Sätze sammelt und mit ihnen eine Zeitschrift herausgeben möchte, betreibt der homosexuelle Guigui ebenso etwas Ungewöhnliches. Er hat ein internationales Radio namens „Rote Sterne“ gegründet und leitet sein Programm „Public Toilet Time“ immer mit den folgenden abstoßenden Worten ein: „I'd like to represent all the crew members ... by wishing you a smooth defecation, and a long flowing piss in the New Year“. Anschließend macht er auf der Suche nach einem homosexuellen Partner noch für sich selbst Werbung: „XX Wang, 31 years old, has a very big penis, yet gentle, very well-hung, is seeking a young, good looking male partner taller than 180 cm...“. Dies zeichnet eine vulgäre Subkultur nach, die von der jungen Generation nach 1978 als „postmodern“ empfunden wird, da sie sich durch diese Vulgarität von der höher gestellten, politisierten und ideologischen Mainstreamkultur unterscheidet, und sich jenseits der populären Globalisierung als andersartige kulturelle Identität etablieren konnte.

- *Rezeption*

Der Film wurde zwar beim Locarno International Filmfestival mit dem FIPRESCI-Preis für Regie ausgezeichnet und für den Goldenen Leoparden nominiert, bleibt aber trotzdem von der westlichen Rezeption fast ausgeschlossen. Manche ZuschauerInnen fühlen sich von diesem Film gelangweilt, finden jedoch, dass die filmische Darstellung dem realen Leben von Homosexuellen in modernen Metropolen sehr nahe kommt.³³¹ Wie alle anderen Filme des Undergroundkinos wird dieser Film in PRC nicht im Kino gezeigt.

4.2.2 Der Queer-Film in Hongkong

- Das Hongkong-Kino

Das Hongkong-Kino hat sich mit einer eigenen Ästhetik, eigenen Filmgenres und Stars weltweit etabliert, wie es Martial Arts- oder Gangsterfilme als typische Hongkonger Produktionen zeigen. Das Hongkong-Kino ist

³³¹ Siehe Filmrezensionen aus der imdb abrufbar unter: <http://www.imdb.com/title/tt0217681/usercomments>.

im Allgemeinen durch Pluralität, Lokalität und Kommerzialisierung gekennzeichnet.³³² Das filmhistorische Erbe des Hongkong-Kinos geht auf die Filmtradition von Shanghai der 1930er- und 1949er-Jahre zurück.³³³ Angesichts der kolonialen Herrschaft bis 1997 wurde Hongkong zu einem Umschlagsort westlicher und östlicher Kultur, wodurch sich die filmische Kultur in Hongkong als besonders tolerant und vielfältig erweist. Die Pluralität des Hongkong-Kinos bezieht sich nicht nur auf die in den Filmen behandelten Themen, sondern auch auf die zahlreichen Filmgenres, die in Hongkong zu finden sind. Trotz seiner interkulturellen Positionierung versucht das Hongkong-Kino, die kulturspezifische Identität von Hongkong nicht aus den Augen zu verlieren, wenn eine solche überhaupt vorhanden ist, was ebenso thematisiert wird. Das Hongkong-Kino orientiert sich durchaus am Markt, wodurch die Funktion des Films als Entertainment im Hongkong-Kino deutlich hervorgehoben wird.

Zwei führende Trends im postmodernen Kino Hongkongs nach 1990 sind das „nostalgische Kino“ und das „kosmopolitische Kino“. Ersteres versucht, aus einer bruchstückhaften Vergangenheit eine spezifische Identität von Hongkong zu konstruieren oder zu rekonstruieren. Aus diesem Blickwinkel betrachtet Zhang im nostalgischen Kino den Umgang mit Identität folgendermaßen: „the past is evoked with fond memory, albeit marked by a melancholy realization that the past is irreversibly lost. In this sense, nostalgia cinema represents a psychosocial response to the 1997 anxiety and a conscientious exploration of Hong Kong identity.“³³⁴ Exemplarisch dafür sind die Filme von Stanley Kwan, wie *Centre Stage* (1992) und *Red Rose, White Rose* (1994), in denen eine starke Nostalgie für das alte Hongkong und Shanghai und deren kulturelle Vergangenheit zu spüren ist. Zudem wird Nostalgie auch in anderen eher traditionellen Filmgenres artikuliert, wie dem Melodrama, zu dem Zhang meint: „In the 1990s, nostalgia was often articulated in melodrama, which employed the tropes of contrastive temporality, spatiality and referentiality in its exploration of identity, history and locality in Hong Kong.“³³⁵ Vergangenheit, Identität und Lokalität stellen die zentralen Themen des nostalgischen Kinos dar, mit denen sich die FilmemacherInnen in Hongkong auseinandersetzen, wenn sie über die Gegenwart und die Zukunft nachdenken.

Das „kosmopolitische Kino“ widmet sich hingegen der Dekonstruktion der Identität oder in Zhangs Worten der „transregionalen Imagination“³³⁶, bei der ProtagonistInnen ohne Vaterland im Vordergrund stehen, wie ein homosexuelles Paar in Argentinien (*Happy Together* von Wong Kar-Wai) oder chinesische ImmigrantInnen in New York (*Farewell, China* von Clara Law).

Die soziokulturellen Kontexte, in denen sich das gegenwärtige Hongkong-Kino entwickelt, fasst Rodriguez metaphorisch zusammen, wenn er Hongkong als „fragmented commonplace“ bezeichnet³³⁷, das auf zwei grundlegenden Charakteristika basiert. Zum einen besteht eine starke Präsenz der kulturellen Lokalität: „... establish a link to the historical memory and everyday reality of Hong Kong by drawing on and reasserting a

³³² Lu, Shaoyang: *Moderne Geschichte des Kinos in China: Seit 1977* (Zhongguo Dangdai Dianyinshi: 1977 nian Yilai), Peking 2004, 176-179.

³³³ Ebd., S 176.

³³⁴ Zhang, Yingjin: *Chinese National Cinema*, London/New York 2004, S 264.

³³⁵ Ebd., S 265.

³³⁶ Ebd., S 266.

³³⁷ Rodriguez, Hector: *The Fragmented Commonplace: Alternative Arts and Cosmopolitanism in Hong Kong*, in: Lau, Jenny Kwok Wah (Hg.): *Multiple Modernities. Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, Philadelphia 2003, S 128-147.

recognizably local culture“³³⁸. Zum anderen werden Intertextualität und Heterogenität betont: „The artists in question produce a collage effect, an impression of intense heterogeneity, by drawing on diverse or unrelated subject matter and employing abrupt shifts in mood, location, and point of view“.³³⁹ Die filmische Repräsentation von Hongkong als eine imaginäre Stadt, die vor allem im kosmopolitischen Kino vorkommt, gilt als das Ergebnis jener Diskurse über die Stadt, die betonen, dass die aktive Rolle von Begehren, Gefühlen, Fantasie und Erinnerung bei der Konstituierung der gelebten Erfahrung in der urbanen Umwelt entscheiden ist.³⁴⁰ Demnach werden überwiegend abstrakte Elemente der menschlichen Wahrnehmung der Außenwelt anstelle von konkreten Ereignissen im Hongkong-Film thematisiert und repräsentiert.

- Der Queer-Film in Hongkong
- Duologie von Chen Ke'xin (Peter Chan)

He's a Woman, She's a Man

Jahr/Ort: 1996/Hongkong

Who's the Man, Who's the Woman

Jahr/Ort: 1997/Hongkong

Mit *He's a Woman, She's a Man* wurde Peter Chan zu einem der erfolgreichsten kommerziellen Filmregisseure in Hongkong. Diese Hongkonger Version von *Victor or Victoria* ist eine typische Hongkonger Liebeskomödie mit einer Starbesetzung und einer amüsanten und spannenden Handlung. An diesen großen Hit schloss im darauf folgenden Jahr die Fortsetzung *Who's the Man, Who's the Woman* an. In beiden Filmen geht es um Cross-Dressing und Genderumkehr, die beide der kantonesischen Theaterkunst entspringen.³⁴¹ Wie bereits aus den Filmtiteln hervorgeht, stellen die Verkehrung und Verwirrung der Geschlechtsidentität die zentralen Themen der Filme dar.

- *Autorschaft*

Trotz des Filmtitels, der stark auf die Gender-Thematik hinweist, besteht Peter Chans Motivation nicht darin, eine Sensibilität für Gender oder Geschlechtsidentität zu schaffen, sondern schlicht, einen lustigen Film zu machen.³⁴² Was ihn dazu veranlasst hat, im Film Sexualität und Geschlechtsidentität auf eine so queere Weise darzustellen, dass deren Grenzen überschritten und fast aufgelöst werden, ist seine persönliche Wahrnehmung der ambivalenten Sexualität der asiatischen Männer: „But the thing that really personally drove me to do that was the feeling of sexual ambiguity for Asian men. I have always felt that Asian men have a very ambiguous sexual identity. The difference between men and women is much smaller in Asia that

³³⁸ Ebd., S 128.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Ebd., S 141.

³⁴¹ Im Gegensatz zur Peking-Oper spielten Frauen üblicherweise männliche Rolle in der kantonesischen Oper. Ein Beispiel einer berühmten Cross-Gender-Schauspielerin ist Yam Kim-Fei. Dieses Phänomen der 1950er- 1960er-Jahre erforscht Tan hinsichtlich der queeren Interpretation und ZuschauerInnenschaft in: Tan, See-Kam: *The Cross-Gender Performances of Yam Kim-Fei, or the Queer Factor in Postwar Hong Kong Cantonese Opera/Opera Films*, in: Grossman, Andrew (Hg.): *Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade*, London/New York 2000.

³⁴² Chen gesteht dies, ohne zu zögern, ein: „That was during a time when I personally was far less sensitive about gender issues, especially during the making of the first film. I was simply tryin to make a film that I thought was funny...“ in: Berry, Michael: *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, S 496.

it is with Westerners. We don't have hair on our chests; our physical size is smaller and much closer to women. ... I just always feel that there is a little bit of women in men – especially Asian men – and I wanted to play on that sense of insecurity and fear that men feel when they are perceived as something that is not exactly the macho male stereotype figure.“³⁴³ In Bezug auf die spezifische Körperlichkeit asiatischer Männer, die wenig Körperbehaarung aufweisen und eher klein sind, sieht Peter Chan die verirrte Sexualität der Asiaten, die durchaus ein androgynes Image verkörpern, wodurch sich Männer und Frauen weniger unterscheiden lassen. Diese sexuelle Ambiguität gilt als Anreiz für Peter Chan, obwohl er der Heterosexualität als dominierende soziale Ideologie nicht entkommen kann, da er das effeminierte Image der asiatischen Männer als etwas Problematisches betrachtet, das eine innere Unsicherheit und die Destabilisierung von heterosexueller Identität auslösen kann. In anderen Worten heißt das, dass die Asiaten Angst davor haben, dass sie von anderen als schwul bezeichnet werden könnten. In dieser Hinsicht bewegen sich beide Filme auf zwei Schienen: Einerseits gibt es die queere Sichtweise, die Geschlechtsidentität als unbeständige und fließende Identitätskategorie wahrnimmt; auf diese geht vor allem der zweite Film noch tiefer ein. Andererseits versteckt sich Heteronormativität in den Filmen hinter dem Vorwand der Homosexualität, die Zweifel an einer „richtigen“, d. h. heterosexuellen, Identität auslösen kann, die jedoch sofort beseitigt werden.

- *Handlung*

Wing ist ein großer Fan der Popsängerin Rose und ihres Friends Sam, der zugleich auch ihr Produzent ist. Bei einer Audition für einen neuen Popstar Hongkongs wird Wing, die sich als Mann verkleidet, von dem populären Produzenten Sam ausgewählt. Dabei stellt sich heraus, dass es in der Beziehung zwischen Rose und Sam bereits nicht mehr so gut läuft. Wing wird von den anderen als schwul eingeschätzt. Trotzdem fühlt sich Sam immer mehr zu Wing hingezogen und ist deshalb verzweifelt, da er glaubt, schwul zu sein. Als er sich schließlich dazu entscheidet, die anscheinend homosexuelle Beziehung zu akzeptieren, steht Wing in einem Kleid vor ihm und sagt ihm, dass sie eine Frau ist. Die beiden küssen sich und damit endet der erste Film *He's the Woman, She's the Man*. Die Fortsetzung beginnt mit der durch kleinere Störungen und Probleme begleiteten Liebesbeziehung von Sam und Wing. Eine ernsthafte Bedrohung für die Beziehung stellt das Erscheinen des legendären Queen-Stars Fanfan dar, die von Wings Unschuld und Naivität angezogen wird. Wing, einst ein großer Fan von Fanfan, fühlt sich immer unsicherer in der Beziehung mit Sam und immer wohler in der Gegenwart von Fanfan. Die beiden haben eine Affäre, die Sam trotz allem nicht verhindern kann. Jedoch ist die Affäre mit Fanfan für Wing nur eine Flucht vor den Problemen in der Beziehung mit Sam und in einem typischen Happy End kommen sie wieder zusammen.

Einmal Mann, einmal Frau, wie es der Filmtitel andeutet, ist das Spiel mit der Geschlechtsidentität, das von Peter Chan mit einem typischen Hollywoodüberraschungseffekt präsentiert wird. Es geht um Verstellung, Androgynität und Maskerade, mit denen die Dichotomie der heterosexuellen Identität als Mann und Frau durchgebrochen wird. In dieser Hinsicht sind die beiden Filme an sich sehr queer, doch im Hinblick auf ihre ZuschauerInnenschaft sind sie heterosexuell, vor allem aufgrund des typischen heterosexuellen Happy End und des omnipotenten Narrativs, durch das die ZuschauerInnen immer wissen, dass es um eine heterosexuelle Liebesbeziehung handelt und die Täuschung der Geschlechtsidentität nun zur Spannung

³⁴³ Ebd., S 497.

beiträgt. Die zwei Ebene, die sich in den Filmen immer wieder hin und her verschieben, spiegeln sich auch in den verschiedenartigen queeren Charakter wider, die sich aufeinander in queerer Weise beziehen.

- *Die queeren Charaktere*

Sam/Leslie Cheung

Für das unmachohaften „Asienlook“, der im Film als das zentrale Image fungieren soll, suchte Peter Chan Leslie Cheung aus: „Then we found Leslie Cheung, who was the perfect actor to play that part because of his already sexually ambiguous public image. And also because he is very feminine, petite, his skin is very fine.“³⁴⁴ Demnach liegt die Begründung auf zweierlei Aspekten: Einerseits eignet sich der effeminierte Look von Leslie Cheung (Siehe Abbildung 4.3³⁴⁵), dessen Körperlichkeit sehr weiblich wirkt, am besten für das androgyne Image, das Peter Chan auf der Leinwand zu visualisieren versuchte. Andererseits trägt das mit dem Film *Farewell to My Concubine* hervorgehobene effeminierte Image von Cheung zur Verstärkung



dieses Images von asiatischen Männern bei. (Abbildung 4.3)

Trotzdem lässt sich der Sam, der Charakter, den er im Film mimt, nicht als schwul definieren. Er hat keine Vorurteile gegenüber Homosexuellen und hat auch nichts dagegen, dass sein Freund schwul ist, wie der „old wise gay“ Auntie im Film. Doch als er mit seinem eigenen homosexuellen Begehren konfrontiert wird, kann er damit überhaupt nicht umgehen. Anfangs lässt er den anscheinend schwulen Wing nicht an sich heran und später, als er sich immer mehr zu ihm hingezogen fühlt und ihn küssen will, gerät er in Verzweiflung und zweifelt an seiner normale, d. h. heterosexuellen Identität. Seine Unsicherheit und Panik sind so groß, dass sie ihn dazu bringen, mit seiner heterosexuellen Freundin Rose ins Bett zu gehen, um zu bestätigen, dass er „normal“ ist. Trotzdem kann er die Selbstzweifel und das verstellte homosexuelle Begehren nicht überwinden, da das halluzinatorische Bild von Wing dabei auftaucht. Die verzweifelnde Floskel lautet: „How can I be gay?“. Die Verwirrung der Geschlechtsidentität geht so weit, dass hinterfragt werden kann, was Homosexualität eigentlich heißt. In der Szene fragt Sam seinen schwulen Freund Auntie, während er sich tatsächlich selbst fragt: „Can it just be in some mental level ... just no physical relations?“. Auntie antwortet mit der Frage: „Do you want kiss him?“. Dadurch wird das Begehren der sozialen Geschlechtsidentität zugeschrieben, in anderen Worten definiert die Geschlechtsidentität des Objekts des Begehrens unmittelbar jene des begehrenden Subjekts. In der einzigen Kusszene von Sam und Wing gerät das perverse homosexuelle Begehren zwischen einem Mann und einem anderen falschen Mann beinahe außer Kontrolle,

³⁴⁴ Ebd., S 497.

³⁴⁵ Aus dem Film *He's a Woman, She's a Man*.

doch Sam fängt sich und meint: „Sorry, you are not a woman“. Dass Sam sich gegen die schwule Identität so stark wehrt, impliziert die Vorherrschaft der heterosexuellen Ideologie, in der Heterosexualität die Norm darstellt. Schließlich gibt Sam in der Schlusszene seine abwehrende Haltung auf und sagt: „Whether you’re boy or girl. It doesn’t matter. I only know that I love you“, doch dies erweist sich dies nur als ein typischer Ausgang einer romantischen Liebesgeschichte.

Wing

Der knabenhafte („boyish“) Look von Wing (Siehe Abbildung 4.4³⁴⁶) erinnert an das Image von Brandon Teena/Teena Brandon (Siehe Abbildung 4.5³⁴⁷) aus dem Film *Boys Don’t Cry*, in dem der/die Protagonist/in seine/ihre biologische Geschlechtsidentität auf dieselbe Art verstellt, wie Wing dies in der Szene tut, in der sie sich als Mann verkleidet und lernt, wie sich ein „echter“ Mann benimmt (Siehe Szene 1 der Duologie).



(Abbildung 4.4)



(Abbildung 4.5)

Sie hat sich ihre Brüste abgebunden und stopft sich etwas in die Unterhose, um den Eindruck eines Penis zu erwecken. Sie hat kurze Haare und die gelernte Mimik und Gestik wirken überzeugend männlich trotz ihrer glatten Gesichtshaut und relativ hohen Stimmlage. Dabei ist eine höchst ausgeklügelte Spielart mit der Geschlechtsidentität hinsichtlich des Transsexualismus zu finden, mit der die sexuelle Identität als fließend und unbeständig dargestellt werden und die Grenze zwischen den binären Identitäten der Heterosexualität als Mann und Frau verwischen und aufgehoben werden. Dieses nachgestellte, verfälschte androgyne Image von Wing erweist sich aber nicht als abstoßend, sondern mehr als ein Trend des Popkults in Hongkong, wie Auntie im Gespräch mit Wing nach der Audition explizit erklärt (Siehe Szene 2 der Duologie). Die sexuelle Ambiguität gilt als die große Anziehungskraft für das Publikum beider Geschlechts.

Trotz der Transsexualität, die Wing im Film verkörpert, erweist sie sich als eine „richtige“ heterosexuelle Frau³⁴⁸: Sie verehrt Sam und Rose als ein traumhaftes Paar, was sie auch ausdrückt, wenn sie sagt:

³⁴⁶ Aus dem Film *He’s a Woman, She’s a Man*.

³⁴⁷ Aus dem Film *Boys don’t Cry*.

³⁴⁸ Zumindest im ersten Film. Auf die lesbische Beziehung zwischen Wing und Fanfan, die erst in der Fortsetzung auftaucht, wird später in Bezug auf Fanfan eingegangen.

„Fortunately, the world still has Rose and Sam to prove that true love still exists in this world“. Andererseits beneidet sie die äußerst weibliche Körperlichkeit von Rose in der Szene, in der Rose ihren Körper zur Schau stellt, um Wing zu verführen.

Fanfan

Durch das Auftreten von Fanfan mit ihrem äußerst auffälligen Camp-Image in der Fortsetzung des ersten Films tritt die Darstellung der fließenden, grenzenlosen Geschlechtsidentität im Film noch intensiver hervor (Siehe Abbildungen 4.6, 4.7³⁴⁹).



(Abbildung 4.6: die Diva)



(Abbildung 4.7: die Dyke)

Als die legendäre Diva bestätigt Fanfan nochmals die Popularisierung des androgynen Images in der asiatischen Popkultur, wodurch das Verlangen nach vielfältiger Sexualität explizit gemacht wird. Fanfan besitzt eine starke Camp-Sensibilität, die sich vornehmlich auf ihr Kostüm bzw. das Zimmerdesign bezieht. Als die queerste Szene kann die Kusszene von Fanfan und Wing betrachtet werden, in der Fanfan, eine Frau, mit dem falschen Bart die männliche Rolle spielt und Wing, eine Frau, die vorgibt ein Mann zu sein, sich diesmal als Dragqueen verkleidet und die weibliche Rolle einnimmt. Im Vergleich zu der vorangegangenen Kusszene von Sam und Wing im ersten Film erweist sich die Beziehung zwischen der Leinwand und der ZuschauerInnenschaft als umgekehrt: Während der Film einen vordergründig heterosexuellen Kuss präsentiert, wirkt er auf die ZuschauerInnenschaft höchst lesbisch als Kuss zwischen zwei echten Frauen. Die Szene wird mit mehreren „Schockeffekten“ dramatisch inszeniert, mit denen der Ausbruch des perversen Begehrens verzögert wird. Dieser Durchbruch steht aber hinter dem Vorwand der „freien Liebe“ als Schutz des subversiven Begehrens, während die alte Floskel wieder auftaucht: „Whether you are a boy or girl, I love you, and this love lasts forever“. Sam, der die beiden die ganze Zeit beobachtet, wie es auch die ZuschauerInnen tun, ist über diesen leidenschaftlichen, langen Kuss der zwei Frauen schockiert und entsetzt. (Siehe Szene 3 der Duologie)

³⁴⁹ Aus dem Film *Who's the Man, Who's the Woman*.

Aber die Affäre bleibt nur eine Affäre, da die Leidenschaft das homosexuelle subversive Begehren nicht aufrechterhalten kann. Das normale Leben muss wieder auf die richtige Bahn, d. h. in die heterosexuelle Norm, zurückzukehren. Dies geschieht im Happy End, bei dem der ZuschauerInnenchaft ein entspannender Ausweg aus der homoerotischen Beziehung geboten wird.

Die Nebenrollen

Die beiden Filme sind insofern queer, als sie – abgesehen von den heterosexuellen ProtagonistInnen, die sich vordergründig als homosexuell präsentieren – mehrere andere an sich queere Charaktere auf der Leinwand darstellen, die von der normativen Sexualität abweichen.

Auntie, der „old wise gay“, präsentiert sich als das Gegenbild von Sam, der sich nicht durch das schwule Begehren korrumpieren lässt. Er hat weder mit seiner schwulen Identität noch mit homoerotischen Beziehungen ein Problem. Vielmehr steht er zu seiner schwulen Erotik und lebt diese aus, wenn er etwa mit seinem Freund unter einem Klavier kuschelt. Obwohl Auntie mit einer eher negativen Ästhetik im Film dargestellt wird (unnatürlich effeminiertes Benehmen und komisches Kostüm, die durchaus als klischeehaftes, abnormales, abstoßendes Image eines Dragqueens wahrgenommen werden), soll dieser stereotype Charakter im Film Homosexuelle nicht beleidigen. Neben ihm gibt es noch die homosexuellen Anstreicher, die ihre schwule Beziehung öffentlich machen möchten, sowie der lesbische Tomboy (Freundin von Fanfan), in die sich in Fisch (Buddy-Freund von Wing) verliebt, der sich als Transvestit verkleidet, um sie zu verführen.

