



Das Unbehagen der Genres

(Re-)Visionen zu Gender, Race und generischer Differenz

Ivo Ritzer, Bayreuth

Wenn der Körper kein ‚Seiendes‘ ist, sondern eine variable Begrenzung,
eine Oberfläche, deren Durchlässigkeit politisch reguliert ist,
eine Bezeichnungspraxis in einem kulturellen Feld [...] –
welche Sprache bleibt dann noch, um diese leibliche Inszenierung [...] zu verstehen?
(Judith Butler 1991: 204)

Man ist nicht in der Welt, man wird mit der Welt, man wird in ihrer Betrachtung.
Alles ist Schauen, Werden. Man wird Universum.
Tier-Werden, Pflanze-Werden, Molekular-Werden, Null werden.
(Gilles Deleuze/Félix Guattari 2000: 199)

Ich möchte mit einer persönlichen Anekdote beginnen. Als ich kürzlich im Rahmen der von mir kuratierten Walter-Hill-Retrospektive auf dem Filmfest München einen Einführungsvortrag zu Hills epochalem Neo-Western *EXTREME PREJUDICE* (1987) hielt, kam es zu einem produktiven Missverständnis. *EXTREME PREJUDICE*, nach *STREETS OF FIRE* (1984), *BREWSTER'S MILLIONS* (1985) und *CROSSROADS* (1986) die erste nur für Erwachsene freigegebene Produktion von Hill seit *48 HRS.* (1982), wurde von mir als „male melodrama“ adressiert, was Walter merklich irritierte. Sich selbst zu Wort meldend und auf sein Unbehagen der Genres verweisend, stellte er klar, wie sehr es ihm zuwider sei, aufgrund seiner Präferenz für generische Konfigurationen von Western und Film Noir häufig noch immer als „masculine director“ zu gelten. Stattdessen seien alle seine Arbeiten gerade geprägt von der emphatischen Zentrierung einer „crisis of machismo politics“, die er in ihren destruktiven Effekten analysieren wolle. Nun ist freilich der gesamte akademische Diskurs um das Melodrama als „progressive genre“ (Klinger 1986) exakt auf diese Lektüre fokussiert.

Es bleibt hier zu bedenken, dass die mediale Präsentation von Körpern und Handlungen sich nicht a priori als maskulin codiert beschreiben lässt. Die Geschlechterforschung unter-

scheidet hier bekanntlich zwischen zwei voneinander unabhängigen Terminologien: zwischen *sex* und *gender*, das heißt zwischen biologischem und sozialem Geschlecht. Ersteres gilt als konstante Größe, während letzteres als historisch und kulturell wandelbar begriffen wird. In neueren Entwicklungen der *gender studies* sieht sich jedoch auch diese Polarität scharfer Kritik ausgesetzt. Für Judith Butler ist bereits das biologische Geschlecht gesellschaftlich figuriert: „[Es gibt] keinen Rückgriff auf den Körper, der nicht bereits durch kulturelle Bedeutungen interpretiert ist. Daher kann das Geschlecht keine vordiskursive, anatomische Gegebenheit sein“ (1991: 22). Nach Butler existieren mit den primären Geschlechtsmerkmalen zwar evidente biologische Differenzen zwischen Mann und Frau, jedoch versteht sie diese nicht als Index für eine natürliche Geschlechtlichkeit. Immer sei eine binäre Codierung in ‚männlich‘/‚weiblich‘ Resultat diskursiver Prozesse. Die Annahme eines biologischen Determinismus wird von Butler zugunsten einer Theorie des gesellschaftlichen Konstruktivismus radikal preisgegeben. Mit ihr bleibt demzufolge stets zu bedenken, dass selbst der biologische Geschlechtskörper nie als Garant von Naturalität fungieren kann, dass es sich vielmehr immer um die körperliche Materialisierung einer kulturellen Norm handelt, die als, wie Butler zeigt, „normatives Phantasma“ wiederum „die Materialisierung von Körpern regiert“ (1991: 23).

Ich werde diese Thesen im Folgenden aufgreifen und nach intensiver vorangegangener Evaluation (Ritzer 2009) eine erneute Passage der (Re-)Vision durch Hills Oeuvre unternehmen, die erst mit seiner aktuellen Produktion *TOMBOY: A REVENGER'S TALE* (geplant für 2017) abzuschließen sein wird: dem Narrativ um einen Kontraktkiller, der unter Narkose gegen seinen Willen einer Geschlechtsumwandlung unterzogen wird und sich mit Hilfe einer bisexuellen Krankenschwester an den Verantwortlichen rächen will (Hill 2014). Dass der (die) Killer(-in) in einer Doppelrolle von der schwarzen Schauspielerin Michelle Rodriguez, verwurzelt in den afrikanischen Diasporas von Puerto Rico und der Dominikanischen Republik, verkörpert wird, ist dabei kein Zufall. Denn Hill arbeitet in seinem Oeuvre seit mittlerweile über vierzig Jahren nachgerade programmatisch Intersektionalitäten heraus, die nicht zuletzt in der afrikanisch-diasporischen Genretheorie notiert worden sind (White 1994 u. 2002). Wie Armond White im maßgeblichen, häufig dennoch übergangenen Band *They Went Thataway: Redefining Film Genres* feststellt: „Race is the important, unresolved issue for Hill“ (1994: 222). Speziell der Kopplung von Diskursen zu *gender* und *race* gilt es, in den folgenden Ausführungen mithin besonders Rechnung zu tragen: „Hill [...] consciously refute[s] the bad thinking and racist conventions that typically inhibit movie characterizations of black males [i]n his signature process of refashioning genre films for contemporary political meanings“ (White 2002).¹

¹ Wie Stuart Hall erinnert, „the term ‚black‘ was coined as a way of referencing the common experience of racism [...] and came to provide the organising category of a new politics of resistance, amongst groups and communities with, in fact, very different histories, traditions and ethnic identities“ (1996: 163).

In der Passage durch Hills Oeuvre können und wollen meine notwendigerweise skizzenhaft bleibenden Ausführungen freilich eines nicht leisten: das Sehen der Arbeiten selbst ersetzen.² Deshalb ist die folgende Passage mit Gilles Deleuze als paraphrasierender Nachhall zu verstehen, weniger ein distanzierendes