Trotzdem gelten diese queeren Charaktere nicht als Beweis dafür, dass der Film an sich queer ist, da der Film sehr wohl von der heterosexuellen Ideologie dominiert wird, während abweichende Sexualitäten nur auf komische Weise dargestellt werden und sich der Film über sie lustig macht. Sie tragen mehr zur Unterhaltung der ZuschauerInnen bei, als dass sie eine liberalisierende Sichtweise von abweichenden Sexualitäten kolportieren.

• *Queering den Mainstream*

Man stößt immer wieder auf Widersprüche, wenn man versucht, eine queere Sichtweise in Mainstreamrepräsentationen einzubauen, wie es die beiden Filme zeigen. Einerseits stellt man die Vielfaltigkeit der Geschlechtsidentität und Sexualität durch die filmische Präsentation ambivalenter Geschlechtsidentität zur Schau, womit man über die heterosexuelle Dichotomie hinausgehen kann. Andererseits beschränkt sich diese queere Präsentation angesichts der sozial dominierenden Heterosexualität auf eine verzerrte Darstellung, in der sie der Komik dient.

Dennoch schaffen es beide Filme, den Mainstream insofern zu queeren, als die Ambiguität des androgynen Images, das darauf hinweist, dass Sexualität als fließend, grenzenlos und unbeständig wahrzunehmen ist, auf beeindruckende Weise visualisiert wird und zugleich den neuen sozialen Trend der Fetischisierung des androgynen Images ohne sexuelle Identität zeigt.

• *Rezeption*

Was die meisten Filmrezensionen betrifft, werden die Filme als typische romantische Liebeskomödien angesehen, die für die KinogängerInnen amüsant und unterhaltsam sind.³⁵⁰ Insbesondere erwies sich der erste Film als Kassenschlager und wurde mit mehrfachen Nominierungen und Auszeichnungen bei den

³⁵⁰ Siehe Filmrezension abrufbar unter: <http://www.imdb.com/title/tt0109958/usercomments>.

Hongkong Film Awards 1995 geehrt. Beide Filme wurden beim San Francisco International Lesbian and Gay Filmfestival präsentiert.³⁵¹ Die Verwischung der Grenzen der Geschlechtsidentität im Film sehen manche KritikerInnen durch die mehrfach präsentierten abweichenden Sexualitäten realisiert, wie Morris in seiner Rezension argumentiert: „Director Chan fleshes out the very gay world of these films with not only a galaxy of queer characters, but also endless subplots that play off the general sexual confusion“, nachdem er noch die Nebenrollen und ihre queeren Sexualitäten aufzählt.³⁵²

- **Hold You Tight**

Jahr/Ort: 1997/Hongkong

Regisseur: Stanley Kwan

Autorschaft: Stanley Kwan – Von geistiger Nostalgie zum körperlichen Begehren

Stanley Kwan wurde 1957 in Hongkong als Kind einer ImmigrantInnenfamilie aus dem Provinz Guandong geboren.³⁵³ Dieser Immigrationshintergrund übte erheblichen Einfluss auf Kwans frühere Filme aus, die dem „nostalgischen Kino“ zuzuordnen sind. *Rouge* (1987) stellt den ersten Meilensteine in Kwans Karriere dar, in dem „a sensitive and poignant cinematic exploration of memory, nostalgia, broken promises, and love“ verflochten sind und „Hongkong’s longing for its past and uncertainty about its future“ thematisiert wird.³⁵⁴ Demgemäß brachte Kwan noch drei weitere Filme zu dieser nostalgischen Thematik heraus, die ebenfalls sehr erfolgreich waren: *Full Moon in New York* (1989), *Centre Stage* (1992) und *Red Rose, White Rose* (1994).³⁵⁵ Mit dem Dokumentarfilm *Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema* (1996) begann Kwan explizit, Sexualität und Begehren aufzuarbeiten. *Yang ± Yin*, in dem Sexualität, Homosexualität, Cross-Dressing und Vater-Sohn-Beziehungen in der chinesischen Filmgeschichte nachgezeichnet werden, schließt Interviews mit Toppersönlichkeiten der Filmindustrie, wie Chen Kaige, Hou Hsiao-hsien, Leslie Cheung, Ti Lung und Chang Cheh, ein. *Yang ± Yin* gilt zugleich als Kwans „Coming-out-Film“, in dem er seine eigene Mutter über ihre Reaktion auf seine Homosexualität interviewt. Kwan setzte seine Erforschung von Sexualität und Gender dann im Spielfilm *Hold You Tight* fort, in dem er sich intensiv mit der Identitätsfrage, sexueller Identität und der Visualisierung des Körpers beschäftigt.

Die aktuelle Tendenz, dass immer mehr homosexuelle Charaktere im Hongkong-Kino präsentiert werden, sieht Kwan in Verbindung mit der Pluralität der filmischen Kultur in Hongkong, die dem Publikum den Zugang zu verschiedenen Filmgenres und vielfältigen Formen des künstlerischen Ausdrucks ermöglicht. Diese Vielfältigkeit entfaltet sich besonders auf dem Hongkong International Filmfestival, bei dem unterschiedliche Arten des internationalen Kinos präsentiert werden, inklusive Filmen, die sich hauptsächlich mit Homosexualität beschäftigen.³⁵⁶

- *Handlung*

³⁵¹ Genauere Informationen unter: <http://www.imdb.com/title/tt0144029/> .

³⁵² http://www.brightlightsfilm.com/19/19_hkgender.html.

³⁵³ Berry, Michael: *Speaking in Images*, S 441.

³⁵⁴ Ebd., S 441.

³⁵⁵ Filmografie von Kwan siehe ebd., S 456.

³⁵⁶ Ebd., S 450.

Im Film skizziert Kwan äußerst komplizierte Beziehungen, die sich um das Ehepaar Ah Moon und Wai entwickeln. Da Ah Moon bei einem Flugabsturz stirbt, muss Wai die gemeinsame Wohnung verkaufen, wodurch er den Wohnungsmakler Tong kennen lernt. Wai scheint in die Vergangenheit mit Ah Moon eingekerkert zu sein, während die Beziehung der beiden in Rückblenden erzählt wird. Als ein frisch verheiratetes Paar hatten sie schon Probleme. Ah Moon war in eine Affäre mit Jie, einem Schwimmbadtrainer verwickelt, der sich schließlich in Wai verliebt. Nach dem Tod von Ah Moon begegnet Jie Rosa, die genau so aussieht wie Ah Moon. Zugleich trauert Wai immer noch um Ah Moon, während sich der schwule Tong von Anfang an zu Wai hingezogen fühlt. Die Beziehung bleibt aber rein freundschaftlich. Mithilfe von Tong fängt Wai ein neues Leben an, während Jie sich dazu entscheidet, mit Rosa nach Taiwan zurückzukehren.

Kwan verwendet im Film eine non-lineare narrative Form, bei der die Handlung immer zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit mittels Rückblenden hin und her wechselt. Daraus entsteht eine verwirrende Wahrnehmung der Zeit, die unmittelbar auf die Wahrnehmung der Identität wirkt, die als das zentrale Motiv des Films gilt.

- *Identitätsfrage*

Die sexuelle Identität, die sich im Film hauptsächlich auf die zwei Figuren von Tong und Jie bezieht, wird als abgespaltet und verschwommen dargestellt. Tong führt ein Doppelleben: Einerseits ist er ein gewöhnlicher Wohnungsmakler, der zu seinen FreundInnen immer nett und hilfsbereit ist. Andererseits ist er ein Schwuler mittleren Alters, der ab und zu eine Schwulensauna aufsucht. Diese gegensätzlichen Identitäten von Tong werden am Anfang des Films verdeutlicht, als er sich nach dem Sex in der Schwulensauna seinen Anzug anzieht und auf die Straße zur Arbeit geht. (Siehe Szene 1 des Films) Der Übergang von der dunklen, heimlichen und abnormalen Welt zur normalen Welt im Tageslicht impliziert die Unvereinbarkeit von Begehren und Identität, die nicht sozial anerkannt und akzeptiert werden. Im Vergleich zu Tong repräsentiert Jie eine verschwommene, unbeständige Identität. Jie kommt eigentlich aus Taiwan, arbeitet einmal als Schwimmbadtrainer und einmal als Barkeeper. Im Film wird Jie in mehreren Szenen gezeigt, in denen er nur ziellos herumhängt. Fern von seiner Heimat und ohne feste berufliche Tätigkeit besitzt Jie keine soziale Identität. Seine sexuelle Identität ist ambivalent, da er einerseits mit Ah Moon in sexuelle Affäre eingeht, um diese andererseits auszunutzen, um sich Wai anzunähern oder möglicherweise die eheliche Beziehung zu zerstören. Er geht nur seinem Begehren nach, das er nicht zu kontrollieren mag. Obwohl er sich am Ende des Films anscheinend entscheidet, mit Rosa in eine feste Beziehung einzugehen, bietet der Film keine Antwort mehr darauf.

- *Der Körper und der Blick*

Der männliche Körper wird im Film höchst erotisiert dargestellt und sowohl zum Objekt als auch zum Subjekt des Begehrens gemacht. Die Objektivierung des Körpers, die sich hauptsächlich auf den Körper des Charakters Wai bezieht, wird auf zweierlei Arten filmisch realisiert: der Körper unter dem voyeuristischen Blick und der Körper in Reflexion. Wai wird im Film stets Jies Blick ausgesetzt, der offensichtlich eine voyeuristische Position einnimmt. In der Szene im Schwimmbad folgt die Kamera, durch die Jie und mit ihm die ZuschauerInnen blicken, den schwimmenden Wai. Der fast nackte Körper in aktiver Bewegung wird unwissend zum Objekt des voyeuristischen Blicks, der ihn gleichzeitig erotisiert. (Siehe Szene 2 des Films) Diese Erotisierung des Körpers verstärkt Kwan nochmals durch den extensiven und aufwändigen Gebrauch

von Spiegeln. Das Anschauen des nackten Körpers durch den Spiegel liegt einerseits der persönlichen Ästhetik des Regisseurs³⁵⁷ zugrunde, andererseits provoziert es die visuelle Existenz des asiatischen Körpers auch gegenüber sich selbst, denn durch den Spiegel kann man sich selbst ansehen.

Im Film werden keine direkten körperlichen Berührungen zwischen Wai und Jie oder Wai und Tong gezeigt. Die emotionale Zuneigung für Wai zeigt Tong nur, als er ihn bei ihrer ersten Begegnung im Aufzug, den er mit einer Frau betritt, bemerkt. Dabei schaut Tong von dieser weg, was sein Desinteresse und seine Homosexualität impliziert. Wesentlich ist immer der Blick, der auf das perverse Begehren hindeutet, das nie ausgesprochen werden darf.

- *Das sichtbare Begehren im Körper*

Der Körper unter dem Blick ist nicht still, sondern ständig in Bewegung (Schwimmen, Duschen), was auf das im Körper verborgene, unbestimmbare Begehren hinweist. Der Wasser ist ein unentbehrliches Element in solchen Szenen, da es fließendes, grenzloses und unkontrollierbaren Begehrens symbolisiert.

Außerordentlicherweise fängt der Film mit einer Sexszene in der Schwulensauna an, die stellvertretend für das homosexuelle „Ghetto“ steht. Der Raum ist verdunkelt und die Sicht ist durch den Saunadampf verschleiert. Die einzige Lichtquelle ist der Fernseher im Zimmer, in dem ein Schwuleporno läuft. Der Körper schwitzt im Dunkeln und das Gesicht ist die einzige beleuchtete Stelle, an der Schmerzen und Lust gleichzeitig abgelesen werden können. (Siehe Szene 1 des Films) Das homosexuelle Begehren wird im Heimlichen visualisiert wie die „dunkle“ Identität von Tong als Schwuler, die niemals offenbart werden darf. In der Duschszene masturbiert Jie, der vom Anblick des schwimmenden Wais sexuell erregt wird. Im halb beleuchteten Duschzimmer wird der begehrende Körper entlarvt und das in den Boden abfließende Wasser weist darauf hin, dass das unausgesprochene Begehren, das im Blick des anderen männlichen Körpers verborgen ist, mit dem Wasser freigesetzt und sichtbar wird, aber letztlich auch mit ihm verschwindet (Siehe Szene 3 des Films), denn das Objekt des subversiven Begehrens ist abwesend und bleibt unzugänglich. Dieses Begehren kann nur heimlich sichtbar gemacht werden.

Das innerliche Begehren wird intersensuell übertragen, als Jie Parfum auf den schlafenden, nackten Körper von Wai sprüht. (Siehe Szene 4 des Films) Vom Sehen zum Riechen wird aber jene tabuisierte Grenze nicht überschritten, die durch das unmittelbare Berühren hergestellt wird. Das perverse Begehren wird damit verinnerlicht, denn es kann aufgrund der fehlenden intimen Berührung nicht zu einer wirklichen homosexuellen Beziehung kommen.

- *Rezeption*

Der Film war international erfolgreich. So wurde er beim Internationalen Berliner Filmfestival für den Alfred Bauer-Preis nominiert und als Teddy Best Feature Film ausgezeichnet sowie für Goldenen Bären nominiert. Beim internationalen Filmfestival in Singapur gewann er den FIPRESCI-Preis mit besonderer Erwähnung für Kwans „aesthetically daring examination of a sexual and political identity in transition“.³⁵⁸ In Hongkong und Taiwan wurde er ebenso zu einem Hit bei den Filmfestivals und wurde mit dem Hongkong Film Award und beim Golden Horse Filmfestival in Taiwan mehrfach ausgezeichnet.

³⁵⁷ „... my use of mirror images and reflections has always been a mainstay. I agreed; this fascination with mirrors has to do with my aesthetic take on beauty. It is a reaffirmation of my identity...“ in: Ebd., S 449. Mit diesen Worten betont Kwan neben dem ästhetischen Grund auch den Identitätsaspekt. Durch das Spiegeln des Körpers eines Chinesen wird die ethnisch spezifische Identität noch einmal bestätigt.

³⁵⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0144029/awards>.

Die Visualisierung von Sex und Sexualität wird als tief gehende Aufarbeitung der sexuellen Aspekte der Charaktere im Film, insbesondere die homosexuelle Sexszene am Anfang des Films, betrachtet: „It's not so much that anything particularly graphic is shown, it's more that few Hong Kong films are this mature in their approach to the sexual aspects of their characters;... Stanley Kwan has crafted a film which breaks many of the conventions of Hong Kong cinema, and confronts its previous attempts to side-step issues relating to sex and sexuality.“³⁵⁹ Der Schwule beim Sex wurde nicht als besonders verwerflich rezipiert. Vielmehr wurde Eric Tsang als Schwuler mittleren Alters für seine Darstellung mehrfach ausgezeichnet.

- **Lan Yu**

Jahr/Ort: 2001/Hongkong, China

Regisseur: Stanley Kwan

Romanvorlage: Der Internetroman *Beijing Story* (1998)

- *Autorschaft*

Als großes Come-back nach dem enttäuschten Film *The Island Tales* (2000) erzählt Kwan in *Lan Yu* eine berührende, melodramatische Liebesgeschichte zwischen zwei Männern in Peking, die fünf Auszeichnungen bei den Golden Horse Awards 2001 inklusive der für die beste Regie gewann.³⁶⁰ Der Film ist eine Adaption des Romans „Peking Geschichte“, der anonym im Internet veröffentlicht wurde und auf große Resonanz unter den chinesischen Homosexuellen und in der Tongzhi-Gesellschaft stieß.³⁶¹ Im Vergleich zur literarischen Vorlage treten die gesellschaftlichen und sozialen Hintergründe, die im Roman besonders hervorgehoben werden, im Film jedoch stark in den Hintergrund. Die filmische Adaption konzentriert sich vielmehr auf die Gefühlswelt der Protagonisten. Infolgedessen wird die Handlung des Films auf eine relativ naive, oberflächliche Liebesgeschichte zwischen zwei Männern reduziert und stellt eine ausgeschlossene, utopische homosexuelle Welt dar, während die homosexuelle Beziehung bzw. Identität der Protagonisten von ihrer Familie, ihren Freunden und Kollegen unhinterfragt bleibt. Diese Reduzierung ist Kwan allerdings bewusst, da er sich ursprünglich nur für die langjährige Beziehung der beiden Männer im Roman interessierte, die sie der persönlichen Erfahrung Kwans als Schwuler genau entsprach: „...it (der Roman) started to remind me of all kinds of things I had experienced with my boyfriend over the course of our eleven-year relationship. That became the sole motive for me to take on this film.“³⁶²

Die sozialen und historischen Kontexte der Story im Film zu vernachlässigen, die den Roman davor bewahren, als reiner schwulen Pornoroman abgetan zu werden, ist hauptsächlich der Herkunft Kwans zuzuschreiben. Er ist in Hongkong geboren und aufgewachsen und kann daher die gesellschaftliche Transformation bzw. Liberalisierungsbewegung Chinas in den 1980er- und 1990er-Jahren nicht verstehen, in denen sich die Beziehung der Protagonisten entwickelt. Manche Handlungselemente im Roman, die Kwan für Klischees hält, sind für den Roman von wesentlicher Bedeutung. Ein konkretes Beispiel dafür ist die

³⁵⁹ Filmrezension abrufbar unter: <http://www.hkdvdheaven.co.cu/HoldYouTight.htm>.

³⁶⁰ Berry: *Speaking in Images*, S 442.

³⁶¹ „Tongzhi“ kann als „Kamerad“ übersetzt werden und ist ein spezifischer Terminus für chinesische Homosexuellen in der modernen Gesellschaft, mit dem zugleich die soziokulturelle Bewegung der Homosexuellen in China als Tongzhi-Bewegung bezeichnet wird. Genauereres dazu siehe Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit.

³⁶² Berry: *Speaking in Images*, S 453.

Verweigerung des Protagonisten, sich als Homosexueller zu identifizieren, der deshalb eine Ehe eingeht, um über die schwule Identität hinwegzukommen. Für den Roman symbolisiert diese Handlung die schmerzhafteste Suche nach der eigenen Identität, die dem subversiven homosexuellen Begehren entspricht, unter dem die meisten Homosexuellen in China gegenwärtig leiden. Hätte sich Kwan näher mit dem sozial-historischen Kontext des Romans befasst, wäre es ihm wahrscheinlich möglich gewesen, die verstärkte Identitätswahrnehmung von Homosexuellen bzw. den Anspruch auf schwule Liberalisierung in PRC in den 1990er-Jahren auch in den Film einfließen zu lassen. Gerade aus diesem Grund lässt sich der Film von vielen KritikerInnen auf klischeehafte schwule Romantik reduzieren: „Well-acted and surprisingly old-fashioned, ... it reminds one of a cheesy pulp fiction American melodrama“³⁶³. „While it would no doubt be sensational on its home turf, ... here the overly familiar themes and plotting, which wouldn't have been out of place in a Douglas Sirk movie, are old hat.“³⁶⁴

Die Dreharbeiten begannen 2000 in Peking ohne Außendreherlaubnis der chinesischen Behörden. Die öffentliche Aufführung des Films wurde in VR China verboten. Die Gründe dafür sind zweifellos der explizite Umgang mit der Thematik der Homosexualität und die Erwähnung der 4.-Juni-Bewegung auf dem Platz des Himmlischen Friedens 1989.

- *Handlung*

Das Melodrama erzählt eine jahrzehntelange Liebesgeschichte von zwei Männern in Peking, die mit einer prostitutionsartigen Beziehung beginnt. Der jüngere Protagonist, Lan Yu (zugleich der Titel des Films), ist ein armer Student aus dem Norden, der Architektur studiert, während der ältere Handong ein reicher Kaufmann aus einer relativ angesehenen Familie in Peking und ist schlichtweg ein Playboy ist, der sich mit relativ jungen Männern vergnügt. Nachdem sie mehrere Konflikte aufgrund ihrer asymmetrischen Beziehung durchlebten und Handong noch eine Ehe einging, die jedoch nur sehr kurz hielt, können die beiden die große Liebe ihres Lebens ausleben. Tragischerweise endet die Story mit dem Unfalltod von Lan Yu.

Der Film wird aus der Perspektive des Protagonisten Handong erzählt, der sich an die „on/off“-Beziehung mit Lan Yu erinnert. Daher bestehen viele Szenen aus Rückblenden. Einerseits weisen ihre vielen Trennungen auf die Instabilität der heimlichen Beziehung hin, zu der sich Handong aufgrund des sozialen Prestiges als erfolgreicher Kaufmann nicht bekennen möchte. Zugleich erweist die Anziehung zwischen den beiden Männern als so unkontrollierbar und unüberwindbar, dass sie trotz aller möglichen Hindernisse, auf die der Film aber nicht tiefer eingeht, ein lebenslanges Bündnis schließen. Das tragische Ende mit dem Schrei von Handong nach dem Verlust seiner Liebe ist berührend und höchst emotional, während die Bilder grau bzw. schwarz-weiß gefärbt sind und der Schrei verstummt, wie jenes Begehren, das nicht ausgesprochen werden darf. (Siehe Szene 1 des Films) Kwan versucht, im Film eine „echte“ Liebe zu präsentieren, aber eben eine zwischen zwei Männern in Peking, wo sich die homosexuelle Subkultur in den letzten Jahrzehnten im Untergrund entwickelt hat.

- *Die düstere Intimität*

³⁶³ Filmrezension von Schwartz: <http://www.roversent/~ozus/lanyu.htm>.

³⁶⁴ Filmrezension von Scheck:

http://www.hollywoodreporter.com/hr/imdb/reviews/article_display.jsp?rid=1564547&vnu_special_account_code=thrsiteimdbpro.

Die homosexuelle Beziehung zwischen den Protagonisten wird sowohl filmästhetisch als auch handlungsgemäß verheimlicht. Einerseits wird gewissermaßen eine düstere Intimität durch das langsame Tempo der Erzählung und die dominierenden Aufnahmen in Räumen mit halber Beleuchtung erzeugt. Dadurch gleicht die erzählte Geschichte mit der nebelhaften Erinnerung an eine Vergangenheit, die nun melancholisch und verdunkelt hervorkommt, was an den Stil von Wong Kar-Wai erinnert, wie es die folgende Kritik beschreibt: „Mr. Kwan’s approach is lyrical and oblique, and his visual style, sensual and a bit claustrophobic, has affinities with that of his countryman and near-contemporary Wong Kar-Wai. ‘Lan Yu’ is like a less dizzily gorgeous companion to Mr. Wong’s ‘In the Mood for Love’“³⁶⁵. Andererseits versuchen die Protagonisten, insbesondere der junge Student Lan Yu, eine eigene verschlossene Welt herzustellen, die ihre sozial inakzeptable Beziehung verheimlichen soll, während er die von Handong geschenkte Villa einrichtet, wodurch die Handlung ihren Lauf nimmt. Dadurch wird die homosexuelle Beziehung als düstere Intimität visualisiert, die die heterosexuellen ZuschauerInnen im Film als berührend erleben und die es ihnen zugleich ermöglicht, sich in die emotionale Welt der Schwulen hineinzufühlen.

- *Das idealisierte Image und der erotisierende Körper*

Hu Jun, der im Film *East Palace, West Palace* den Polizist spielt, als Handong und Liu Ye als Lan Yu in seiner ersten Rolle sehen sehr gut aus und stellen das idealisierte Image von Homosexuellen im Film dar. Handong ist ein reicher Kaufmann mit sozialem Prestige, abgesehen davon, dass er in ein illegales Geschäft mit Russen involviert zu sein scheint. Lan Yu ist ein Architekturstudent, der trotz seiner ländlichen Herkunft auf beruflichen Aufstieg hofft. Diese Ausgangssituation macht den Film zu einer idealisierten romantischen Liebesgeschichte für die städtische Mittelschicht, die emotional auf den Film reagiert. Andere Berufs- und Altersgruppe unter den Homosexuellen, zum Beispiel Arbeiter oder ältere Homosexuelle, mögen sich im Film vergessen fühlen, wie es auch in den modernen Diskursen der Homosexualität in China der Fall ist, die stark vom „classism, ageism“³⁶⁶ geprägt sind.

Am stärksten kommt die Homoerotik in der Sexszene zum Ausdruck, in der der Sex zwischen zwei Männern höchst sensuell und explizit dargestellt wird. (Siehe Szene 2 des Films) Kwan zeigt und sexualisiert den nackten männlichen Körper offen, wie es der vorige Film *Hold You Tight* bereits gezeigt hat. Die Sexszene macht den Film so bahnbrechend, denn in ihr treten die Asiaten erstmals mit ihrem homosexuellen Begehren ohne Verschleierung und Verzerrung auf der Leinwand in den Vordergrund, um die Existenz der chinesischen Homosexualität beim Mainstreampublikum zu provozieren.

- *Rezeption*

Der Film wurde bei Schwulen- und Lesbenfilmfestivals weltweit präsentiert und erhielt mehrfach Auszeichnungen und Nominierungen. Besonders bekannt ist der Film in Hongkong und Taiwan. Er gilt als das große Come-back von Kwan, wie oben schon erwähnt wurde.

Die westliche Rezeption des Films erweist sich eher ambivalent. Einerseits wird der Film hinsichtlich der expliziten Darstellung der homosexuellen Erotik und der hintergründigen Erscheinung des 4.-Juni-Ereignisses als bahnbrechend für das chinesische Kino anerkannt: „It’s a groundbreaking film, as

³⁶⁵ Filmrezension von Scott:

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F02E2DE1138F935A15754C0A9649C8B63>.

³⁶⁶ Termini von Chou Wan Shan zum Beschreiben von homosexuellen Diskursen in China, die die Menschen mit homosexuellen Beziehungen oder homoerotischem Begehren aus niedrigen sozialen Klassen sowie höheren Alters vernachlässigen, siehe: Chou: Tongzhi. Politics of Same-Sex Eroticism in Chinese Societies, S 27 bzw. S 42-58.

commercial films in China so far have for the most part stayed away from dealing so openly with homosexuality.³⁶⁷ Andererseits wird das romantische Melodrama über die Liebesbeziehung von zwei Schwulen wegen des altmodischen, oberflächlichen Narrativs kritisiert: „But it’s really just old-fashioned melodrama, dressed up with lustrous cinematography and a few nods to history.“³⁶⁸

Trotzdem ist *Lan Yu* insofern erfolgreich und von tiefer Bedeutung, als der Film erstmals die emotionale Welt der sozial marginalisierten Gruppe der Homosexuellen in China auf die Leinwand bringt. Durch den Film wird verdeutlicht, dass homosexuelle Beziehungen und Homoerotik nicht, wie üblich, als pathologisches, abnormales und schmutziges Verhalten wahrgenommen werden sollen. Es mag klischeehaft und altmodisch klingen, dass es zwischen Männern „wirkliche“ Liebe gibt, aber hinsichtlich der heterosexuellen Norm, die immer noch gesellschaftlich vorherrschend ist, bringt der Film die Frage nochmals erfrischend und aufschlussreich aufs Tapet.

- **Happy Together**

Jahr/Ort: 1997/Hongkong

Regisseur: Wong Kar-Wai

Mit der Darstellung der Reise von zwei Schwulen aus Hongkong in Argentinien gehört der Film zum „kosmopolitischen Kino“³⁶⁹ in Hongkong, wobei Argentinien im Film als die „upside-down“-Version von Hongkong dargestellt wird. Es kommt zu einer soziokulturellen Entfremdung, bei der man verwirrende Zukunftsaussichten erhält. Diese Verwirrung und Verzweigung hängt unmittelbar mit der Übergabe Hongkongs an PRC im Jahr 1997 zusammen, die in Hongkong Sorgen und Ängste ausgelöst hat.³⁷⁰ Mit der Mise-en-scène in Argentinien impliziert Wong Kar-Wai diese nationale Identitätsfrage im Film, lässt diese jedoch in den Hintergrund treten, während er die menschliche Beziehung jenseits der politischen, sozialen und kulturellen Identität thematisiert. Durch die Isolierung eigener kulturellen Kontexte, in denen Identität konstruiert wird, versucht Wong, im Film diese zu dekonstruieren, sowohl die nationale von Hongkong als auch die (homo-)sexuelle Identität.

- *Handlung – Die subversive Intimität*

Wong erklärt die homosexuelle Story im Film folgendermaßen: „This film is not merely about two men, but about human relations, human communication and the means of maintaining it. It’s two men but it could have been any other couple ... It’s more like a story about human relationships and somehow the two characters involved are both men.“³⁷¹ Wongs Aussagen sind auf keinen Fall auf Homophobie zurückzuführen, denn die explizite Sexszene gleich am Anfang des Films weist umgehend auf die homosexuelle Thematik hin, indem

³⁶⁷ Filmrezension von Schwartz: <http://www.roversent/~ozus/lanyu.htm>.

³⁶⁸ Filmrezension von Meyer: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2002/07/03/DD96298.DTL&type=movies>.

³⁶⁹ Siehe einleitender Teil „Das Hongkong-Kino“ der vorliegenden Arbeit.

³⁷⁰ Zur Thematisierung der Identitätsfrage im Kontext der Übergabe 1997 im kosmopolitischen Kino bzw. transnationalen Kino in Hongkong siehe: Lu, Sheldon H.: *Filming Diaspora and Identity: Hong Kong and 1997* in: Fu, Poshek/Desser, David (Hg.): *The Cinema of Hong Kong. History, Arts, Identity*, Cambridge 2000 bzw. in: *Transnational imaginary, transregional imagination* in: Zhang, Yingjin: *Chinese National Cinema*, New York/London 2004, S 265f.

³⁷¹ Wong zitiert in: Siegel, Mare: *The Intimate Spaces of Wong Kar-Wai*, in: Yau, Esther C.M. (Hg.): *At Full Speed. Hong Kong Cinema in a Borderless World*, London 2001, S 279.

die Homoerotik explizit auf der Leinwand visualisiert und nicht nur angedeutet wird. (Siehe Szene 1 des Films) Die dargestellte homosexuelle Intimität ist insofern subversiv und instinktiv, als die zwei männlichen Protagonisten nur mit Unterhosen auf dem Bett in sexueller Leidenschaft ohne Vorspiel gezeigt werden. Die Bilder sind in Schwarz-Weiß, wodurch die Szene einen Dokumentareffekt besitzt. Die Sexualisierung des Körpers ist schlicht und explizit, wie es der chinesische Titel des Films bereits andeutet, der auf eine poetische Formulierung sexueller Verführung zurückgeht: „chun guang za xie“, was wörtlich übersetzt „Frühlingsbrillanz plötzlich herausgesprudelt“ bedeutet. Die Intimität der zwei Männer ist schön und sinnlich ergreifend, wie es die Tangoszene in der kleinen Küche zeigt. (Siehe Szene 2 des Films) Die Bilder sind in blau-gelben Farben gehalten und das Spiel mit Licht und Schatten reißt die ZuschauerInnen in die intime Welt des Liebespaars mit. Selbstverständlich gelingt diese visuelle Realisierung der Intimität zweier Menschen nur dank der höchsten Schauspielleistung der Starbesetzung durch Tony Liu und Leslie Cheung. Mit der elliptischen, langsamen und fragmentarischen Dramaturgie entfaltet Wong die intime, aber bruchstückhafte Beziehung der Protagonisten.

Lai und Ho, zwei Schwule aus Hongkong, sind in Argentinien auf der Suche nach den Iguazu-Wasserfällen und entscheiden sich dazu, ihre Beziehung neu zu beginnen. Jedoch gelingt weder die Suche nach den Wasserfällen noch der Neubeginn der Beziehung. Lai arbeitet als Türsteher einer Tangobar, um die Rückreise nach Hongkong zu finanzieren. Dabei sieht er Ho zu, wie er mit anderen in der Bar flirtet. Als Ho eines Tages übel zugerichtet in Lais Wohnung erscheint, nimmt Lai ihn auf und kümmert sich fürsorglich um ihn. Das „happy together“ der beiden ist allerdings nur kurzfristig. Als Lai den Reisepass Hos versteckt und ihn in die Wohnung einsperrt, um ihn bei sich zu halten, gerät die Beziehung nochmals in quälende Streitigkeiten. Nun arbeitet Lai als Koch in einem chinesischen Restaurant und lernt Chang kennen, mit dem er Freundschaft schließt. Letztlich sind die zwei Protagonisten doch getrennt. Lai besucht die Wasserfälle allein ohne Ho und kehrt nach Hongkong zurück.

Die immer wieder durch Trennungen unterbrochene Beziehung lässt das Wort „start over“ als reine Floskel erscheinen. Die Instabilität der Beziehung zwischen den Protagonisten, mit der Wong auf die allgemeine Problematik menschlicher Beziehungen hindeuten möchte, wird nicht nur in der Handlung durch die mehrfache Trennung, sondern auch kinematografisch hervorgehoben. Die karge Lichtsetzung, die vielen Aufnahmen in der Nacht sowie in den dunklen, engen Räumen und die permanent wackelnde Kamera erzeugen stets Unruhe, Hektik, Nervosität sowie Aggressivität, die die Ausweglosigkeit der Beziehung andeuten. Diese Ausweglosigkeit ergibt sich aus den gegensätzlichen Positionen, die die beiden Charaktere einnehmen. Während sich der ernsthafte Lai nach einer stabilen, normalen Beziehung sehnt, die mit traditionellen Werten wie Treue und Loyalität gepflegt werden sollte, hält der Playboy Ho eine solch moralische und normative Beziehung, die durch das verschlossene Hotelzimmer – das kleine Hongkong in Argentinien – symbolisiert wird, für langweilig. Er fühlt sich in stabiler Beziehung gefangen und reagiert fast paranoid darauf. (Siehe Szene 3 des Films)

Die Iguazu-Wasserfälle stehen im Film für die Träume und das Begehren, die niemals erfüllt werden können und das niemals befriedigt werden kann. So steht Lai alleine vor den Wasserfällen und realisiert, dass der gemeinsame Besuch der Wasserfälle mit Ho unmöglich und der Besuch ohne Partner sinnlos ist. Die

Souvenir Lampe, auf der die Wasserfälle abgebildet sind, ist der einzige farbenfrohe Luxus in dem farblosen, spärlich möblierten Hotelzimmer (Siehe Abbildung 4.7³⁷²).



(Abbildung 4.7)

Dieser Kontrast verstärkt den metaphorischen Sinn der Lampe, die den unmittelbaren Anreiz für die Abreise nach Argentinien darstellt, etwas Schönes, Unerreichbares, ein Traum und das Begehren.

Der melancholische Ton des Films wird einerseits durch die kargen Farben der Bilder und die vorherrschende Einsetzung von Schatten erzeugt und andererseits durch die musikalische Begleitung, die sich kulturell stark auf Melancholie bezieht, nämlich Astor Piazzollas „Tango Apasionado“ und Balladen von Frank Zappa.

- *Homosexualität und das queere „Ghetto“*

Was die homosexuelle Thematik des Films betrifft, meint Wong: „This film is not merely about two men, but about human relations, human communication and the means of maintaining it. It's two men but it could have been any other couple.“³⁷³ Diese Aussage darf nicht als Homophobie gedeutet werden, denn, wie bereits argumentiert, impliziert sie die Dekonstruktion der Homosexualität als sexuelle Identität. Was Wong damit zum Ausdruck bringt, ist, dass alle Probleme, in die das schwule Paar im Film involviert ist, nicht spezifisch homosexuell sind, sondern in allen menschlichen Beziehungen in der urbanen Umwelt existieren, sowohl in heterosexuellen als auch in homosexuellen Beziehungen.

Die Frage, die sich dabei stellt, ist, warum Homosexualität im Film vordergründig aufgegriffen wird, wenn ein homosexuelles Paar sich nicht von einem heterosexuellen unterscheidet. Der Grund liegt nicht darin, dass Wong mit Homosexualität seinen Film noch provokanter machen möchte, denn das wäre für Wong als bereits anerkannter Avantgardist im Hongkong-Kino sinnlos. Vielmehr liegt diesem Umstand die spezifische kulturelle Signifikanz der Homosexualität zugrunde, die Wong als ein metaphorisches Instrument verwendet, um die filmische Darstellung der menschlichen Beziehung im Sinne der Exklusivität, Identitätslosigkeit, Einsamkeit, Unsicherheit und Instabilität zu verstärken. Demnach dient Homosexualität nicht zur Beschreibung einer spezifischen sexuellen Identität, sondern mehr als soziokulturelle Signifikanz in der urbanen Umwelt, die Jean-Marc Lalanne auch für das wesentliche Merkmal von Wongs Film hält: „Wong's

³⁷² Aus dem Film *Happy Together*.

³⁷³ Ebd.

films emphasize the solitary individual in contemporary urban society, one who is destitute and emotionally impoverished, without bonds to family or community.³⁷⁴

Durch die Darstellung des sexuellen Ghettos im Film treten diese Exklusivität und Instabilität als soziokulturelle Signifikanz der modernen urbanen Gesellschaft noch stärker hervor, insbesondere in den Szenen, in denen Lai in öffentlichen Räumlichkeiten wie Pornotheatern und Toiletten mit Unbekannten Sex hat. (Siehe Szene 4 des Films) „Lai’s lengthy cruising sequence, scored to Frank Zappa’s song ‘I Have Been in You’, begins with a roaming camera catching him in interactions with other men at various public locations. As the sequence progresses, Lai begins to stare back at the camera. The camera thereby becomes implicated in the cruising it is supposedly documenting.“³⁷⁵ Durch diese Szene wird jene subversive Sexualität visualisiert, die stets von Transformation, Anonymität, Sprachlosigkeit und Instabilität geprägt ist. Statt zwischen einem Liebespaar und in privaten Räumlichkeiten entfaltet sich die sexuelle Intimität im sexuellen Ghetto, das sich in der Öffentlichkeit befindet. Dadurch wird die heteronormative Einschränkung von Sexualität aufgehoben und die Grenze zwischen der privaten und öffentlichen Ordnung verwischt. In dieser Hinsicht gilt Wong als „the last heterosexual director because his films picture the limits of heteronormative constraints on intimacy. In other words, Wong’s films challenge the idea that intimacy can be confined within the form of the couple and within the realm of the private.“³⁷⁶ Andererseits präsentiert Wong im Film die urbane Kultur in einer queeren Weise, die durchaus als die „queere Kultur“ von Berlant und Warner bezeichnet werden kann: „Queer culture has learned not only how to sexualize these and other relations, but also to use them as a context for witnessing intense and personal affect while elaborating a public world of belonging and transformation. Making a queer world has required the development of kinds of intimacy that bear no necessary relation to domestic space, to kinship, to the couple form, to property, or to the nation.“³⁷⁷ Die menschliche Beziehung bzw. Sexualität, die Wong im Film präsentiert und diskutiert, ist eine queere, die mit keiner Identität verbunden ist, sei es eine nationale, soziale, kulturelle oder sexuelle.

• Rezeption

Happy Together gilt für viele westliche KritikerInnen als der große Triumph des Hongkong Art Cinema. „Wong Kar-wais ‘Happy Together’, auf dem Filmfestival in Cannes 1997 mit dem Preis für die beste Regie ausgezeichnet, gilt völlig zu Recht als Höhepunkt in der Geschichte des Hongkong-Kinos. Die höchst künstlerische und stimmige Ästhetik hat Filmemacher auf der ganzen Welt beeinflusst und zeichnet sich durch eine Zeitlosigkeit aus, die nur selten erreicht wird.“³⁷⁸ „Rather than being enslaved by the forms and formulas of the Hollywood movies he grew up on, Wong has twisted, eviscerated and redefined film technique. His film is a splash of cold, fresh water on the face of a tired, over-fed breast.“³⁷⁹

Das untraditionelle Narrativ und der eigenwillige Filmstil von Wong, zu dem Wongs Stammkameramann Christopher Doyle mit seiner grandiosen Kameraarbeit am meisten beiträgt, werden von den meisten KritikerInnen gepriesen: „Wie in seinen bisherigen Filmen erzählt Wong Kar-Wai auch in *Happy Together* elliptisch und, bei aller Intensität, emotional seltsam distanziert. Wieder wechselt der Film mehrmals

³⁷⁴ Zitiert in: Siegel, Mare: *The Intimate Spaces of Wong Kar-Wai*, S 287.

³⁷⁵ Ebd., S 284.

³⁷⁶ Ebd., S 286.

³⁷⁷ Zitiert in: ebd., S 282.

³⁷⁸ Filmrezension von Christian Horn: <http://www.filmstars.de/kritiken/91464-Happy-Together-.html>.

³⁷⁹ Filmrezension von Edward Guthmann: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?=/c/a/1997/11/14/DD24951.DTL>.

zwischen Schwarz-Weiß und Farbe und enthält die Wong Kar-Wai-typischen Handkamera-Einstellungen ... Wong Kar-Wai greift kaum auf etablierte Muster des Erzählkinos zurück; stattdessen zieht er das Publikum durch Bewegung, Rhythmus, Farbe, Klang in seinen Bann.³⁸⁰ Demgegenüber erscheint die homosexuelle Thematik nicht als bizarr, was bedeutet, dass Wong mit der Dekonstruktion der Homosexualität im Film erfolgreich war, wie es in einer Filmkritik zu lesen ist: „Though the universe in which the main characters move is exclusively male, the abstract feelings the movie evokes – loss, regret, love, hate, happiness – are transfigured to a universal, sexually neutral level.“³⁸¹

- ***Bishonen***

Jahr/Ort: 1998/Hongkong

Regisseur: Youfan

- *Handlung*

Der Film wurde von einem echten Skandal in der Happy Valley-Zone in Hongkong inspiriert, in der tausende Fotos von Polizisten mit und ohne Uniform im Zimmer eines reichen Schwulen gefunden wurden.³⁸²

Melodramatisch erzählt der Film eine Liebesgeschichte von dem Polizisten Sam, der seine schwule Identität zu verheimlichen versucht, und dem Callboy Jet aus einer Schwulenbar. Die Beziehung zwischen Sam und Jet entwickelt sich nun langsam, während sich mehrere Nebenhandlungen entfalten. So findet man heraus, dass Sam mit Ching, der in derselben Schwulenbar wie Jet als Callboy arbeitet, einst eine Beziehung hatte, obwohl Sam letztlich ihn verlassen hat, um mit dem damals noch unbekanntem Popstar K.S zusammen zu sein. Die Beziehung hält aber auch nicht lange, denn trotz seiner enormen Geldschulden verschwendet K.S nach wie vor sein Geld für luxuriöse Waren. Als Sams Vater eines Tages zufällig sieht, dass sein einziger Sohn mit einem Mann auf dem Bett Sex hat, führt dies zu dem tragischen Ende des Films. Sam kann es nicht mehr ertragen, ein Doppelleben zu führen, und begeht Selbstmord.

Der Protagonist Sam (gespielt von dem Popidol Daniel Wu) wirkt im Film naiv und unschuldig, oder wie es seine Mutter im Film kommentiert: „He wants so desperately for people to see him as good“. Das aufgespaltene Doppelleben zwischen einem „anständigen“ Bürger und einem guten Sohn und einem Schwulen, der sich ständig zu Männern hingezogen fühlt, erschöpft Sam. Er versucht immer, zwischen dem innerlichen Begehren und der Angst vor Enthüllung zu balancieren, das subversive Begehren zu verheimlichen, woran er letztlich scheitert. Von den Tränen seines Vaters fühlt sich Sam beschämt, denn sein „abnormales“ Verhalten enttäuscht den Vater, der nur hofft, dass sein Sohn ein der Gesellschaft nützlicher Mensch sein kann. Sam gilt für die Eltern sowie ihn selbst als das „schwarze Schaf“ der Familie. Die Stigmatisierung der Homosexualität wird im Film eindeutig thematisiert. Das Coming-out gegenüber der Gesellschaft und der Familie ist schlichtweg unmöglich, worunter Sam am stärksten erleidet und was ihn auch zum Selbstmord führt.

- *Die „sexuelle Unterwelt“ – Die schwule Subkultur in Hongkong*

³⁸⁰ Filmrezension von Thomas Willmann: <http://www.artechock.de/film/text/kritik/h/hatoge.htm>.

³⁸¹ Filmrezension von Derek Elley: <http://www.variety.com/review/VE1117329753.html?categoryid=31&cs=1&p=0>.

³⁸² Information aus Imdb: <http://www.imdb.com/title/tt0168496/usercomments?start=0>.

Im Film wird die schwule Subkultur in Hongkong als eine „sexuelle Unterwelt“ dargestellt, bei der die männlichen Prostituierten, die Callboys, die SM Bay Bar und das Schwulenpornomagazin im Vordergrund der Handlung stehen. Das schwule Leben wird mit exzessivem Rauchen, Alkoholkonsum und ausschweifendem Nachtleben eher als moralisch degeneriert gegenüber einem anständigen, normalen Leben dargestellt, wie es zum Beispiel ein Polizist führt. Die gegensätzlichen Lebensstile von Sam und Jet verstärken den Eindruck der homosexuellen Anziehung als unkontrollierbar, die im Film letztlich in Liebesklischees interpretiert wird. Jet fühlt sich von den letzten Worten von Sam getröstet, wie das Voice-over erzählt: „After grieving, Jet had a good night’s rest, knowing that Sam loved him“.

- *Schönheit der jungen Männer und der Körper im Blick*

Daniel Wu (Sam) und Stephen Fung (Jet) sind beides Popidole, die aufgrund ihres hübschen Aussehens von den jungen Leuten in Hongkong besonders verehrt werden (Siehe Abbildung 4.8 und Abbildung 4.9³⁸³).



(Abbildung 4.8)



(Abbildung 4.9)

Genau darum wurden sie auch vom Regisseur Youfan ausgewählt, wie es der Filmtitel bereits verdeutlicht: Bishonen, ein ursprünglich japanischer Begriff, bedeutet wörtlich übersetzt schöne junge Männer. „Youfan described the film as having been made for women (presumably heterosexual) who wanted to watch beautiful young men...“³⁸⁴ Die Schönheit der männlichen Jugend wird mit farbigen Bildern präsentiert, während der männliche Körper stets dem voyeuristischen Blick in exhibitionistischer Weise ausgesetzt ist und zum Objekt des Begehrens gemacht wird. Dafür ist die Szene exemplarisch, in der die Fotos für das Schwulenpornomagazin aufgenommen werden. (Siehe Szene 1 und 2 des Films) Hierbei nimmt der Fotoapparat bzw. die Kamera eine voyeuristische Position ein, während der männliche Körper in homoerotische Rollenspiele mit der Polizistenuniform verwickelt ist. Der schöne, fast perfekte Körper von Sam wird von Gucci, der ihn fotografiert so begehrt, dass er die von der Kamera festgesetzte Grenze überschreitet und Sam körperlich anfasst. Damit wird das homoerotische Begehren, das durch das reine Zuschauen evoziert wird, explizit gemacht. Außerdem impliziert die Verwendung des Polizistenimages in der Schwulenpornografie die sadomasochistische Zuschreibung der Homoerotik, bei der an die homoerotische

³⁸³ Aus dem Film *Bishonen*.

³⁸⁴ <http://chinesecinemas.org/tiffhk.html#beauty>.

Fotografie von Robert Mapplethorpe erinnert wird, der den sadomasochistischen Charakter der Homoerotik mittels Uniformen extrem visualisiert.³⁸⁵

- *Rezeption*

Im Vergleich zum vorangegangenen Blockbuster *Happy Together* wird der Film international nur eingeschränkt rezipiert. So wurde er nur bei den L.A. und Mailand Gay und Lesbian Filmfestivals präsentiert. Trotzdem wird der Film, der die Homoerotik nur durch die Zurschaustellung des begehrenswerten jungen Körpers andeutet und ohne explizite Sexszene auskommt, im Gegensatz zu dem Film von Wong Kar-Wai, von manchen KritikerInnen geschätzt: „He’s (Daniel Wu) stripped to his underwear on numerous occasions (revealing a beautiful, gym-toned body) and shares a couple of detailed sexual encounters – a memorable shower scene with Yin, followed by a climactic make-out with Fung – which represent milestones in HK Queer Cinema.“³⁸⁶

- ***First Love and Other Pains***

Jahr/Ort: 1999/Hongkong

Regisseur: Simon Chung

Der Film ist ein Kurzfilm, der nur 50 Minuten lang ist und eher als ein unreifes Filmwerk gilt. „The film has the look of a low-budget film by an inexperienced film-maker.“³⁸⁷ Im Film wird eine transgenerationale, transethnische Liebesbeziehung thematisiert, die nur selten im Queer-Film vorkommt, was den Film außergewöhnlich macht.

Ein 19-jährige Student der englischen Literatur namens Mark verehrt seinen etwa 45-jährigen Professor Hugh, der aus Großbritannien kommt, Alkoholiker ist und ein depressiver, schwuler Dramatiker. Die platonische Anziehung, die vor allem von Mark initiiert ist, entwickelt sich aber zur sexuellen Intensität und homoerotischen Beziehung, als Mark den betrunkenen Hugh in seinem Badezimmer verführt. Die schwule Beziehung wird von Hugh zuerst abgelehnt, denn dieser gerät gerade wegen seines misslungenen Theaterstücks über zwei Schwule in eine tiefe Depression und versucht, Selbstmord zu begehen. Während dessen ist Mark noch immer bei ihm und stellt für Hugh seine Rettung und die Hoffnung auf ein neues Leben dar. Die beiden sind am Ende des Films zusammen und blicken auf der Terrasse ihrer neuen Wohnung in die Zukunft.

Die Dramaturgie ist langsam und uninszeniert. Auch die Qualität der Bilder ist nichts besonders auffällig. Thematisch ist der Film jedoch bemerkenswert, besonders da sich Marks Vaterverlust durch die Handlung im Film zieht, während die Abwesenheit der Mutter so gut wie nie erwähnt wird. Mark lebt mit seiner Tante zusammen, die deutlich die Rolle der Mutter übernimmt. Sein Vater starb, als er noch in der Schule war. Das traumatische Erlebnis des Vaterverlusts wird im Film in schwarz-weißen Rückblenden dargestellt. Marks Verlangen nach der Vaterfigur mag im Film als die Ursache der schwulen Beziehung interpretiert werden, als der viel ältere Hugh zum Vaterersatz wird. Darauf geht der Film jedoch nicht näher ein. Demnach gilt die

³⁸⁵ Zur Fotografie von Robert Mapplethorpe im Kontext der sadomasochistischen Homoerotik siehe: Meyer, Richard: Robert Mapplethorpe and the Discipline of Photography, in: Abelove/Barale/Halperin (Hg.): The Lesbian and Gay Study Reader, New York/London 1993.

³⁸⁶ Filmrezension: <http://www.imdb.com/title/tt0168496/usercomments?start=0>.

³⁸⁷ Filmrezension: <http://www.imdb.com/title/tt0253956/usercomments>.

folgende Kritik durchaus als zutreffend: „While this is a fine romantic ideal that, given proper treatment can create real drama, here it serves mainly as a clichéd element overshadowing more interesting aspects of the story. In fact, these potentially controversial themes are willfully ignored after they are introduced into the storyline. ... More emotional depth might have turned this gay urban idyll into a work of importance, rather than the tender, aimless diversion that it is.“³⁸⁸

4.2.3 Der Queer-Film in Taiwan

I. Das moderne Taiwan-Kino

Von seinem Filmstil her ist das moderne Taiwan-Kino durch Literarisierung, Humanisierung, Lokalisierung und Postmodernismus gekennzeichnet.³⁸⁹ Da viele SchriftstellerInnen an der taiwanesischen Filmindustrie aktiv beteiligt sind, eignet sich das Taiwan-Kino die klassische chinesische Literatur bzw. Lyrik an. Die FilmemacherInnen in Taiwan interessieren sich für humanistische Thematiken, die sich mit Menschen und ihrem Leben einer sich verändernden Umwelt beschäftigen. Insbesondere stehen die gesellschaftlichen Veränderungen im Mittelpunkt, die die Entwicklung des Kapitalismus, die Modernisierung bzw. die Urbanisierung mit sich gebracht haben und durch die Taiwan von einer landwirtschaftlich orientierten Gesellschaft zu einer industriellen, städtischen übergegangen ist. Im modernen Taiwan-Kino, insbesondere nach der 1990er-Jahren, ist die postmodernistische Tendenz aufgetreten, in der das innerliche Begehren des urbanen Menschen in non-narrativer Weise dekonstruiert wird.

Als die neue Generation der taiwanesischen FilmemacherInnen, die vornehmlich im Ausland ausgebildet wurde und ein deutliches Konzept ihrer spezifischen kulturellen Identität behalten hat, in die Filmindustrie der 1980er eingetreten ist, etablierte sich das moderne Taiwan-Kino als das „New Cinema“. Dieses neue Kino produziert überwiegend Filme mit niedrigem oder mittlerem Budget, die sich primär mit der aktuellen Realität in Taiwan beschäftigen und einen experimentalen Stil aufweisen.³⁹⁰ Mit dem Aufkommen von international bekannten FilmregisseurInnen aus Taiwan, wie Ang Lee und Tsai Ming-liang, die sich als die 1990er-Generation auszeichnen, entstand im modernen Taiwan-Kino die zweite Welle des New Cinema. Diese Filme sind vor allem durch fließende Identität und urbane Sensibilität charakterisiert, wie Zhang es beschreibt: „Cosmopolitan in their outlook, these three talented directors (Ang Lee, Tsai Ming-liang, Stan Lai) perceive new Taiwanese identities as conditioned less by an idealized projection of Taiwan native soil than by the incessant flow of capital, commodity, desire and traffic, which constantly transgress boundaries of all kinds – spatial, temporal, cultural, ethnic, moral and sexual. No longer obsessed with retrieving memory and reconstructing history, they choose to confront existential crises and private emotions of ordinary urbanites caught in a disintegrating postmodern world.“³⁹¹

Dieses neue Kino Taiwans in der Moderne ist jedoch mit einer eher widersprüchlichen Situation konfrontiert. Einerseits sind die taiwanesischen Filme bei internationalen Filmfestivals meistens sehr begehrt und werden

³⁸⁸ Filmrezension von Kurt Dahlke: http://apolloguide.com/mov_fullrev.asp?CID=3642&Specific=4357.

³⁸⁹ Lu, Shaoyang: Moderne Geschichte des Kinos in China: Seit 1977 (Zhongguo Dangdai Dianyingshi: 1977 nian Yilai), Peking 2004, S 152-155.

³⁹⁰ Cook, David A.: A History of Narrative Film, London/New York 1995³, S 875.

³⁹¹ Zhang, Yingjin: Chinese National Cinema, London/New York 2004, S 278f.

mit vielen Preisen ausgezeichnet. Andererseits können sie den einheimischen Markt nicht erobern.³⁹²

Trotzdem beharren die taiwanesischen FilmemacherInnen auf ihre humanistische und postmodernistische Position, in der sie marginalisierte und tabuisierte Themen wie Homosexualität bearbeiten.

II. Der Queer-Film in Taiwan

In der 1990ern erschien eine Reihe von Filmen in Taiwan, die auf unterschiedliche Art und Weise vom heterosexuellen Muster abweichende Sexualitäten und Beziehungen darstellen. Nach Damm findet hier ein unübersehbarer Einfluss von US-amerikanischen und europäischen Filmen statt, zu denen sowohl Mainstreamfilme wie *Philadelphia* zählen als auch spezifische Filme mit kleinerem Publikum, wie jene von Derek Jarman oder Rainer Maria Fassbinder.³⁹³ Ein konkretes Beispiel wäre das Taipeiere Queer Cinema Festival, das parallel zum Golden Horse Filmfestival läuft, wo Derek Jarmans Filme wie *Edward II*³⁹⁴ vorgeführt werden.³⁹⁵ Jedoch entwickelt sich das Queer-Kino in Taiwan, das von spezifischen ethischen und kulturellen Aspekten und lokalen Perspektiven stark geprägt ist.

- ***The Outsiders (auch bekannt als The Outcasts)***

Jahr/Ort: 1986/Taiwan

Regisseur: Kan Ping Yu

Romanvorlage: „Treffpunkt Lotossee“ von Hsien-Yung Pai (Xianyong Bai)

Mit dem Film hat der Regisseur Yu Kann Ping als erster chinesischer Filmemacher einen kommerziellen Spielfilm mit homosexueller Thematik gedreht. Als literarische Vorlage für den Film dient der Roman „Treffpunkt Lotossee“ (1983), der als Gesellschaftsroman die männliche Homosexualität in Taiwan in den 1960er- und 1970er-Jahren thematisiert. Die filmische Adaption des Romans, abgesehen von einer „entschärften Darstellung“ der Homosexualität in vielen Szenarios, erzeugte in der Öffentlichkeit große Aufmerksamkeit für die homosexuelle Thematik am Ende der 1980er in Taiwan, während dem Roman anfangs kaum Beachtung geschenkt wurde.³⁹⁶

- ***Handlung – Ausschluss aus der Familie***

A Qing wird von seinem Vater, einem ehemaligen KMT-Soldat, wegen einer homosexuellen Tat, die von der Schule entdeckt und angezeigt wird, aus der Familie ausgestoßen. Er wird vom schwulen Master Yang aufgenommen, bei dem schon mehrere Jungen leben, die wie A Qing von ihrer Familie verstoßen worden sind. Die Jungen treiben sich nachts im Taipei Neuen Park herum, eine bekannte Örtlichkeit für Homosexuelle in Taiwan, und prostituieren sich.³⁹⁷ Die Handlungslinie entfaltet sich vordergründig im neuen Leben von A Qing in der „neuen Familie“, die allein vom Master Yang finanziert wird, während A Qing sich

³⁹² Ebd., S 269f.

³⁹³ Damm, Jens: Homosexualität und Gesellschaft in Taiwan 1945 bis 1995, S 217.

³⁹⁴ Jarmans *Edward II* gilt als das Paradebeispiel des New Queer Cinema, siehe: Hollywood Is Burning: New Queer Cinema, in: Benshoff, Harry/Sean Griffin: Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America, New York 2005.

³⁹⁵ Damm, Jens: Homosexualität und Gesellschaft in Taiwan 1945 bis 1995, S 218.

³⁹⁶ Ebd., S 143.

³⁹⁷ Der Film weicht hier stark vom Roman ab, da die männliche Prostitution, in die sich die Jungen für ihren Lebensunterhaltung begeben, explizit zum Ausdruck kommt, während dies im Film nur angedeutet wird.

ab und zu an seine Familientragödie erinnert: Die Mutter litt unter der Gewalt des Vaters und floh schließlich mit ihrem Liebhaber. Um die große Familie erhalten zu können, eröffnet Master Yang eine Schwulenbar namens Blue Angel, in der die Jungen als Kellner arbeiten und mit den Gästen flirten. Dabei begegnet A Qing A Feng, der einst ein Mitglied des Neuen Parks war und wegen seiner Homosexualität vom Vater nach New York geschickt wurde. Die anfangs homosexuelle Beziehung entwickelt sich aber zu einer quasi-brüderlichen Beziehung. Master Yang stirbt an einem Herzanfall. In der Schlusszene des Films befindet sich A Qing mit einem Geschenk für seinen Vater auf dem Weg nach Hause.

Im Film wird die soziale Homophobie durch das Vertreiben von Homosexuellen aus der Familie dargestellt. Die Familie gilt in der chinesischen Gesellschaft als das Grundelement, das ein Individuum konstruiert bzw. mit der es sich identifiziert. Ohne Familienbindung ist ein Mensch sozial nicht existent. In diesem spezifischen Kontext der chinesischen Homophobie, die sich nicht auf religiöse Begründungen stützt, wie es im Westen der Fall ist, stellt der Film Homosexualität als eine der traditionellen, heterosexuellen Mainstreamlebensform nicht entsprechende Abnormalität dar, die von der Gesellschaft, die durch Familie und Polizei symbolisiert wird, verdrängt, verbannt und verjagt wird. Der fliegende „Zugvogel“, der im Leben außer dem Tod nicht landen dürfte, wird sowohl am Anfang als auch zum Schluss des Films zitiert, um das ganze Leben auf der Flucht der Homosexuellen metaphorisch anzusprechen.

Das Vater-Sohn-Verhältnis zieht sich durch den gesamten Film. In der patriarchalen Gesellschaft Taiwans bzw. Chinas symbolisiert der Vater die Macht, die für heterosexuelle Normativität und gesellschaftliche Anerkennung steht. Ganz im Vordergrund thematisiert der Film das Leiden des homosexuellen Sohns unter der Verbannung aus der Familie durch den wütenden Vater, wie die Anfangsszene des Films deutlich aufzeigt ebenso wie der Roman, der damit anfängt: „Vor drei Monaten und zehn Tagen, es war ein außergewöhnlich sonniger Nachmittag, schmiss mein Vater mich aus dem Haus. Die Sonnenstrahlen erhellten die Fläche der kleinen Gasse, als ich sie barfuß entlang lief, als ob mein Leben davon abhängen würde. Als ich das Ende der Gasse erreicht hatte, drehte ich mich herum und sah, dass Vater mir folgte. Sein großer hagerer Körper schwankte hin und her, in der Hand bewegte er unablässig seine Pistole, die er vom Festland aus seiner Zeit als Brigadekommandierender mitgebracht hatte; sein weißes Haar stand aufgerichtet, und Wut blitzte in seinen blutunterlaufenen Augen, und mit zitternder und rauher Stimme rief er: Du Abschaum! Du Abschaum!“³⁹⁸ (Siehe Szene 1 des Films)

Demgegenüber stellt der Film die „neue Familie“ von Master Yang, einer „gay father figure cum role model“³⁹⁹, sehr positiv dar. Er kümmert sich fürsorglich um die vertriebenen Jungen. Zudem wird ein andersartiges Vater-Sohn-Verhältnis etabliert, das im Gegensatz zur patriarchalen Beziehung steht. Dadurch versucht der Film, die gesellschaftliche Toleranz für die homosexuelle Minorität anzudeuten, während er eine Hoffnung für die Existenz der Homosexualität außerhalb der traditionellen heterosexuellen Familie verspricht. Im Film wird Homosexualität in Taiwan in den 1960ern und 1970ern im Kontext der dysfunktionalen Familien präsentiert, die mit der Industrialisierung der landwirtschaftlichen Gesellschaft als soziales Phänomen deutlich zugenommen haben. Alle Jungen der „neuen Familie“ erleben die physische oder psychische

³⁹⁸ Pai, Hsien-yung: Treffpunkt Lotossee, übersetzt von Astrid Ehlert, Berlin 1995. Der Roman wurde erst 1983 in Taiwan veröffentlicht und Ende der 1980er in China.

³⁹⁹ Liu, Timothy: The Outcasts: A Family Romance, in: Grossman, Andrew (Hg.): Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade, NY 2000, S 234.

Abwesenheit der Eltern. Einer wird vom Vater verlassen, der anscheinend als Seefahrer ins Ausland verschwunden ist. Ein anderer Vater ist Alkoholiker. Wieder ein anderer ist ein Krimineller, der sich ständig auf der Flucht befindet. Der Protagonist A Qing erlebt schon als kleines Kind Gewalt in der Familie, weswegen die Mutter die Kinder auch verlässt. Diese Familientragödie erlebt er in Form eines Alptrahms wieder, der im Film inszeniert wird (Siehe Szene 2 des Films): Die Mutter von A Qing verkleidet sich und schminkt wie eine japanische Geisha. Ihr halbnackter Körper ist in rote Seide gewickelt und ebenso blutrot sind die geschminkten Lippen. Sie und ihr nackter Liebhaber sitzen im Feuer, was visuell angedeutet, dass die beiden miteinander Sex haben. Die Mutter lächelt A Qing an, der nur abstoßend auf die beiden starrt. Dann kommt der Vater in Soldatenuniform und mit einer Pistole, mit der er die Mutter erschießt. A Qing kann sich dabei nicht bewegen und schreit vor Entsetzen, aber die Schrei bleibt stimmlos. Die Bilder werden verlangsamt abgespielt und sind von den Farben Schwarz und Rot in starkem Kontrast dominiert. Vordergründig lässt sich der Alptraum der Familientragödie dahingehend interpretieren, dass die Rache des Vaters an der verräterischen Mutter fortgesetzt wird, was in der Wirklichkeit aber nicht passiert ist. Hintergründig ist er ein Ausdruck von A Qings Angst vor der Abtötung der „abnormalen“ Begierden, die von der Mutter verkörpert werden, die die Familie wegen einer Affäre verlassen hat, daher als moralisch verräterisch gilt und Schande über die Familie gebracht hat genauso wie A Qings homosexuelle Begierde. Die Pistole ist dieselbe, mit der der Vater ihn aus dem Haus geworfen hat. A Qings innerliche Angst, die im Alptraum visuell traumatisiert wird, ist die vor der gesellschaftlichen Verbannung und Verdrängung der von der patriarchalen Heterosexualität abweichenden Begierde.

- *Das Exilland – Der Neue Park Taipeis und die Schwulenbar Blue Angel*

Der Neue Park Taipeis war in den 1960er- und 1970er-Jahren ein echter Treffpunkt von Homosexuellen, an dem die Polizei auch regelmäßige Razzien durchführte.⁴⁰⁰ Der Roman bezeichnet den Park als das „dunkle Königreich“, wo A Qing und seine „Brüder“ ihr „Königreich“ aufbauen. In diesem dunklen Reich wird die homosexuelle Begierde durch Blickkontakte heimlich geäußert und von der nächtlichen Dunkelheit geschützt, wie es im Film dargestellt wird. Diese Dunkelheit herrscht nicht nur im Neuen Park, sondern auch in der Schwulenbar Blue Angel. In der schlecht beleuchteten Bar wird das homoerotische Begehren durch die flirtenden Blicke freigesetzt. Der Film reduziert die Homoerotik stark auf Augenkontakte, durch die die homosexuelle Intensität sehr beschränkt angedeutet wird. Körperliche Berührungen werden im Film indessen nicht gezeigt. Die Szene vor den Toiletten, in der ein Kuss zwischen dem Jungen und dem Alten zu geschehen scheint, weist nur durch die gehobenen Füße und die gefallenen Pfeife auf Homoerotik hin. (Siehe Szene 3 des Films)

- *Rezeption – Vergleich zwischen dem Film und dem Roman*

Im Roman wird ein facettenreiches Bild der homosexuellen Szene in Taiwan der 1960er- und 1970er-Jahre gezeichnet. Auch wenn die Handlung fiktiv ist, beschreibt der Roman trotzdem auf eine sehr realistische Art und Weise die homosexuelle Welt Taiwans.⁴⁰¹ Als der einzige längere Roman von Pai besteht er aus verschiedenen Kurzgeschichten, die durch eine Rahmenhandlung verknüpft sind, wodurch Pai sehr unterschiedliche Perspektiven des homosexuellen Lebens in Taipei aufzeigt. Die Charaktere reichen von

⁴⁰⁰ Der Neue Park wurde in den 1990er-Jahren aufgelassen.

⁴⁰¹ Damm, Jens: Homosexualität und Gesellschaft in Taiwan 1945 bis 1995, S 143-144.

älteren Personen vom Festland bis zu jüngeren Taiwanesen und Ureinwohnern, die die Breite der homosexuellen Szene in Taiwan widerspiegeln.

Nicht zu übersehen ist, dass die Verfilmung des Romans die homosexuelle Thematik einer viel breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat als der Roman selbst, obwohl der Film wesentliche Szenen verändert hat, was letztlich zu einer deutlichen Reduzierung der Darstellung von Homosexualität führt. Diesbezüglich führt Damm eine taiwanesisches Filmrezeption an, die diese filmische Reduzierung der Homosexualität bzw. Homoerotik als „Heterosexualisierung“ bzw. „Entgiftungsaktion der heterosexuellen Welt“ ansieht.⁴⁰² Die filmische Anpassung der homosexuellen Thematik an die gesellschaftliche Norm entfaltet sich in mehreren Hinsichten: 1) Während der Film mit der Rückkehr des Protagonisten A Qing in die heterosexuelle Familie endet, die eine Rückkehr in die normativen Welt symbolisiert, geht der Roman auf der Straße – im „eigenen Königreich“ zu Ende. 2) Während im Roman sowohl Päderastie (ältere Männer kaufen die Jungen des Parks) als auch ein homosexuelles „inzestuöses“ Verhältnis von A Qing und seinem „Bruder“ angedeutet werden und die Beziehungen sehr oft auf Prostitution beruhen, fehlt dies im Film. 3) Der Film betont deutlich die konfuzianischen Beziehungen von Vater und Sohn, Mutter und Sohn und zwischen Brüdern.

Der Roman bzw. der Film gewann 2003 nochmals an Aktualität, als eine Fernsehserienadaption des Romans in Taiwan produziert und ausgestrahlt wurde. Die Serie erhielt den Preis für die beste Serie auf dem Goldenen Glocken Festival des gleichen Jahres in Taiwan und führte zu einem viel größeren und offeneren Diskurs von Homosexualität in Taiwan.

- ***The Wedding Banquet***

Jahr/Ort: 1993/Taiwan

Regisseur: Ang Lee

- *Autorschaft*

Ang Lee wurde an der Filmakademie der New Yorker Universität ausgebildet und gehört zu den auf dem internationalen Markt begehrtesten asiatischen Regisseuren. Mit der am Anfang der 1990er-Jahre von ihm produzierten Trilogie, die sich wesentlich mit der ethnischen und kulturellen Differenzierung zwischen östlicher und westlicher sowie traditioneller und moderner Gesellschaft auseinandersetzt, erreichte er den ersten Höhepunkt seiner Filmkarriere. Die Trilogie, die als die „Father-Knows-Best“-Familiendramen bekannt ist, besteht aus *Pushing Hands* (1991), *The Wedding Banquet* (1993) und *Eat Drink Man Woman* (1994), wobei Ang Lee bei den ersten beiden, nicht nur Regie führte, sondern auch als Drehbuchautor und Produzent fungierte.⁴⁰³

Im Kontext der Gegenüberstellung von Tradition und Moderne, konfuzianischen und westlichen Werten werden intergenerationale und interkulturelle Konflikte als zwei Hauptthemen präsentiert, die in der gesamten Trilogie inszeniert und bearbeitet werden, die sich beide auf Lees persönliche Lebenserfahrung beziehen. Die patriarchalische Vaterfigur als Schlüsselmotiv ist in der Familientrilogie durchaus präsent, die sich in großem Maße auf Lees persönliche Erfahrung mit seinem Vater bzw. auf die Vaterrolle in der chinesischen Gesellschaft bezieht, wie er es selbst beschreibt. „I think the father figure represents the

⁴⁰² Ebd., S 219.

⁴⁰³ Für eine vollständige Filmografie von Ang Lee siehe: Berry: *Speaking in Images*, S 359f.

Chinese patriarchy, the social and psychological structure of society. ... I didn't know what I wanted from life, but I knew I had to please my father. ... That comes with the Nationalist regime, that whole Chinese cultural influence in Taiwan and the social structure. ... All through my work, I always tend to think that making films was a way of getting away from my past, but you always have to come back to your roots ...⁴⁰⁴, „(die ersten beiden Filme der Trilogie) both of which I wrote myself and were centered around my father, my conflict with my father and what he represents for me“.⁴⁰⁵ Demnach steht die Vaterfigur in den Familiendramen grundlegend für die traditionelle, konfuzianische/patriarchalische chinesische Kultur/Gesellschaft, die mit immer mehr Problemen konfrontiert wird und allmählich seine Machtposition verliert.

Andererseits erlebt Ang Lee ein doppeltes Identitätsproblem, da er als die zweite Generation vom Festland in Taiwan aufgewachsen ist und dann in den USA studierte und arbeitete: „Looking back, I realize that I have always had identity problems. ... People like me, second-generation mainlanders from Taiwan, ... carry that torch, but only on a small scale, and we are very much alienated. And many of us came from Taiwan to the States, where we are foreigners. So all our lives we have identity problems.“⁴⁰⁶ Dieses Identitätsproblem wird insbesondere in den Filmen *Pushing Hands* und *The Wedding Banquet* thematisiert, in denen der in die USA ausgewanderte Sohn einer traditionellen Familie aus Taiwan im Mittelpunkt des Konflikts steht.

- *Das konfuzianische Gleichgewichtsideal*

„Das ist das Muster der chinesischen Gesellschaft. Dort sucht jeder nach Harmonie und leidet ganz geduldig, bis er nicht mehr kann, bis er es nicht mehr aushält. Dann kommt es zur Revolte und zur Explosion.“⁴⁰⁷ Demgemäß entfaltet sich die Handlung der Familienkomödie, die von Lee dramatisch inszeniert wird. Der taiwanesischer Immigrant Wai Tung lebt in New York mit seinem amerikanischen Freund Simon zusammen. Das einzige Problem stellen Wais Eltern in Taiwan dar, die ihn ständig zur Heirat drängen. Simon schlägt eine Täuschungsheirat mit Wei-Wei vor, einer Chinesin vom Festland, die dringend ein Visum braucht. Die Eltern entscheiden sich dazu, ihre Schwiegertochter zu besuchen, und planen ein großes Hochzeitsbankett. Die Hochzeitsnacht erweist sich jedoch als verhängnisvoll. Wei-wie wird schwanger. Es kommt zu einem schlimmen Streit zwischen Wai und Simon, zum Schlaganfall des Vaters und letztlich zu Wais Coming-out gegenüber seiner Mutter. Jedoch wird seine Homosexualität als Familiengeheimnis verborgen. Zufrieden mit der Schwangerschaft der Schwiegertochter und die Homosexualität ihres Sohns verschweigend kehren die Eltern endlich nach Taiwan zurück. Die letzte Aufnahme des Films zeigt das Hochzeitsalbum, auf dem Wai Tung, Simon und Wei-wie zusammen

⁴⁰⁴ Berry: *Speaking in Images*, S 329.

⁴⁰⁵ Ebd., S 331.

⁴⁰⁶ Ebd., S 331f.

⁴⁰⁷ Ang Lee im Interview mit Peter Kremsik aus der *Filmbulletin* zitiert in: Bauer, Matthias (Hg.): *Film-Konzepte 5: Ang Lee*, München 2007, S 12, in: Koebner/Fabienne (Hg.): *Film-Konzepte*.

abgebildet sind, wobei der Bräutigam seine Hand in die von Simon legt (Siehe Abbildung 4.10⁴⁰⁸).



(Abbildung 4.10)

Dieses Foto symbolisiert die Integration der Homosexualität in die traditionelle Heterosexualität, die unter dem konfuzianischen Gleichgewichtsideal zu verstehen ist, das der Film als die vorherrschende Ideologie in der chinesischen Gesellschaft repräsentiert. In diesem Ideal sollte jeder mögliche Konflikt abgewendet und eliminiert werden, um die Harmonie der Familie aufrechtzuerhalten. Im Film entstehen die intergenerationalen Konflikte durch die Konfrontation der familiären Verpflichtung der Heirat und der Zeugung von Nachkommen mit dem individuellen homosexuellen Begehrens, was den Konflikt zwischen der konfuzianischen Familienideologie und der Selbstentfaltung des Individuums in der Moderne symbolisiert.⁴⁰⁹ Nach der konfuzianischen Lehre müssen die Kindern unbedingter Respekt ihren Eltern gegenüber erbringen, insbesondere dem Vater, der innerhalb der patriarchalen Gesellschaftsordnung die Rolle des Oberhauptes einnimmt. Individuelle Selbstentfaltung vollzieht sich nur in den engen Grenzen von Gehorsamkeit, Loyalität, Anstand und Mitgefühl. Der Identitätskonflikt des Sohns nimmt durch den Besuch der Eltern deutlich zu, der im Film als die Zerrissenheit des Sohns dargestellt wird, vor allem „zwischen den heterosexuellen Pflichten als Stammhalter und der eigenen homosexuellen Neigung“⁴¹⁰. Mit einem Täuschungsspiel geht Wai in die Selbstverleugnung seines homosexuellen Triebs: Die Wohnung wird von modern auf traditionell umdekoriert und alle Hinweise auf seine Homosexualität werden entfernt. Die heterosexuelle Norm dringt erst in die Wohnung ein, dann in den Körper, als ein heterosexueller Liebesakt in der spielerischen Zeremonie geschieht. Das chinesische Hochzeitsbankett stellt das institutionelle Mittel im Namen der Tradition dar, mit dem die Zwangsheterosexualität ins individuelle Leben eindringt. Die großartige Hochzeitszeremonie und die Zeugung eines Nachkommens in der Hochzeitsnacht proklamieren die verbindliche Beziehung zwischen der Fortpflanzung und der Heterosexualität als die gesellschaftliche Norm. (Siehe Szene 1 des Films) Dem hingegen werden die wahren Gefühle, die Identität und Begierde des Sohns geopfert. Eigeninteressen werden zurückgestellt, um die Harmonie aufrechtzuerhalten. Dafür müssen aber auch die Eltern gewisse

⁴⁰⁸ Plakat vom Film *The Wedding Banquet*.

⁴⁰⁹ Mauer, Roman: *Father Knows Best: Ang Lees Trilogie interkultureller Familiendramen*, in: Bauer, Matthias (Hg.): *Film-Konzepte 5: Ang Lee*, S 26.

⁴¹⁰ Ebd., S 27.

Kompromisse eingehen. Obwohl die Eltern Unverständnis für die Homosexualität des Sohns zeigen, bringen sie ihm doch eine gewisse Toleranz entgegen. Zum Beispiel ist der Vater unfähig, mit seinem Sohn über dessen homosexuelle Beziehung mit Simon zu sprechen, gibt ihm aber ein Geldgeschenk. Dies ist ein Ritual, das vor der Hochzeit eigentlich der Braut zuteilwird. Damit gibt er zu verstehen, dass er ihn als Schwiegersohn akzeptiert. Diese Akzeptanz wird aber nur heimlich gezeigt. Vornehmlich wird über das Thema jedoch geschwiegen, wodurch die Homosexualität des Sohns als das offene Familiengeheimnis unausgesprochen bleibt. Genau dieses im Film dargestellte tabuisierende Schweigen reflektiert ein realistisches Bild des Lebens der Homosexuellen im modernen China, wo ein explizites Coming-out im westlichen Sinn verweigert wird. Die Eltern, die über die Homosexualität ihrer Kinder Bescheid wissen, sowie die Kinder verzichten auf den sprachlichen Ausdruck der Homosexualität. Sie tun so, als ob sie nicht existierte, während die Eltern gegebenenfalls die gleichgeschlechtlichen Partner der Kinder als Stiefkinder in die Familien akzeptieren.⁴¹¹

Im Film wird ein idealistischer Vorgang dargestellt, in dem die Homosexualität erfolgreich in die heterosexuelle Gesellschaftsordnung integriert wird, was den Film zu einer Komödie und nicht zu einer Tragödie macht. Zum Happy End kommt es jedoch nicht durch das vollkommene Zusammensein des homosexuellen Paares, sondern durch das wiederhergestellte konfuzianische Gleichgewicht in Form einer *Ménage à trois*, der erst durch die Existenz des Kindes Stabilität verliehen wird.

- *Die Darstellung der Homosexualität – Symptomatische Interpretation des Films*

Obwohl die schwule Beziehung im Mittelpunkt der Handlung steht, wird Homosexualität im Film als Verstellung eines homophoben Bildes dargestellt. Dies kann aus mehreren Hinsichten argumentiert werden:

- Die heterosexuelle geschlechterspezifische Rollenaufteilung

Die schwule Beziehung von Wai und Simon stützt sich im Film eindeutig auf die heterosexuelle geschlechterspezifische Rollenaufteilung. Während Simon die weibliche Rolle spielt, sich um den Haushalt kümmert, die alltäglichen Gewohnheiten von Wai kennt und gut kochen kann, nimmt Wai als beschäftigter Geschäftsmann die männliche Rolle ein. Er verspricht Simon sogar, ihn bei einem Urlaub mitzunehmen. Diese Darstellung zeigt eine „reinscription of a heterosexual paradigm where one appears to be more ‘masculine’ and the other more ‘feminine’“⁴¹². Dadurch erweist sich die Darstellung der Homosexualität im Film eher als die Vorstellung einer traditionellen heterosexuellen Beziehung, in der die Partner biologisch Männer sind.

- Die Hochzeitszeremonie

Das Hochzeitsbankett, das einer spezifischen chinesischen Kultur entspricht, stellt im Film das zentrale Ereignis dar. Aber während bei der Hochzeit die Vereinigung des heterosexuellen Paares zelebriert wird, ist sie aufgrund ihres kulturellen Ursprungs die größte Feier der Heterosexualität, die bei diesem zeremoniellen Anlass ihre Ansprüche auf Natürlichkeit, Ursprünglichkeit und Normativität bzw. soziale Anerkennung proklamiert. Die Handlung im Film deutet darauf hin, dass der weitere Bestand der homosexuellen Beziehung bzw. Identität erst unter dem Vorwand der heterosexuellen Heirat möglich ist. Diesbezüglich

⁴¹¹ Die Problematik des Coming-out von chinesischen Homosexuellen gegenüber der Familie wird von Chou Wanshan mit Fallbeispielen erforscht. Die im Film dargestellte bizarre Situation kommt nicht selten vor: siehe: Kapitel 7: From Coming Out to Coming Home, in: Chou: Tongzhi: Politics of Sam-Sex Eroticism in Chinese Societies, New York 2000.

⁴¹² Wei/Fung: Breaking the Soy Sauce Jar: Diaspora and Displacement in the Films of Ang Lee, in: Lu (Hg.): Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender, S 205.

verweist der Film angesichts der impliziten Bedeutung auf die Integration/Anpassung der Homosexualität in/an die heterosexuelle Mainstreamideologie, während er angesichts der symptomatischen Interpretation die verzerrte Darstellung der Homophobie betrifft, denn die homosexuelle Beziehung gilt nicht als eine eigenständige Beziehung, die sozial anerkannt wird, wie die Heterosexualität durch die Hochzeitszeremonie.

- Homosexualität als Auslöser interkultureller Konflikte und der Identitätsproblematik

Interkulturelle Konflikte werden in der Trilogie der Familiendramen als Schlüsselmotiv präsentiert. In diesem Film wird Homosexualität als deren Auslöser dargestellt, die im Film von Wais Mutter als westlicher Einfluss beschrieben wird. Während sich das homosexuelle Paar als das westliche, moderne Lebensbild darstellt, steht ihm das konfuzianische, traditionelle Paar der Eltern unmittelbar gegenüber. Mittels Homosexualität wird die Dichotomie von Moderne/Tradition, West/Ost hergestellt, die in der gesamten Trilogie von Ang Lee vorkommt.

Außerdem vermittelt die Homosexualität des Sohns gewissermaßen das Identitätsproblem, jedoch sehr beschränkt und verzerrt. Aufgrund seiner homosexuellen Identität verliert Wai die Orientierung an der heterosexuellen nationalen Identität, die von der patriarchalischen Vaterfigur verkörpert wird. Diese Desorientierung bringt Wai in ein Dilemma zwischen westlicher und östlicher kulturellen Identität, das zugleich auf die persönliche Erfahrung des Regisseurs verweist. Hinter der Darstellung der homosexuellen Identität im Film wird die interkulturelle Identitätsfrage im Film gestellt.

- *Rezeption*

Der Low-Budget-Film erwies sich 1993 als Überraschungshit, der für den Oscar und den Golden Globe nominiert und mit dem Golden Bären beim Berliner Filmfestival ausgezeichnet wurde. Der Film wird üblicherweise als sehr amerikanisch rezipiert, da er sich eng am Hollywood-Familiendramagenre orientiert, insbesondere in Bezug auf das Coming-out-Subgenre, wie Chris Berry den Film in Hinblick auf das Filmgenres interpretiert: „The film matches the primary characteristics of the Hollywood family melodrama, and in particular the coming-out story subgenre. In this subgenre, an individual discovers a personality trait (homosexuality) in dramatic conflict with the values of his family and strives to express that trait, often leaving the blood family and seeking out a chosen family in the gay, lesbian or transgender community.“⁴¹³ Dabei sieht Berry in dem Film eine kulturelle Spezifität und er beschreibt den Film als „Chinese family melodrama“: „*Wedding Banquet* returns to and rejuvenates both the Hollywood and the Chinese family melodrama, which focuses less on the individual in conflict with the family and more on the family as a collectivity in crisis. ... promoting audience empathy and identification not with any one individual but with the Confucian family unit as it negotiates the interface with globally hegemonic American culture.“⁴¹⁴

Während der Film als „the first mainstream Taiwanese and possibly even the first Chinese-language film to portray homosexuality seriously and sympathetically“⁴¹⁵ internationale Anerkennung erlangt und zum Kassenschlager wird, steht die Rezeption in Taiwan dem einheimischen Diskurs von Homosexualität (*Tongzhi*-Diskurs) eher kritisch gegenüber. Im Mittelpunkt der Kritik steht die Art und Weise, auf die Homosexualität im Film dargestellt wird, die der heterosexuellen Gesellschaft keinen Schaden zufügt und die

⁴¹³ Berry, Chris: *Wedding Banquet: A Family (Melodrama) Affair*, in: Berry, Chris (Hg.): *Chinese Films in Focus*. 25 New Takes, London 2003, S 184.

⁴¹⁴ Ebd., S 183.

⁴¹⁵ Ebd.

sich an eine heterosexuelle Welt anpasst. Diesbezüglich werden Frage aufgeworfen, „ob der Film realistisch eine binationale *gay*-Beziehung darstellt, ob er versucht, eine Auflösung der Spannungen zwischen dem Konfuzianismus und seiner Betonung der Familie und dem modernen *gay life style* herzustellen, oder ob der Film eigentlich tongzhi-feindlich sei, weil die Rettung letztendlich doch im Konfuzianismus und in den traditionellen Familienwerten gesehen wird“⁴¹⁶. Die Kritik geht noch tiefer, wenn argumentiert wird, „dass die juristische Diskriminierung, die dazu führt, dass Wei-Wei und Wei Tong (Wai Tung) offiziell verheiratet sind und Simon nur der 'lästige Dritte' ist, nicht problematisiert wird und dass der Konflikt des Plots der Komödie/Tragödie auf der heterosexuellen Ausrichtung der Gesetze beruht. ... Das Kind dient dazu, der homosexuellen Verbindung von Wei Tong und Simon sozusagen nachträglich noch einen Sinn zu geben, der ihr vorher nicht zugestanden wurde.“⁴¹⁷

- *Trilogie von Tsai Ming-Liang*
Rebels of The Neon God (1992)
Vive L'amour (1994)
The River (1997)

- *Autorschaft*

Tsai Ming-Liang (Cai Mingliang) wurde in Malaysia geboren, wuchs dort auf und lebt und arbeitet als Regisseur, Schriftsteller, Produzent und gegebenenfalls sogar als Schauspieler in Taiwan.⁴¹⁸ Aus dem Aschen des neuen Taiwan-Kinos in den frühen 1990ern und als Markzeichen der zweiten neuen Welle gelten Tsais Filme als die „dark meditations of desperation, loneliness, and urban alienation“⁴¹⁹ in der urbanen Metropole Taipei. Tsais Filmstil ist stark vom Postmodernismus geprägt, der die folgenden Eigenschaften des modernistischen Kunstschaftens beinhaltet: formaler Minimalismus, Hervorbringen substantieller Reinheit, Selbstreflexivität, ästhetische Verfremdung.⁴²⁰ Tsai setzt in all seinen Filmen symbolische Andeutungen ein; eine der wichtigsten, die seine Filme durchzieht, ist die Darstellung von Wasser. Alle mögliche Formen von Wasser kommen in Tsais Filmen vor, wie Regenwasser, Trinkwasser, Leitungswasser in der Wohnung oder Urin. Angesichts der symbolischen Bedeutung von Wasser erläutert Tsai: „I always feel like, on one level, my characters are terribly alone and alienated; they are like dried-up plants in need of water – so I'm always sure to give them plenty of water in my films.“⁴²¹

Tsais Filme sind vor allem vom Realismus geprägt, der von ihm so weit getrieben wird, dass er von Chris Berry als „hyperbolic realism“ bezeichnet wird, „because it performs its realism so excessively as to draw attention to itself, making it a limit-case realism“.⁴²² Ein konkretes Beispiel dafür ist, dass Tsai in seinen Filmen, insbesondere in der hier zu analysierenden Trilogie, ausschließlich eine diegetische Stimme

⁴¹⁶ Damm, Jens: Homosexualität und Gesellschaft in Taiwan 1945 bis 1995, S 220.

⁴¹⁷ Ebd., S 221.

⁴¹⁸ Berry: Speaking in Images, S 363.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Zum postmodernistischen Filmstil in Bezug auf modernistisches Kunstschaften siehe den Abschnitt „Interpretative Filmanalyse“ von David Bordwell in der vorliegenden Arbeit.

⁴²¹ Berry: Speaking Images, S 364.

⁴²² Chris Berry: Where is the Love? Hyperbolic Realism and Indulgence in *Vive L'Amour*, in: Berry, Chris/Lu, Feii (Hg.): *Island on the Edge. Taiwan New Cinema and After*, Hongkong 2005, S 89.

verwendet: Straßenverkehr, Geräusche von Schritten und Kassamaschinen, Klingeln vom Handy, Atemzug, etc. Die vollkommene Abhängigkeit von der diegetischen Stimme und den bewussten Verzicht auf Musik erklärt Tsai wie folgt: „There are some things in life that you do without too much thinking in order to preserve a true-to-life feeling. Once you add music, suddenly everything takes on a contrived atmosphere. ... I have always felt that it (Musik) makes the film feel fake. ... When you watch an unscored scene in a film, the possibilities for interpretation are wide open because there is not music there helping you digest the visuals or instructing you how to read the scene.“⁴²³ Außerdem ist Tsais Filmstil von einem bestimmten „campy“ Sinn in Bezug auf schwarzen Humor geprägt. Die starke Ironie und Absurdität in seinen Filmen manifestiert sich besonders in der Camp-Sensibilität.⁴²⁴

- *Die Trilogie*

Mit der selben Besetzung des Protagonisten (Lee Kang-sheng als Hsiao Kang) in allen drei Filmen sowie durch dieselbe Besetzung der Eltern in *Rebels of the Neon God* (1992) und *The River* (1997) und dieselbe Besetzung des Charakters A Ze in *Rebels of the Neon God* und A Rong in *Vive L'Amour* (1994) stellen die drei Filme eine miteinander zusammenhängende Trilogie dar, in der die postmoderne urbane Umwelt von Taipei und deren Dekadenz in sehr physischer Art dargestellt und thematisiert werden. „... the films have been regarded as a trilogy about the postmodern condition in Taipei, where modernity in all its forms seems to be falling apart just as leaky plumbing ruins any dreams of economic prosperity and progress.“⁴²⁵ In diesem Hinblick widmet sich der Trilogie der Verfremdung, Einsamkeit, Dissozialität und der Verzweiflung in der urbanisierten Metropole Taipei, in der die konfuzianische, traditionelle Gesellschaftsstruktur, die überwiegend auf der Familie beruht, allmählich zerfällt.

Bevor auf die Analyse der Trilogie eingegangen wird, werden die Handlungen der jeweiligen Filme beschrieben, um klar zu machen, in welcher diegetischen Welt sich die Charaktere bewegen.

Rebels of the Neon God stellt das Alltagsleben des Maturanten Hsiao Kang dar, der die Nachhilfeschule für seine Uniaufnahmeprüfung schwänzt, für die ihn sein Vater eingeschrieben hat. Mit dem Geld, das er heimlich von der Schule für den stornierten Unterricht erhält, hängt er in der Stadt ziellos herum. Als er eines Tages zufällig mit A Ze zusammenstößt, der das Auto seines Vaters unabsichtlich kaputt gemacht hat, verfolgt er diesen und führt einen Rachenplan durch, während Hsiao Kang sich selbst versteckt und sich heimlich über den ärgerlichen A Ze lustig macht.

Vive L'Amour konzentriert sich auf ein leeres Luxusapartment am Sale, in dem sich die drei Hauptprotagonisten Hsiao Kang, A Rong und Mei-Mei während ihres Alltags aufhalten. Der richtige Schlüssel zum Apartment gehört Mei-Mei, einer Wohnungsmaklerin, die jeden Tag zwischen leeren Wohnungen pendelt, Telefonate macht und auf mögliche Kunden wartet, die die Wohnungen besichtigen möchten. Eines Tages begegnet sie in einem Kaffeehaus A Rong, einem Verkäufer, der illegal Damenkleidung auf der Straße verkauft. Die beiden haben anschließend einen One-Night-Stand in dem leer stehenden Apartment, bei dem A Rong den Schlüssel von Mei-Mei stiehlt und sich während der Nacht dort

⁴²³ Berry: *Speaking Images*, S 373.

⁴²⁴ Die Camp-Sensibilität beruht auf Theatralik, Ironie, Humor und dem Lächerlich-Machen. Mehr zur Camp-Sensibilität siehe den Abschnitt „Die Form und Ästhetik im Queer-Kino“ in der vorliegenden Arbeit.

⁴²⁵ Marchetti, Gina: On Tsai Mingling's *The River*, in: Berry, Chris/Lu, Feii (Hg.): *Island on the Edge*. Taiwan New Cinema and After, Hongkong 2005, S 117.

ausruht. Ebenso hat Hsiao Kang den Schlüssel gestohlen, den Mei-Mei anscheinend in der Tür vergessen hat. Diesmal als ein Salespromoter für Totenurnen begeht Hsiao Kang mehrmals Suizidversuche in dem gleichen Apartment, wo er sich einmal unter dem Bett versteckt und masturbiert, als Mei-Mei und A Rong über ihm im Bett Sex haben. Nachdem Mei-Mei weggegangen ist, küsst Hsiao Kang heimlich den schlafenden A Rong in der Morgenröte.

In *The River* leidet Hsiao Kang ständig an eigenartigen Halsschmerzen, nachdem er eine Leiche in dem verschmutzten Danshui-Fluss in Taipei für einen Film gespielt hat. Die Eltern kümmern sich um den kranken Sohn und probieren alle möglichen Mittel aus, um das mysteriöse Halsweh ihres Sohns zu heilen. Obwohl sie noch in derselben Wohnung leben, scheinen die Eltern geschieden zu sein, denn die Mutter hat einen unbekanntes Liebhaber, während der Vater regelmäßig das Saunahotel besucht und dort mit anderen Männern Sex hat. Hsiao Kang weiß davon jedoch nichts und besucht eines Tages dasselbe Saunahotel wie sein Vater und die beiden haben in dem fast unbeleuchteten, verdunkelten Saunazimmer höchst inzestuösen Sex, ohne einander zu erkennen. Als die Gesichter ins Licht kommen, ohrfeigt der Vater Hsiao Kang, dessen Halsweh bis zum Ende des Films ungeheilt bleibt.

- *Repräsentation der Homosexualität und die Darstellung des Hsiao Kangs*

Die Trilogie ist durch die charakteristische Darstellung von Hsiao Kang gekennzeichnet, die die ganze Trilogie durchzieht und mittels Dekonstruktion von Identität und Verkörperung von Abnormalität Homosexualität präsentiert.

In *Rebels of the Neon God* verkörpert Hsiao Kang den rebellischen Gott Neon, der auf die chinesische Mythologie der Antike zurückgeht. Mit dem Schwänzen der Schule, wodurch er von einer normativen Laufbahn auf die Uni abweicht, und mit dem ziellosen Herumhängen in der Stadt rebelliert Hsiao Kang gegen das normative Leben und kündigt die Suche nach „Freiheit“ an. Diese Freiheit, die Hsiao Kang verkörpert, wird wesentlich durch sein Motorrad symbolisiert, das er in allen drei Filmen benutzt, während die anderen Charaktere in der Trilogie hauptsächlich mit Autos unterwegs sind. Mit dem Motorrad fährt Hsiao Kang in der Stadt umher, hält sich auf der Straße oder in Hotelzimmern, die für eine Örtlichkeit ohne verbindliche Identität stehen, während die Nachhilfeschule mit SchülerInnen identifiziert wird. A Ze stellt sich als Lustobjekt für Hsiao Kang dar, der unter Verfolgungswahn und Rachlust leidet. Das Lustig-Machen über A Ze erweist sich als subversiv, zumal Hsiao Kang sich in einem Hotelzimmer versteckt und heimlich beobachtet, wie sich A Ze über seines angemaltes, fast zerstückeltes Motorrad ärgert. Er lacht sich fast tot, mit absurder Stimme und Gesichtszügen, und springt auf das Bett und tanzt. (Siehe Szene 1 der Trilogie) Er nimmt die voyeuristische Position gegenüber A Ze ein, den er mit einem begehrenden Blick verfolgt, der so pervers und subversiv ist wie das homoerotische Begehren aus der heteronormativen Sicht.

Die Unsichtbarkeit von Hsiao Kang, die sich aus der voyeuristischen Position ergibt, wird noch stärker in *Vive L'Amour* präsentiert, als er sich wie ein Gespenst in dem leeren Luxusapartment bewegt. Fran Martin interpretiert diese Unsichtbarkeit von Hsiao Kang in Bezug auf den Tod als symbolische Andeutung des Aussterbens der Familie, das von der an reproduktive Imperative gekoppelten Heterosexualität durch Eindringen der Homosexualität in die Familie wahrgenommen wird.⁴²⁶ Die symbolische Andeutung des Todes wird im Film einerseits durch Hsiao Kangs mehrfache Selbstmordversuche dargestellt und

⁴²⁶ Martin, Fran: *Vive L'Amour: Eloquent Emptiness*, in: Berry, Chris (Hg.): *Chinese Films in Focus. 25 New Takes*, S 179.

andererseits durch seine Tätigkeit als Promoter für Aschenurnen: „This linkage of familial ideology and death in Xiao Kang’s advertising material (für die Aschenurne) reinforces the triangulation between *jia* (Familie), ghosts and *tongxinglian* (Homosexualität), according to the central logic in which *tongxinglian*’s (Homosexualität) perceived threat to terminate the family line and effectively kill off the *jia* (Familie) is deflected defensively back onto *tongxinglian* (Homosexualität) itself, which is then, in place of the *jia* (Familie), made to appear ‘dead’ and ghostly.“⁴²⁷ Durch dieses unsichtbare Gespensterimage repräsentiert Hsiao Kang an sich Homosexualität, die sich wegen der reproduktiven Unfähigkeit nicht als gesellschaftliche Norm manifestieren kann. Mit dem homosexuellen Begehren, vor allem gegenüber A Rong, erweist sich Hsiao Kang in der filmischen Darstellung als pervers. So zieht er wie ein Transvestit heimlich ein Damenkleid an, das A Rong vom Festland schmuggelt und im Apartment versteckt hat, und berührt sich selbst auf dem Bett erotisch.

In *The River* wird diese Abnormalität und Perversität durch eine Krankheit konkretisiert, die als etwas Unbekanntes, Unheilbares und ständig Schmerzen Erzeugendes wahrgenommen wird. Die mysteriösen Halsschmerzen, unter denen Hsiao Kang im Film leidet, gelten als identitätsstiftend, da sie ihn zu einem anderen Menschen machen, ebenso wie AIDS die Homosexuellen. In der Szene, in der die Mutter den Sohn im Krankenhaus besucht, geht sie an dem Sohn vorbei, der wegen der Schmerzen zittert, sich die Haare abschneiden lässt und in der Krankenuniform auf der Bank sitzt. Hsiao Kang beginnt, zu weinen und sich selbst zu schlagen, als die Mutter an ihm vorbeigeht, ohne ihn zu erkennen. (Siehe Szene 2 der Trilogie) Der Halsweh weist auf Homosexualität durch die Verzerrtheit der Identität hin, während die kranke (homo-)sexuelle Identität als die vorherrschende präsentiert wird, die einen Menschen bestimmt.

- *Die dysfunktionale Familie und die Destabilisierung der Heterosexualität*

In der Trilogie ist die dysfunktionale Familie stets präsent und symbolisiert den Verfall der konfuzianischen, traditionellen Gesellschaftsordnung, die überwiegend auf der heterosexuellen Familie beruht. Es werden Versuche in den Filmen dargestellt, die untergehende Familienordnung, d. h. die heterosexuelle Familie, wiederherzustellen. Doch alle Versuche scheitern vergeblich und scheitern. Die dargestellten Trümmer von unzähligen Baustellen gelten als Symbol für dieses Scheitern. Es wird in den Filmen immerhin angedeutet, dass der Grund für den Verfall der traditionellen Familie darin besteht, dass die heterosexuelle Beziehung allmählich von der homosexuellen abgelöst wird, wodurch ihr die Basis entzogen und sie ihres Inhalts entleert wird.

In *Vive L’Amour* wird eine Obsession von einer solchen „Leere“ enthüllt, die vordergründig von dem leeren Luxusapartment symbolisiert wird. Alle drei ProtagonistInnen treffen sich im Luxusapartment, das keinem/r von ihnen gehört. Das Wohnzimmer, in dem A Rong und Mei-Mei Sex haben, präsentiert sich mit einer minimalistischen Ausstattung, mit einem Bett und einer Matratze bzw. einem kleinen weißen Teppich und einem Bonsai. Es ist auf keinen Fall ein richtiges Zuhause, eine Familie, sondern mehr ein Sinnbild für das existenzielle Vakuum, das in Tsais Filmen immer wieder vorkommt. Damit wird der Begriff der traditionellen „Familie“ in Bezug auf das verheiratete Ehepaar und das Kind seines Sinns entledigt. Fran Martin interpretiert die metaphorische Leere bzw. die Entleerung der Familie als implizierten Verweis auf die filmische Repräsentation der Homosexualität, wenn er argumentiert: „The metaphors of emptiness, and the

⁴²⁷ Ebd., S 179.

emptied-out *jia* (Familie) in particular, can be interpreted as encoding an implicit reference to *tongxinglian* (Homosexualität), associated as that subject is with cultural anxieties over a *jia* (Familie) ‘emptied out’ from within through a failure of heterosexual reproduction.⁴²⁸ Das Versagen der heterosexuellen Reproduktion resultiert in dem One-Night-Stand, der weder in einer beständigen Liebesbeziehung noch im legalen Kontext der Familie geschieht, was bedeutet, dass die heterosexuelle Beziehung nicht auf das Ziel der Reproduktion ausgerichtet ist. Dadurch wird die schärfste Kritik des reproduktiven Imperativs an Homosexualität gleich aufgehoben und der Gegensatz von Homosexualität und Heterosexualität aufgelöst. Es wird im Film sogar angedeutet, dass die heterosexuelle Beziehung durch die homosexuelle abgelöst wird, während die Sexszene von A Rong und Mei-Mei und die Kusszene von Hsiao Kang im starken Kontrast zueinander stehen. Während die Gesichter beider ProtagonistInnen beim heterosexuellen Sex niemals in einer Aufnahme gemeinsam vorkommen, werden Hsiao Kangs Gesicht und das schlafende, ruhige Gesicht von A Rong gleichzeitig auf dem Bild aufgezeigt, als Hsiao Kang sich langsam A Rong nähert und so sanft und ergreifend ihn in der Morgenröte küsst. (Siehe Szene 3 der Trilogie) Dadurch erzeugt der homoerotische Kuss ein berührend intimes Gefühl, wenn auch kein gegenseitiges, was aber bei der heterosexuellen Erotik wesentlich fehlt. Demnach scheint Heterosexualität von der Homosexualität abgelöst zu werden.

Der Filmtitel von *The River* verweist auf den Danshui-Fluss, der durch Taipei fließt. Der stark verschmutzte Fluss symbolisiert die Dekadenz der Zivilisation in Taipei durch die Modernisierung, wie Marchetti es beschreibt: „...the title of the film itself conjures the ‘pure’ ethnic roots of the Han Chinese in the Yellow River valley, with its transmutation into the polluted Tanshui River as a sign of the decline of civilization generally and Chinese society specifically. The water offers less of a hope for renewal through flow and movement and more of a promise of destruction through either stagnation or flooding.“⁴²⁹ Die unerklärlichen Halsschmerzen von Hsiao Kang scheinen vom verschmutzten Wasser des Flusses herzurühren und stehen so für degenerierte Modernität. Die Familie von Hsiao Kang präsentiert sich als dysfunktional, Die Eltern sind anscheinend geschieden, obwohl sie in derselben Wohnung leben, die gleich an eine Baustelle angesetzt. Der Vater von Hsiao Kang versucht, seine patriarchalische Vaterposition aufrechtzuerhalten, wodurch die traditionelle Familienbeziehung mit Fokus auf das Vater-Sohn-Verhältnis wiederhergestellt werden soll. So kümmert er sich fürsorglich um seinen kranken Sohn, der trotz aller möglichen Heilungsversuche, inklusive der westlichen Medizin (Spritze) und der chinesischen Medizin (Pflanzensuppe, Akupunktur) und sogar abergläubischen Heilmitteln (Anbetung im Tempel), nicht geheilt werden kann. Alle Versuche scheitern, wobei die homosexuelle Zuneigung des Vaters als die grundlegende Hemmung gilt. Die Unfähigkeit des Vaters, das ordnungsgemäße, normative Vater-Sohn-Verhältnis aufrechtzuerhalten, wird dadurch symbolisiert, dass er das durch das Dach durchsickernde Regenwasser nicht umleiten kann und das kaputte Dach auch nicht reparieren kann, da es irreparabel beschädigt ist, da sich die in Trümmern liegende Baustelle gleich neben der Wohnung befindet, ebenso wie eine funktionierende Gesellschaftsstruktur nicht mehr für die einzelnen Familien verfügbar ist. Die höchst abstoßend inzestuöse Sexszene von Hsiao Kang und seinem Vater im Saunahotel wird von der Szene der Überschwemmung der Wohnung durch den Regen begleitet. (Siehe Szene 4 der Trilogie) Das unkontrollierbare subversive Begehren zerstört die traditionelle, heterosexuelle Familie, ebenso wie der Wasser die Wohnung überschwemmt. Das Saunazimmer wird fast

⁴²⁸ Martin: Ebd., S 178.

⁴²⁹ Marchetti, Gina: On Tsai Mingling’s *The River*, S 118.

nicht beleuchtet, wodurch die Gesichter nicht zu erkennen sind und die Protagonisten gegenüber einander auch nicht identifizierbar sind, zumindest in diesem Moment. Mit der Inszenierung dieser Sexszene zielt Tsai bewusst auf die Dekonstruktion der Identität ab, zumal er nicht einen Inzest darstellen will, sondern überhaupt das primitive Begehren, das der soziokulturellen Identität entkommt. Tsai macht dies deutlich, wenn er über diese Szene sagt: „All I did was paint a portrait of two people making love, but I told you that they are father and son. So I feel that this film is not just about sexuality, but more important, about identity. ... All of the relationships, between father and son, husband and wife, all return to their most basic and primitive nature. Maybe they are nothing but one lonely person, all alone. I wanted to suddenly take away Miao Tien's (Besetzung für den Vater) and Lee Kang-sheng's (Hsiao Kang) identities. In the space of that sauna they lose their identities as father and son... They (Tsais Filme) are about the pain of not being able to control your body, your emotions, and your fate.“⁴³⁰ Mit der Dekonstruktion allgegenwärtiger Identität destabilisiert Tsai zugleich die als gesellschaftliche Norm geltende Heterosexualität, die traditionelle Identitäten wie Vater und Sohn hervorbringt.

- *Rezeption*

Indem *Rebels of the Neon God* beim taiwanesischen Golden Horse Filmfestival nominiert wurde, *Vive L'Amour* mit dem Goldenen Löwen in Venedig ausgezeichnet wurde und *The River* beim Berliner Filmfestival mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet und für den Goldenen Bären nominiert wurde, erlangte Tsai Ming-Liang mit seiner Trilogie einheimische und internationale Anerkennung. „His films' settings amid the city's dismal concrete and neon streetscapes, their minimalist stories of the aimless days and nights of drifting, marginal characters and their austere cinematic style have earned Tsai his name as filmic philosopher of existential anxiety in post-'economic miracle' Taiwan.“⁴³¹ Tsais Dekonstruktion der Identität wird auch rezipiert, etwa wenn Damm ihn als denjenigen betrachtet, der „den engen Raum einer *gay*-Identität verlässt und Filme über das 'normale Verqueere' dreht“.⁴³² Abgesehen von Tsais persönlicher Intention, nach der seine Filme nicht als Schwulenfilme interpretiert werden sollten⁴³³, werden sie jedoch aus der Sicht der einheimischen Bewegung der Homosexuellen gelesen. Beispielsweise interpretiert Fran Martin *Vive L'Amour* als Verweis auf die aktuellen Umwandlungen im Kontext der *Tongzhi*-Bewegung von einheimischen Homosexuellen, vor allem im Hinblick auf die Konstruktionen von Sexualität und Familie. Diesbezüglich argumentiert Martin: „In this sense, *Vive L'Amour* contributes to the 1990s wave of *tongzhi* cultural production that re-works *tongxinglian*'s (Homosexualität) association with emptiness and ghostliness to figure a nascent sexual subjectivity, struggling to emerge into the anxious spaces excavated by cultural transformation.“⁴³⁴ Marchetti sieht in *The River*, insbesondere in Bezug auf den Sex zwischen Vater und Sohn, eine Aussprache von Unsichtbarkeit und Repression der einheimischen Homosexuellen und argumentiert dabei: „... the scene also resonates with issues that are a staple in international queer cinema; the pain of coming out, the invisibility and suppression of gay history, generation gaps within the gay community...“⁴³⁵ Zugleich rezipiert Marchetti *The River* als Angehörige des New Queer Cinema: „takes gay

⁴³⁰ Berry: *Speaking in Images*, S 385.

⁴³¹ Martin, Fran: *Vive L'Amour: Eloquent Emptiness*, S 175.

⁴³² Damm, Jens: *Homosexualität und Gesellschaft in Taiwan 1945 bis 1995*, S 222.

⁴³³ Berry: *Speaking in Images*, S 385.

⁴³⁴ Martin, Fran: *Vive L'Amour: Eloquent Emptiness*, S 181.

⁴³⁵ Marchetti, Gina: *On Tsai Mingling's The River*, S 114.

life as a given, without apologies or explanations for a straight audience. ... *The River* should not be dismissed too easily as 'post-' queer because it does, indeed, revolve around a closeted older gay man and a younger man searching for his sexual identity within Taipei's gay subculture of cruising and bathhouses."⁴³⁶ Außerdem interpretiert sie die Ohrfeige des Vaters als „a wake-up call to Chinese gays that the closet cannot continue and that it is time for all homosexuals to come out of their dark cubicles and face the light of day as Hsiao Kang does in *The River's* closing image."⁴³⁷ Abgesehen davon, ob eine solche Rezeption von Tsais Filmen angebracht ist oder nicht, ergibt sich aus Tsais postmodernistischer Filmproduktion eine neue diskursive Welle in dem einheimischen Diskurs über Homosexualität, nämlich dem *Tongzhi*-Diskurs, in Taiwan.

• *Fleeing By Night*

Jahr/Ort: 2000/Taiwan

Regisseur: Chi Yin/Gongli Xu

Zurückversetzt in das Tianjin der 1930er-Jahre erzählt der Film die Geschichte einer Liebesbeziehung, die sich über 60 Jahre erstreckt. Die Liebenden sind der Theaterschauspieler Lin und Shaodong, ein junger Mann aus einer reichen Familie, der im Ausland Cello studiert hat. Die Beziehung ist romantisiert und weniger dramatisch inszeniert als jene in den vorangegangenen Filmbeispielen, da der patriarchale Konflikt nicht ins Spiel kommt. Vielmehr ist es die musikalische Verbindung zwischen der klassischen Chinaoper und der westlichen Musik, die die beiden Protagonisten im metaphysischen Sinn zueinander hinzieht. Aus dieser entwickelt sich das homoerotische Gefühl, das Shaodong jedoch aus Angst vor dem perversen Begehren versagt bleibt. So führt die Beziehung letztlich zu unerwidertem Verlangen und Leid.

Dieser melodramatische Film gilt als „Peking Soap Opera Blues“⁴³⁸, der von melancholischer Nostalgie für die kulturelle Vergangenheit, die von der Pekingoper repräsentiert wird, geprägt ist. In dieser Hinsicht erinnert der Film an *Farewell To My Concubine*. Aber auch andere Aspekte lassen einen Vergleich zwischen den beiden zu: der Theaterschauspieler als Prostituiertes eines reichen Landesherrn, das historische Ereignis der japanischen Invasion, ein Liebestriangel zwischen zwei Männern und einer Frau, etc. Allerdings wird *Fleeing By Night* als eine zweitrangige Nachahmung von *Farewell* angesehen, da Ersterer den Schwerpunkt stets auf die platonische Verbindung der metaphysischen Musikwelt legt und das homoerotische Begehren allgemein in ein unerwidertes Verlangen verwandelt. Obwohl der Film in gewisser Weise die patriarchale Gesellschaftsordnung des Chinas der 1930er offenlegt, vor allem im Hinblick auf die Prostitution des Theaterschauspielers gegenüber sozial Privilegierten, die auf die klassenbezogene Struktur der Homosexualität im antiken China hinweist, geht der Film nicht weiter darauf ein, sondern stellt diesen Aspekt lediglich als Hindernis in der platonischen Liebesbeziehung der Protagonisten dar.

Die homosexuelle Anziehung wird erst durch die universelle Musikwelt realisiert, die über Sexualität und Identität hinausgeht, wie es die Szene der ersten Begegnung darstellt. (Siehe Szene 1 des Films) Mit dem

⁴³⁶ Ebd., S 118.

⁴³⁷ Ebd., S 126.

⁴³⁸ Ein Terminus aus der Filmrezension von Elvis Mitchell (*The New York Times*): <http://www.nytimes.com/2002/05/03/movies/03FLEE.html>.

verlangsamten Bildtempo und dem in der Form eines Voice-overs präsentierten Dialogs wird im Film eine traumähnliche Welt dargestellt, in der die emotionale Anziehung durch die musikalische Resonanz idealisiert und romantisiert wird. Der starke Farbenkontrast auf der Leinwand zwischen dem hell beleuchteten On-Stage in Rot und dem dunklen Off-Stage in Blau und Grau bildet eine klare Grenze zwischen der traumähnlichen und realistischen Welt. In der farbenfrohen theatralischen Traumwelt kann Shaodong sein gleichgeschlechtliches Begehren hemmungslos wahrnehmen. Indessen lässt er sich aber nicht in eine homoerotische Beziehung ein, als er Lins sexuelle Annäherung in dem dunklen Auto auf der Flucht ablehnt. Das innerliche Verlangen wird von einer identitätsbezogenen Angst gehemmt und das Leiden ergibt sich aus dem Abbruch der Sehnsucht.

Der Film ist stark von bildlicher Feinheit, einem lyrischen Stil und einer daraus resultierenden emotionalen Sensitivität geprägt, wie es eine Filmrezension der *Los Angeles Times* beschreibt: „‘Fleeing by Night’ is an exquisite love story directed with admirable subtlety and sensitivity...“⁴³⁹. Elvis Mitchell betrachtet den Film als „the kind of old-fashioned, grown-up weepie in which the hearts of men and women are cracked, and the shards flutter through the story. Its directness is the movie equivalent of hot, fresh popcorn.“⁴⁴⁰

• *Der Queer-Jugendfilm in Taiwan*

Anfang des 21. Jahrhunderts ist eine Reihe von Filmproduktionen erschienen, die sich der Homosexualität unter Jugendlichen widmen und die sich zugleich als *Tongzhi*- bzw. Queer-Jugendfilm manifestieren. Aus dem Filmgenre des Jugendfilms oder „Coming-of-age“-Films ergibt sich das neue Subgenre des Queer-Jugendfilms, in dem Homosexualität als ein spezifisches Problem oder eine Art von Identitätskrise in der Pubertät im Mittelpunkt der Handlung steht. In letzter Zeit erfreut sich dieser neue Queer-Jugendfilm in der taiwanesischen Filmindustrie großer Popularität. Die Filme beschäftigen sich vor allem mit der Homosexualität der jüngeren Generation im Kontext der modischen Kultur der Metropole, wobei die homosexuelle Thematik ausschließlich aus der individuellen Perspektive dargestellt wird, während der soziokulturelle Kontext meist übersehen wird. *Blue Gate Crossing* (2002), *Formula 17* (2004), *Splendid Float* (2004), *Eternal Summer* (2006) bzw. *Spider Lilies* (2007) gehören zu diesem neuen und populären Filmgenre in Taiwan, in dem sowohl männliche als auch weibliche Homosexualität thematisiert wird.⁴⁴¹ Die SchauspielerInnen sind meist junge Popidole, was wesentlich zur Popularität des Queer-Jugendfilms beiträgt. Diese hybridisierte Form aus Mainstreampopkultur und der marginalisierten Thematik der Homosexualität im chinesischen Kino trägt unmittelbar zur Entstigmatisierung der homosexuellen Thematik bei, auch wenn Homosexualität in diesen Filmen meist sehr oberflächlich und punktuell dargestellt und thematisiert wird.

• **Formula 17**

Jahr/Ort: 2004/Taiwan

Regisseur: Yingrong Chen (auch bekannt als D.J. Chen)

⁴³⁹ Filmrezension von Kevin Thomas (*Los Angeles Times*): <http://www.calendarlive.com/movies/reviews/cl-movie00003128may03.0.478236.story>.

⁴⁴⁰ Filmrezension von Elvis Mitchell (*The New York Times*): <http://www.nytimes.com/2002/05/03/movies/03FLEE.html>.

⁴⁴¹ *Blue Gate Crossing* und *Spider Lilies* beschäftigen sich vornehmlich mit lesbischen Beziehungen.

Diese „silly-sweet, gay romantic comedy“⁴⁴² erzählt die Liebesgeschichte des schüchternen, romantischen Jungen Tien und dem verletzten Playboy Bai. Der jungfräuliche, 17-jährige Tien vom Land sucht in der Metropole Taipei die große Liebe seines Lebens, aber verliebt sich in den Playboy Bai, der einst so sehr verletzt wurde, dass er sich nur noch auf One-Night-Stands einlässt. Nachdem Bai diese Verletzung mithilfe einer Reihe komischer psychoanalytischer Therapien überwunden hat, sind die beiden glücklich zusammen. Der Film ist durch und durch ein Gay-Film, in dem keine einzige Frau, kein einziger Heterosexueller oder die Eltern der Liebenden vorkommen, wodurch ein „Gay-Paradies“ im Film präsentiert wird. Die klischeehafte Oberflächlichkeit, sowohl im Hinblick auf das Narrativ als auch auf die Einstellung der Charaktere, lässt Homosexuelle jedoch nicht als dumm erscheinen, sondern trägt zum Unterhaltungswert des Films bei, durch den vor allem die queeren ZuschauerInnen wie bei einem schwulen Manga durch Naivität und Leichtigkeit unterhalten werden. Dieses Vergnügen verstärken die farbenfrohen, stilisierten Bilder mit vielen Comic-Effekten, mit denen die Schwulen im Film Fröhlichkeit versprühen, was als die einzige Absicht der



Regisseurin zu vermuten ist (Siehe Abbildung 4.11⁴⁴³).

Während der Film für das traditionelle Publikum absurd erscheinen mag, ist er für die jüngeren ZuschauerInnen eher eine unterhaltsame Komödie. „A silly-sweet, gay romantic comedy aimed primarily at teenage and college-age audiences, ‘Formula 17’ placed ninth in Taiwan’s 2004 ranking of highest-grossing Chinese-language films.“⁴⁴⁴

• *Splendid Float*

Jahr/Ort: 2004/Taiwan

Regisseur: Zero Chou

⁴⁴² So bewertet Jeannette Catsoulis den Film in ihrer Filmrezension aus der *New York Times*: http://movies.nytimes.com/2005/08/26/movies/26form.html?_r=1.

⁴⁴³ Plakat vom Film *Formula 17*.

⁴⁴⁴ Filmrezension von Jeannette Catsoulis aus der *New York Times*: http://movies.nytimes.com/2005/08/26/movies/26form.html?_r=1.

Tagsüber ist Ray ein taoistischer Mönch, der in der Nacht als Dragqueen Rose auf einem großen mobilen Floß auftritt. Der junge Fischer Sunny verliebt sich auf den ersten Blick in die verführerische Schönheit und die beiden kommen zusammen. Doch bald darauf erfährt Ray von Sunnys Tod, dessen Sterbensritual er als Mönch durchführen muss. Fortan leidet Ray unter dem Verlust seines Geliebten und wird zugleich von Visionen des Toten heimgesucht.

Mit dem einheimischen Image einer Dragqueen wird im Film *Transsexualität* in einem spezifischen kulturellen Kontext dargestellt, der vornehmlich durch lokale Musik und den taiwanesischen Dialekt zu spüren ist. Die mehrfache Erwähnung des Regenbogens bei der Travestieshow sowie die Visualisierung des transsexuellen Images im ständigen Neonlicht stellen wesentliche Hinweise auf die eigentümliche Subkultur der Homosexualität in Taiwan dar, die vordergründig beim „Regenbogenfestival“⁴⁴⁵ in Erscheinung tritt. Die visuelle Einstellung, mit der die Dragqueen Rose im Film auf beeindruckende Weise dargestellt wird (Siehe Szene 1 des Films), erinnert an jene Transsexualität bzw. jenen Transvestismus, der im berühmten Dokumentarfilm *Paris is Burning* (1990) über die Drag Nightparties in New York von Jennie Livingstone explizit zum Ausdruck kommt. Jedoch fehlt bei *Splendid Float* im Hinblick auf das transsexuelle Image der Dragqueen jene tiefe Einsicht in die Performativität der Geschlechtsidentität vollkommen, die in *Paris is Burning* so brillant herausgearbeitet wird.⁴⁴⁶ Allein durch die Tatsache, dass die Haupthandlung des Films um die Überwindung des Verlusts des Geliebtes kreist, geht im Film die Möglichkeit verloren, ein subversives Dragqueenimage darzustellen und damit eine transsexuelle Identität herauszuarbeiten. Die im starken Kontrast präsentierte Doppelidentität von Ray/Rose als taoistischer Mönch/Dragqueen wäre ein exzellenter Anknüpfungspunkt, um auf den einheimischen Umgang mit der transsexuellen Thematik einzugehen, doch der Film geht nur insofern darauf ein, als dass sie jenen Anlass anbietet, um den Protagonisten zur Trauer über den Verlust zu veranlassen. Der Film ist von der Abwesenheit sozialer Kontexte gekennzeichnet, wie es für das Filmgenre des Queer-Jugendfilm typisch ist. Eine allgemeine und zutreffende Kritik des Films ist der Filmrezension von Ronnie Scheib zu entnehmen: „‘Splendid Float’ evolves into a dreamy mood piece about love, loss, and the inability to let go. Atmospheric curio may find a home as a change-of-space entry at either gay or Asian fests, where its weird mix of matter-of-fact gay camp and ghost-ridden mysticism will confound expectations in both venues.“⁴⁴⁷

• **Eternal Summer**

Jahr/Ort: 2006/Taiwan

Regisseur: Leste Chen

⁴⁴⁵ Das Regenbogenfestival wird von der TF (*Tongzhi Front for Space Rights*), einer einheimische Organisationsgruppe von Homosexuellen in Taiwan, initiiert, die die Homosexuellen dazu aufrufen, sich in der Woche vom 8. bis zum 14. Februar in den Farben des Regenbogens zu kleiden. Genauerer siehe: Chou: *Tongzhi: Politics of Sam-Sex Eroticism in Chinese Societies*, S 296ff.

⁴⁴⁶ Für eine genaue und tief gehende Analyse von *Paris is Burning* in Bezug auf die Performativität der Genderidentität siehe Butler, Judith: Kapitel 4 „Gender Is Burning: Fragen der Aneignung und Subversion“, in: Butler: *Körper von Gewicht*, S 171-198.

⁴⁴⁷ Filmreview von Ronnie Scheib aus *Variety*:

<http://www.variety.com/review/VE117927785html?categoryid=31&cs=1&p=0> .

Als die filmische Adaption des gleichnamigen Internet-*Tongzhi*- bzw. Queer-Roman stehen beim Film jugendliche Freundschaft und echte Liebe zwischen zwei Jungen und einem Mädchen im Mittelpunkt der Handlung. Der höfliche und fleißige Jonathan und der rastlose Shane sind seit der Schule beste Freunde. Als Shane Carrie begegnet und mit ihr zusammenkommt, fühlt Jonathan, dass er sich in Shane verliebt hat. Die Uniaufnahmeprüfung wird zum Auslöser der Krise in der Freundschaft zwischen den Jungen, da Jonathan wegen des unerträglichen Geheimnisses die Prüfung nicht bestehen konnte und so den an ihn gestellten Erwartungen nicht entsprechen kann und tief von sich selbst enttäuscht ist. An der Küste weicht Jonathan Shane in seine Gefühle ein, wobei Shane Angst hat, seine Freundschaft mit Jonathan zu verlieren. Dabei erweist sich das instabile und leidvolle Liebesdreieck als ausweglos.

Mit der melancholischen Farbgebung (in Blau und Grau) wird im Film ein romantisch nostalgisches Bild der unschuldigen und vergänglichen Jugend kreiert, in der Verwirrung, Unsicherheit, Nervosität, Hilflosigkeit, Einsamkeit und die Angst, die unschuldige Vergangenheit beim Erwachsenwerden zu verlieren, stark zum



Ausdruck gebracht werden (Siehe Abbildung 4.12⁴⁴⁸).

Jonathans homosexuelle Zuneigung für Shane entwickelt sich allmählich aus der langjährigen Freundschaft seit der Kindheit und er nimmt dieses perverse Begehren hemmungslos wahr, obwohl er unmittelbar Leiden und Stress ausgesetzt ist, da er diese tabuisierte Liebe verheimlichen muss. Hingegen betrachtet Shane die intime Beziehung mit Jonathan als die große Freundschaft seines Lebens und offenbart ein fast obsessives Gefühl für ihn. Während Shane nie zugibt, dass seine Gefühle homosexuell oder pervers sind, lässt er sich auf den homoerotischen Sex mit seinem besten Freund ein.

Der Film konzentriert sich in seinem Narrativ ausschließlich auf die individuelle Perspektive, wodurch die innerliche Entwicklung der ProtagonistInnen mit extremer Feinheit und dominierender Melancholie geschildert wird. Die Erinnerungen an die reine Kindheit sind in der Form von Rückblenden in das Narrativ eingearbeitet, die dem Publikum die damit verbundenen Gefühle der Vergänglichkeit der Kindheit und der Hilflosigkeit und Unsicherheit in der Pubertät, die Veränderung impliziert, vermitteln. Hingegen werden weder die sozialen noch die familiären Kontexte im Film berücksichtigt und wirken im filmischen Narrativ anscheinend überhaupt nicht auf die innerliche Welt der ProtagonistInnen. Demnach wird Homosexualität im

⁴⁴⁸ Plakat vom Film *Eternal Summer*.

Film verinnerlicht und rein subjektiv wahrgenommen, während die Außenwelt ausgeblendet ist, indem die Innenwelt vorherrschend präsentiert wird.

Eternal Summer ist in Taiwan sehr gut angekommen und wurde mit dem Gold Horse Preis 2006 ausgezeichnet. International wurde er bei mehreren Filmfestivals, natürlich auch bei verschiedenen Gay und Lesbian Filmfestivals, präsentiert. Russell Edwards betrachtet den Film als „a must-have for gay fests seeking international quality, this effort will appeal to general festivals as well“, und argumentiert hinsichtlich der Filmästhetik weiter: „Lensing establishes the melancholy mood with a winning combination of greens and grays.“⁴⁴⁹

⁴⁴⁹ Filmrezension von Russell Edwards aus der *Variety*:
<http://www.variety.com/review/VE1117931866.html?categoryid=31&cs=1&p=0>.

Kapitel 5: Kulturgeschichtliche Analyse des Queer-Films in China

Die Darstellung der Homosexualität im Queer-Film in China stellt das Spektrum der chinesischen Sexualität dar und weist zugleich auf die kulturgeschichtliche Kontinuität sowie auf Brüche hin, die unter mehreren Aspekten analysiert werden können. Im Folgenden werden die vielschichtigen Facetten hinsichtlich der Visualisierung der männlichen Homoerotik und der thematischen Behandlung der Homosexualität im Queer-Film Chinas herauskristallisiert, um die zwei Richtungen der Kulturgeschichte hinsichtlich der Homosexualität in China und deren filmischen Repräsentation zusammenzubringen.

• Visualisierung des perversen Begehrens – Ambivalenz und Widersprüchlichkeit

Vordergründig wird im Queer-Film Chinas Homoerotik präsentiert, homosexuelles Begehren visualisiert und es werden sexualisierte Männerkörper im Mittelpunkt dargestellt, obwohl diese im filmischen Kontext überwiegend als pervers und subversiv in einem degenerierten und unmoralischen Sinn wahrgenommen werden. Diesbezüglich gilt Gina Marchettis Aussage im Kontext des Queer-Films in Taiwan als zutreffend, die sich für die allgemeine Situation des chinesischen Queer-Films auch aneignet: „[...] the media in Taiwan attempt to draw in the queer consumer by ‘normalizing’ homosexuality and making it more visible, while simultaneously maintaining a Confucian status quo by viewing homosexuality as a deviation from the norm.“⁴⁵⁰ Die Thematisierung der Homosexualität im Queer-Film lässt unmittelbar die homosexuelle Erfahrung der „anderen“ Welt einer sozialen Randgruppe sichtbar werden, die stets aufgrund ideologischer Entwertung sowie Stigmatisierung unsichtbar gemacht wird und deren Existenz von der Gesellschaft verleugnet wird. Gegenüber der heterosexuellen Ideologie provoziert der Queer-Film Chinas durch sowie andeutende Homoerotik als auch sensuell explizite Darstellung vom homosexuellen Sex. Das wagetütige Zeigen von nackten Körpern von Männern in homoerotischer Beziehung ist der relativ konservativen Filmwelt in China erschütternd. Damit erscheint der Queer-Film Chinas die konfuzianische Gesellschaft zu zwingen, die Existenz der sozialen Minorität der Homosexuellen anzuerkennen. Dennoch wirkt die dominierende Ideologie von Heterosexualität auf den Queer-Film Chinas unterschwellig ein, sodass die Visualisierung des homoerotischen Begehrens nicht selten in verzerrter Weise realisiert wird. Dabei steht der voyeuristische Blick im Mittelpunkt der visuellen Darstellung der Homosexualität, die in irgendeiner Weise verheimlicht werden soll und zugleich als pervers und subversiv wahrgenommen wird. Die gesellschaftliche Ideologie der Heteronormativität, die die Geschlechtsidentität des sexuellen Objekts als wesentliche Identitätskategorie des Individuums ansieht, ist nach wie vor im Diskurs der Homosexualität in China ausgeprägt. Dies führt umgehend dazu, dass im Queer-Film Chinas das pathologisierte Bild von Homosexuellen sowohl im psychischen Sinn als auch im sozialen ebenso auftaucht. Wahnsinnige, absurde, psychisch gestörte und sogar sadomasochistische Charaktere sind in der filmischen Darstellung der Homosexualität nicht selten und tragen so zu einem pervertierten Image von Homosexuellen bei. Demnach herrscht eine Ambivalenz im Queer-Film Chinas, der einerseits die marginalisierte Gruppe von

⁴⁵⁰ Gina Marchetti: On Tsai Mingliang's *The River*, in: Berry, Chris/Lu, Fei (Hg.): *Island On the Edge*. Taiwan New Cinema and After, Hongkong 2005, S 115.

Homosexuellen sichtbar zu machen versucht, aber andererseits unbewusst von der heterosexuellen Ideologie beeinflusst deren Darstellung verzerrt. Diesbezüglich trifft die von Marchetti erwähnte „schizophrene Charakterisierung“ der chinesischen Homosexuellen voll und ganz zu: „Although the media cover gay-rights parades, AIDS, and changing sexual mores to appear ‘liberal’, ‘free’, and topical, gay life still appears most often as ‘abnormal’ and ‘pathological’ under the scrutiny of the dominant media.“⁴⁵¹ Trotzdem versucht der Queer-Film Chinas der ideologischen Kontrolle der Heterosexualität zu entkommen, während hinsichtlich der Entwicklung der thematischen Bearbeitung zwei Wege gegangen werden. Ein großer Teil des Queer-Films konzentriert sich auf die Liebesbeziehung des homosexuellen Paares aus einer universellen Perspektive, um Homosexualität jenseits sexueller Identität, die für die Konstruktion der Homosexualität diskursiv gesehen eher problematisch und kompliziert funktioniert, zu destigmatisieren bzw. zu entpathologisieren, und zwar im Namen der „freien Liebe“, die einst von den Liberalen der Republikszeit instrumentalisiert wurde, um die eheliche Beziehung der feudalistisch patriarchalischen Gesellschaft zu liberalisieren.⁴⁵² Nicht wenige Queer-Filme in China erweisen sich als romantische Liebesdramen, die sich bemühen, die homosexuelle Beziehung zu romantisieren und zu idealisieren, wodurch universelle Emotionen erweckt werden können, wie Mitgefühl und Einfühlungsvermögen. Obwohl diese Art von Romantisierung nicht selten zu einer klischeehaften, oberflächlichen Darstellung der Homosexualität im Sinne des Standard-Hollywoodmelodramas führt, sind die meisten dieser Filme kommerziell erfolgreich und dringen in den Mainstream ein. Überwiegend auf einer solchen romantischen Darstellung der Homosexualität basieren *Lan Yu*, *Fleeing By Night* und *Farewell To My Concubine*, die trotz der Verbannung auf dem Festland Chinas am DVD-Schwarzmarkt sehr begehrt sind. Daneben entwickelt sich eine andere Richtung des Queer-Films Chinas, die eher eine postmodernistische, dekonstruktivistische Perspektive der (Homo-)Sexualität aufweisen. Paradebeispiele dafür wären Tsai Ming-Liangs Trilogie bzw. Wong Kar-Weis *Happy Together*, in denen keine klischeehaften Liebesgeschichten erzählt werden, sondern die sich mit der Konstruiertheit der (Homo-)Sexualität auseinandersetzen. Diese Queer-Filme zeigen das Potenzial des Queer-Films Chinas auf, über das alte Paradigma der Homophobie oder die konventionelle Problematik des Coming-outs in Diskursen der Homosexualität hinweg zu sein und stattdessen neue Theorien wie die Queer Theory zu rezipieren und mit filmischen Mitteln aufzuarbeiten und zu reflektieren.

• Der schöne Androgyne – Queer-Images im Queer-Film Chinas

Chris Berry weist darauf hin, dass die homosexuelle Repräsentation im asiatischen Queer-Kino stets vom Image des „sad young man“ geprägt ist,⁴⁵³ was durchaus zutrifft. Im Allgemeinen beinhaltet dieses Image Melancholie, Jugend, die Schönheit impliziert, Einsamkeit und Dissozialität. Dies alles sind Eigenschaften, die fast in jedem Protagonisten im Queer-Film Chinas zu finden sind. Impliziert werden Verweiblichung, innerliche Subversion und vor allem sexuelle Ambivalenz, die klassischerweise dem Image des Androgynen zuzuschreiben sind, was auf das homosexuelle Image im Queer-Film Chinas vollkommen zutrifft. Genau in diesem androgynen Image kommen kulturgeschichtliche Kontinuität und Brüche zu Ausdruck. Den Prototyp

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Siehe den Abschnitt über die Republikszeit in Kapitel 3 dieser Arbeit.

⁴⁵³ Berry, Chris: *Happy Alone? Sad Young Men in East Asian Gay Cinema*, in: Andrew, Grossman (Hg.): *Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade*, NY 2000, S 187-200.

traditioneller Homosexualität verkörpert ohne Zweifel der effeminierten Opernschauspieler, der immer wieder im Queer-Film Chinas vorkommt und dessen Darstellung als Tradition lokaler Repräsentation von Homosexualität etabliert wird.⁴⁵⁴ Sie greift unmittelbar auf die traditionelle Vorstellung von Homosexualität zurück, die in den historischen Diskursen der Literatur und Poesie in China kreiert wurde. Sie betont die sanfte und elegante Schönheit des jungen Manns, wodurch die idealisierte Vereinigung der Weiblichkeit und Männlichkeit realisiert werden sollte. Die Verherrlichung und sogar Verehrung des effeminierten Jungen erreichten mit der Hochkonjunktur des traditionellen Theaters in der Qing-Dynastie ihren Höhepunkt.⁴⁵⁵ Daneben weisen Passivität, Unschuld und Ohnmacht des jungen Manns, die vor allem von der Jugend repräsentiert werden, zugleich auf die klassenbezogene und altersbezogene Struktur hin, die die traditionelle Homosexualität in China prägt. Demgegenüber wurde das Image eines melancholischen jungen Manns im Queer-Film Chinas vom Westen beeinflusst, indem es sich immer mehr in einer verwestlichten, kolonisierten Mode manifestiert, als „modern, classy, stylish, young“⁴⁵⁶, was mit dem von Richard Dyer beschriebenen Schwulenimage⁴⁵⁷ im vollen Maß übereinstimmt. Dieses verwestlichte Image des Homosexuellen findet sich vor allem im Queer-Film in Hongkong vor, in dem die homosexuelle Darstellung stark von fetischisierter Schönheit und Jugend geprägt ist und auf den auch die Konstituierung der kolonisierten Identität von Homosexuellen in Hongkong wesentlichen Einfluss hat.⁴⁵⁸

Das androgyne Image, das im Queer-Film Chinas so ausgeprägt ist, deutet vor allem auf sexuelle Ambivalenz und ästhetische Schönheit hin, die die größte Anziehungskraft des Queer-Films darstellt. Die Begründung besteht einerseits in der künstlerischen Filmästhetik und andererseits auch darin, das pathologische, kriminelle Bild der Homosexuellen aufzuheben. Dies bezieht sich sowohl auf den traditionellen Aspekt, der auf die kulturelle Tradition zurückgreift, als auch auf den westlichen Aspekt, der für die chinesischen Homosexuellen bzw. die junge Generation in China eine Liberalisierung der Sexualität bedeutet.

Das Fallbeispiel von Leslie Cheung

Der Hongkonger Topstar Leslie Cheung verkörpert mit seiner herausragenden schauspielerischen Leistung die chinesische Homosexualität, die sich durch Androgynität auszeichnet. Seine Darstellung des höchst effeminierten Theaterschauspielers in *Farewell To My Concubine* sowie des mysteriösen Schwulen in Buenos Aires in *Happy Together* repräsentieren zugleich die traditionelle und die moderne Vorstellung von chinesischer Homosexualität. Hinzukommt der Faktor, dass er persönlich als Homosexueller in der Öffentlichkeit bekannt ist, was die Ironie in *He's a Woman, She's a Man* ausmacht, in dem er einen Heterosexuellen spielt, der verzweifelt versucht, auf eine anscheinend homosexuelle Beziehung zu verzichten. Genau dieser Punkt macht den Film so queer, der aus der Sicht der Rezeption die Zwangsheterosexualität aufdeckt, die als gesellschaftliche Mainstreamideologie die individuelle Wahrnehmung gegenüber dem inneren Begehren unterschwellig kontrolliert. Das androgyne Image von

⁴⁵⁴ Siehe auch Berry: S 192.

⁴⁵⁵ Chou, Wanshan: *Politics of Sam-Sex Eroticism in Chinese Societies*, New York 2000, S 33-36.

⁴⁵⁶ Ebd., S 87.

⁴⁵⁷ Zum Image des „Sad Young Man“ von Richard Dyer siehe Kapitel 3 dieser Arbeit.

⁴⁵⁸ Kolonisierung und Verwestlichung des schwulen Images in Hongkong siehe Chou: Ebd., S 87-94.

Leslie Cheung, das in der asiatischen Filmkultur besonders populär ist, beweist die erfolgreiche Durchdringung der Mainstreamgesellschaft durch die queere Kultur.

• Sexuelle Ghettos – Homosexualität und Räumlichkeit

Im Queer-Film Chinas wird Homosexualität stets in bestimmten Räumlichkeiten dargestellt: Sauna, Park (vor allem in der Nacht), öffentliche Toiletten, Hotelzimmer, alles öffentliche Räume, die mit dem Begriff des „Ghettos“ beschrieben werden können. Marc Siegel verwendet diesen Begriff, um die eigenartige Erfahrung der Homosexualität an solchen Orten als „queer experience of locality“ zu beschreiben.⁴⁵⁹ Diese öffentliche Räumlichkeit ist zugleich sexuell, denn „[...] it refers to an assortment of public spaces – including saunas, cinemas, parks, and valleys – that are linked together as places for potential sexual contacts.“⁴⁶⁰ Das sexuelle Ghetto ist gekennzeichnet durch Dislokalität, Unbestimmtheit und Beweglichkeit als queere, subversive Eigenschaften, die das homosexuelle Begehren ansprechen. Die „transformative Macht“⁴⁶¹ der sexuellen Ghettos visualisiert die homoerotische Begierde noch stärker in einem queeren Bezug auf Unbestimmtheit und Veränderlichkeit. Die Visualisierung solcher (homo-)sexuellen Ghettos im Queer-Film, die die Abgrenzung zwischen öffentlicher und privater Sexualität destabilisiert, führt auch zu einer Destabilisierung der Heteronormativität, die grundsätzlich an dieser Grenze festhält. Demnach ist die Sauna im Queer-Film charakteristisch für dieses homoerotische Ghetto, die das Freisetzen des primitiven Begehrens symbolisch andeutet. Mit dem Ausziehen der Kleidung wird auch die Maske der sozialen Identität abgenommen und die körperliche Nacktheit setzt das primitive, verheimlichte Begehren hemmungslos frei. Demgemäß ist es nicht schwierig, zu nachvollziehen, warum die provozierendsten homoerotischen Szenen alle in einer Sauna geschehen.

• Homosexualität und Urbanisierung

Dass der Queer-Film Chinas ausschließlich im urbanen Kontext spielt, bezieht sich auf das Aufkommen der urbanen Kultur in den 1990er-Jahren in China, die sich durch Vielfältigkeit und Pluralität auszeichnet. Daraus ergibt sich ein Raum für die homosexuelle Subkultur, in der die eigenständige Identität von Homosexualität immer bewusster wahrgenommen wird. Dazu trägt der Kapitalismus wesentlich bei, wie John D’Emilio dies zeigt, wenn er argumentiert, dass der Kapitalismus die notwendige finanzielle Basis durch das Lohnsystem für das Konstituieren der homosexuellen Identität geschaffen hat, da individuelle Autonomie außerhalb der familiären Beziehung erst dadurch ermöglicht wird.⁴⁶² Demnach sind das Aufblühen der homosexuellen Subkultur im urbanen Umfeld, insbesondere in den wirtschaftlich hoch entwickelten Metropolen, und die Vernachlässigung des ländlichen Kontexts in der filmischen Repräsentation der Homosexualität nachzuvollziehen. Diese soziokulturellen Veränderungen, die die Urbanisierung mit sich brachte, zeigen sich

⁴⁵⁹ Marc Siegel: The Intimate Spaces of Wong Kar-wai, in: Yau, Esther C.M. (Hg.): At Full Speed. Hong Kong Cinema in a Boderless World, S 282.

⁴⁶⁰ Ebd., S 283.

⁴⁶¹ „[...] the mist of a sauna or the shadows in a nighttime park are imbued with a transformative power that seems literally to whisk the gay urbanite from ghetto to ghetto.“ in: Ebd., S 283.

⁴⁶² D’Emilio John: Capitalism and Gay Identity, in: Abelove, Henry/Barale, Michèle Aina/Halperin, David (Hg.): The Lesbian and Gay Study Reader, New York/London 1993, S 467-476.

im Queer-Film Chinas hinsichtlich der Narrative deutlich, da der Schwerpunkt allmählich von Familiennarrativen auf Individuumsnarrative verlegt wurde. Das traditionelle Familienparadigma, in dem der Queer-Film Chinas längst die homosexuelle Identität zu konstituieren versucht, wie in *The Outcasts* (1986) oder *The Wedding Banquet* (1993), wird durch das Individuumspadigma ersetzt, wie es in den jüngeren Queer-Filmen passiert, z. B. *Vive L'Amour* (1997), *Happy Together* (1997), etc. Das Image des isolierten jungen Manns in Letzteren spiegelt eine postmoderne Epoche wider, in der Homosexualität überwiegend aus der individuellen Perspektive dargestellt wird. Das Familienkonzept, das in der traditionellen konfuzianischen Gesellschaft einen zentralen Stellenwert einnimmt, ist bei der Konstitution der Identität ausgeblendet. An dessen Stelle tritt das individualistische Konzept hervor. Demnach kann diese Entwicklung auch als Verwestlichung bezeichnet werden, da der Individualismus ein westliches Konzept ist. Der konfuzianische Begriff der Familie wird entleert und die geforderte Reproduktion verliert immer mehr an Bedeutung bei der homosexuellen Identitätsbildung auf der Leinwand. Nicht selten lassen die jüngeren Queer-Filme in China den familiären Kontext außer Acht und thematisieren Homosexualität allein in der individualisierten Welt. Dies bedeutet allerdings nicht automatisch, dass der familiäre Faktor für die homosexuelle Identitätsbildung in China keine mehr Rolle spielt, denn dieser stellt nach wie vor das größte Problem für die chinesischen Homosexuellen dar, worunter sie auch am meisten leiden. Dabei spielt der westliche Einfluss eine große Rolle, durch den der Queer-Film Chinas das Individuumspadigma aneignet, das das westliche Schwulen- und Lesbenkino dominiert.

• **Homosexualität als metaphorisches Mittel**

Homosexualität steht im Queer-Film immer für negative Eigenschaften wie Einsamkeit, Melancholie, Dissozialität und Verfremdung, die vor allem vom Image des „sad young man“ repräsentiert werden. Im reproduktiven Diskurs besitzt Homosexualität gegenüber der Heterosexualität durch seine Unproduktivität keine „reale“ Identität. Eben aus dieser Sicht steht Homosexualität für die filmische Repräsentation „dunkler“ Eigenschaften als angeeignete Metaphorik. Darüber hinaus wird Homosexualität angesichts ihrer Identitätslosigkeit für die Darstellung vielfältiger Problematiken der Identitätskrise verwendet, die im Queer-Film Chinas als sexuelle, soziale bzw. nationale „Diaspora“ wahrgenommen wird. Demnach werden die negativen Eigenschaften, die Homosexualität im soziokulturellen Diskurs zugeschrieben werden, im Queer-Film auf metaphysische Weise ausgeschöpft. Das unreale, leere Homosexuell-Sein steht unmittelbar für das Sein in der gegenwärtigen Gesellschaft, die mit einer Identitätskrise konfrontiert ist.

• **Regionale Verschiedenheit**

Allein aus der Tatsache, dass die homosexuellen Queer-Filme im öffentlichen Kino in PRC nach wie vor verboten sind, kann gefolgert werden, dass es immer noch Homophobie in der Gesellschaft herrscht. Nicht die strafrechtliche oder gesetzliche Verfolgung, sondern die soziokulturelle Unsichtbarkeit der Homosexualität ist in PRC am meisten ausgeprägt. Die homosexuelle Subkultur ist eher monoton und die filmische Repräsentation der Homosexualität ist noch stark vom pathologischen Bild geprägt, da die Diskurse der Homosexualität in PRC noch vom humanistisch-medizinischen Ansatz dominiert werden. Der

Queer-Film in PRC zählt zur jüngsten Erscheinung in der filmischen Produktion und dessen Entwicklung erweist sich als zögernd und bruchstückhaft. Demgegenüber zeichnen die Queer-Filme in Hongkong und Taiwan ein ganz anderes Bild, weisen eine weitere Bandbreite auf und haben eine längere Entwicklung hinter sich. Da der westliche Einfluss auf die Diskurse der Homosexualität in Hongkong sowie Taiwan recht stark ist, ist das verwestliche, romantisierte, bürgerliche und mittelständische Gay-Image im Queer-Film sehr oft zu sehen. Daneben wird ständig versucht, kulturspezifische Eigentümlichkeit in dieses Image zu integrieren, womit ein eigener Weg im Queer-Film in China gegangen werden soll. Während der Queer-Film in Hongkong sich der sensuell expliziten Darstellung des gleichgeschlechtlichen Sexes aneignet, ist der Queer-Film in Taiwan eher von melancholischem, nostalgischem Ton und Romantisierung der Homoerotik bestimmt. Von Globalisierung im Sinne von Gleichschaltung kann hier keine Rede sein. Vielmehr geht es um die Hybridisierung kultureller Produktion. Andererseits versucht der Queer-Film in Hongkong und Taiwan stets ins Mainstreamkino einzudringen, was auch gelingt. Mit dem taiwanesischen Queer-Jugendfilm wurde in Taiwan ein großer Boom von homoerotischer Thematik in der jüngsten Generation ausgelöst und die Popularisierung des androgynen Images im Hongkong-Kino rückt Homosexualität immer mehr ins Zentrum der filmischen Welt in China.

Epilog

Der Queer-Film Chinas, der erst in den 1990er-Jahren entstanden ist, ist im Vergleich zum internationalen Queer-Kino im doppelten Sinn queer. Aus der Sicht des Mainstream-Hollywoodkinos ist die männliche Körperlichkeit der Chinesen an sich schon queer, denn „[...] Asian (and specifically Chinese) males have been coded by a racist, Hollywood-dominated, and Orientalist cinema as ‘queer’ – outside the norms of white heterosexuality – for more than a century“⁴⁶³. Dass sich in diesen queeren Körpern auch ein queeres Begehren verbirgt, bringt der Queer-Film Chinas zum Vorschein, der selbst zu einem eigenartigen Ausdruck von queerer Sensibilität im spezifischen ethnischen Kontext wird.

Der eigentlich homophobe Film von Ang Lee *The Wedding Banquet* gilt trotz allem als bahnbrechend, da er erstmals einen Kuss zwischen zwei Männern, von denen einer ein Chinese ist, auf der Leinwand zeigt. Seit diesem Film entwickelt(e) sich der Queer-Film in China unaufhaltsam weiter. Allmählich etabliert er sich als ein eigenständiges Filmgenre, in dem Homoerotik thematisiert und visualisiert wird, sowie als Kennzeichen der homosexuellen Subkultur in China. Das aus dem Queer-Film Chinas entstandene Image des schönen Androgynen wird als das prototypische Image von chinesischen Homosexuellen angesehen und hervorgehoben, das das Mainstreammedium durchkreuzt und als Anreiz für neue Diskurse über Homosexualität im breiteren medialen Bereich neben der filmischen Rezeption, wie Fernsehtalkshows oder Internetplattformen, fungiert.

Die vorliegende Arbeit zielte auf die Sichtbarmachung der homosexuellen Erfahrung ab, nicht nur im Hinblick auf deren bloße Existenz, sondern auch auf deren Vielfältigkeit, die durch die filmische Visualisierung veranschaulicht wird. Zugleich sollte sie im kulturhistorischen Kontext betrachtet werden. Die queere Sichtweise des Queer-Films Chinas als gesamtes Projekt, mit der die chinesische Sexualität als fließend, unbestimmbar, schwer definierbar und vielfältig dargestellt wird, wird durch das Fokussieren auf die Visualisierung des männlichen gleichgeschlechtlichen Begehrens betont. In diesem Zusammenhang wird sexuelle Identität im Grunde aufgehoben, wobei eine Rückkehr zur antiken Vorstellung von Sexualität im Sinne von *Yin und Yang* in China stattfindet. Das androgyne Image, das im Queer-Film Chinas visuell hervorgehoben wird, stellt einen Kontenpunkt dar, an dem die Tradition und Moderne der homosexuellen Kulturgeschichte miteinander verbunden werden. Dabei reflektiert die filmische Repräsentation einerseits die bereits bestehenden Diskurse der Homosexualität und andererseits liefert sie neue Aussagen in einer spezifischen visuellen Form, die einen unübersehbaren Einfluss auf die Entwicklung der Homosexuellendiskurse ausüben. Die nichtseltene Verfilmung der homosexuellen Literatur in China, der *Tongzhi*-Literatur, verstärkt deren diskursive Macht, da Filme von einem größeren Publikum rezipiert werden und da die filmische Repräsentation das konkrete Image von Homosexuellen visualisiert. Das Aufkommen des Queer-Films in China signalisiert eine vollkommen neue Tendenz in den soziokulturellen Diskursen der Homosexualität, denen nicht ein theoretischer Ansatz, sondern der Film den wesentlichen Impuls gegeben hat.

⁴⁶³ Marchetti, Gina: Tsai Mingliang's *The River*, in: Berry, Chris/Lu, Fei (Hg.): *Island On the Edge. Taiwan New Cinema and After*, Hongkong 2005, S 113.

Bibliographie:

Literatur über Spielfilm:

Bordwell, David: Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema, London 1989.

Bordwell, David: On the History of Film Style, London 1997.

Bordwell, David: Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte, Hg. von Andreas Rost, aus dem Amerikanischen von Mechtild Ciletti, Frankfurt am Main 2003².

Bordwell, David/Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. New York 2008⁸.

Cook, David A.: A History of Narrative Film, London/NY 1995³.

Dyer, Richard: Heavenly Bodies. Film Stars and Society, London/NY 2004².

Dyer, Richard: Stars, London 1998².

Holmlund, Chris: Impossible Bodies. Femininity and Masculinity at the Movies, London/New York 2002.

Tan, Ed S.: Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine, aus dem Englischen von Barbara Fasting, New Jersey 1996.

Literatur über Queer film:

Benshoff, Harry/Sean Griffin: Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America, New York 2005.

Benshoff, Harry/Sean Griffin (Hg.): Queer Cinema: The Film Reader, New York 2004.

Berry, Chris: Queer Film in East Asia, in: Australian Humanities Review, Juli 1996, online-Ausgabe

HYPERLINK "<http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-July-1996/berry.html>"

<http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-July-1996/berry.html>.

Dyer, Richard (Hg.): The Culture of Queers, London 2002.

Dyer, Richard (Hg.): The Matter of Images: Essays on Representation, London 2002².

Dyer, Richard: Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film, London 2003².

Literatur über Queer Theory:

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke: Gender Trouble (Originaltitel), Frankfurt am Main 1991.

Butler, Judith: Körper vom Gewicht. Bodies That Matter (Originaltitel), Frankfurt a. M. 1997.

Jagos, Annamarie: Queer Theory, in: Australian Humanities Review, Dezember 1996, HYPERLINK "<http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-Dec-1996/jagose.html>"
<http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-Dec-1996/jagose.html>.

Seidman, Steven (Hg.): Queer theory/sociology, Oxford 2003.

Literatur über Homosexualität im Allgemeinen:

Abelove, Henry/Barale, Michèle Aina/Halperin, David (Hg.): The Lesbian and Gay Study Reader, New York/London 1993.

Cooper, Emmanuel: The Sexual Perspektive. Homosexuality and Art in the Last 100 Years, London/New York 1994.

Crompton, Louis: Homosexuality and Civilization, Harvard 2003.

Donaldson, Stephen/Dynes Wayne R. (Hg.): Asian Homosexuality. Studies in Homosexuality Vol.III, New York/London 1992.

Foucault, Michel: The History of Sexuality, Vol. 1, übersetzt von Robert Hurley, New York 1978.

Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen, übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt am Main 1977.

Halperin, David M.: How to Do the History of Homosexuality, Chicago/London 2002.

Hatterer, Lawrence J.: Changing Homosexuality in the Male. Treatment for Men Troubled by Homosexuality, New York u.a. 1970.

Sarasin, Philipp: Michel Foucault. Zur Einführung, Hamburg 2005.

Literatur über Homosexualität in China:

Xianyong, Bai: Niezi (孽子), Taipei 1983. Deutsche Übersetzung: Treffpunkt Lotossee, übersetzt von Astrid Ehlert, Berlin 1995.

Dalin, Liu: Zhongguo Tongxinglian Yanjiu (Eine Studie über Homosexualität in China), Peking 2005.

Damm, Jens: Homosexualität und Gesellschaft in Taiwan 1945 bis 1995 (Diss.), Berlin 2002.

Dikötter, Frank: Sex, Culture and Modernity in China. Medical Science and the Construction of Sexual Identities in the Early Republican Period, London 1995.

Fangfu, Ruan: Sex in China: Studies in Sexology in Chinese Culture, New York 1991.

Hinsch, Bret: Passions of the Cut Sleeve: Male Homosexual Tradition in China, Oxford 1992².

Jeffreys, Elaine (Hg.): Sex and Sexuality in China, New York/London 2006.

- Wanshan, Zhou: *Tongzhi: Politics of Sam-Sex Eroticism in Chinese Societies*, New York 2000.
- Yinghe, Li: *Tongxinglian Yawenhua (Subkultur der Homosexualität)*, Peking 1998.
- Yinghe, Li/Xiaobo, Wang: *Tamen De Shijie (Ihre Welt)*, Peking 1992.
- Zaizhou, Zhang: *Aimei De Licheng: Zhongguo Gudai Tongxinglian Shi (Eine Unanständige Geschichte: die Geschichte der Homosexualität in der chinesischen Antike)*, Zhenzhou 2001.
- Literatur über das chinesische Kino:
- Andrew, Grossman (Hg.): *Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade*, NY 2000.
- Berry, Chris/Lu, Feii (Hg.): *Island On the Edge. Taiwan New Cinema and After*, Hongkong 2005.
- Berry, Chris (Hg.): *Chinese Films in Focus. 25 New Takes*, London 2003.
- Berry, Michael: *Speaking In Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, NY 2005.
- Davis, Darrell William/Chen Ru-shou Robert (Hg.): *Cinema Taiwan. Politics, Popularity and State of the Arts*, London/NY 2007.
- Lu, Sheldon Hsiao-peng (Hg.): *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu 1997.
- Kwok, Wah Lau Jenny (Hg.): *Multiple Modernities. Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, Philadelphia 2003.
- Shaoyang, Lu: *Die Zeitgeschichte des chinesischen Films seit 1977 (Zhongguo Dangdai Dianyingshi 1977nian Yilai)*, Peking 2004.
- Silbergeld, Jerome: *China Into Film: Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, London 1999.
- Tambling, Jeremy: *Wong Kar-Wai's Happy Together*, Hongkong 2003.
- Yau, Esther C.M. (Hg.): *At Full Speed. Hong Kong Cinema in a Boderless World*, London 2001.
- Zhang, Yingjin: *Chinese National Cinema*, New York/London 2004.

Filmographie⁴⁶⁴:

Volksrepublik China

- *Farewell to My Concubine* (1993) Reg.: Kaige Chen
- *Behind the Forbidden City* (1996) Reg.: Yuan Zhang
- *Men and Women* (1999) Reg.: Binjian Liu

Hongkong

- *He's a Woman, She's a Man* (1996) Reg.: Peter Chan/Chi Lee
- *Who's the Man, Who's the Woman* (1997) Reg.: Peter Chan
- *Hold You Tight* (1997) Reg.: Stanley Kwan
- *Happy Together* (1997) Reg.: Kar-Wei Wong
- *Bishonen* (1998) Reg.: Youfan
- *First Love and Other Pains* (1999) Reg.: Simon Chung
- *Lan Yu* (2001) Reg.: Stanley Kwan

Taiwan

- *The Outsiders* (1986) Reg.: Ping-Yu Kwan
- *Rebels of the Neon God* (1992) Reg.: Ming-Liang Tsai
- *The Wedding Banquet* (1993) Reg.: Ang Lee
- *Vive L'Amour* (1994) Reg.: Ming-Liang Tsai
- *The River* (1997) Reg.: Ming-Liang Tsai
- *Fleeing By Night* (2000) Reg.: Chi Yin/Gongli Xu
- *Formula 17* (2004) Reg.: Yingrong Chen
- *Splendid Float* (2004) Reg.: Zero Chou
- *Eternal Summer* (2006) Reg.: Leste Chen

⁴⁶⁴ Informationen ausschließlich aus Imdb: <http://www.imdb.com>

Zusammenfassung:

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Kulturgeschichte von männlicher Homosexualität in China und deren visueller Repräsentation in einem spezifischen neuen Filmgenre, dem Queer-Film Chinas, in dem Homosexualität bzw. Homoerotik thematisiert wird.

Die theoretische Grundlage der historisierenden Sichtweise von Sexualität bildet Michel Foucaults historische Diskursanalyse und Geschichte der Sexualität. Zudem dient Judith Butlers Queer-Theorie bzw. die Queer-Theorie im Allgemeinen die theoretische Basis für den Queer-Film.

Eine Retrospektive der Kulturgeschichte von männlicher Homosexualität in China soll darstellen, in welchem historischen Kontext sich die spezifischen Diskurse der Homosexualität in China herausgebildet haben und immer noch herausbilden bzw. welche Diskurse vorherrschen, die die filmische Repräsentation der chinesischen Homosexualität beeinflussen. Dabei werden die regionalen Unterschiede zwischen den „drei Chinas“, PRC, Hongkong und Taiwan, berücksichtigt.

Im Hinblick auf die Filmanalyse wird der erst kürzlich erschienene internationale Queer-Film bzw. werden die Queer Film Studien vorgestellt, wobei bereits herausgearbeitete Queer-Images in Bezug auf Homosexualität vorgestellt werden. Was die methodische Herangehensweise an die Filmanalyse in dieser Arbeit betrifft, wird die interpretative Filmanalyse von David Bordwell herangezogen. Die einzelnen Filmanalysen der Queer-Filme Chinas bilden den Hauptteil der Arbeit. Um die zwei Richtungen in der Kulturgeschichte der männlichen Homosexualität in China und die Queer-Filme Chinas zusammenzubringen, geht die kulturgeschichtliche Analyse auf die visuelle Repräsentation der chinesischen Homosexualität ein, wobei vielfältige Facetten aus den Filmanalysen herausgearbeitet werden sollen.

Die Arbeit soll darauf aufmerksam machen, dass das eigentlich in China noch mehr oder weniger tabuisierte Thema der Homosexualität im Film auf eigenartige (queere) Weise dargestellt wird. Die jüngste filmische Thematisierung der Homosexualität im Queer-Film Chinas zeigt auf, dass Sexualität historisch, ethnisch, kulturell, d. h. diskursiv, konstituiert ist. Diese diskursive Kraft entfaltet sich durch die filmische Visualisierung in der alltäglichen und allgegenwärtigen Wahrnehmung.

Die vorliegende Arbeit ist mit einem DVD versehen, welches die in der Filmanalyse zitierten Filmszenen enthält.

Lebenslauf:

Juni 2000: Matura am Gymnasium der Zhejiang Universität

September 2000 – Juni 2001: Geschichtsstudium an der Zhejiang Universität

2002 – 2003: Vorstudienlehrgang an der Universität Wien

2003 - : Diplomstudium Geschichte an der Universität Wien

Während des Studiums wurden mehrere Kurse mit Schwerpunkt auf visuelle Zeit- und Kulturgeschichte absolviert, die sich stets mit filmischen Repräsentationen aus historischer Perspektive auseinandersetzen, indem Filme als historische Quellen herangezogen wurden. Dabei wurden Sexualitätstheorie bzw. Geschlechtergeschichte als thematische Schwerpunkte gestellt. Hinsichtlich des persönlichen Hintergrunds wurde die chinesische Sexualität zuerst als Forschungsgegenstand festgestellt. Deren filmische Repräsentation auf der chinesischen Leinwand zu untersuchen ist wertvoll und interessant vorgekommen, denn die staatliche Zensur der chinesischen KP ist beachtlich von der Macht der Sexualität beeinflusst, wonach die Thematik der Homosexualität im öffentlichen Diskurs bzw. wissenschaftlichen Kreis in China immer noch sehr beschränkt diskutiert wird im Vergleich mit der westlichen Welt. Demnach ist es bemühenswert, Homosexualität und deren filmische Darstellungen zu forschen, eine unterdrückte, zu Schweigen und Unsichtbarkeit gebrachte Kulturgeschichte in China herauszuarbeiten. So ist die vorliegende Diplomarbeit zustande gekommen.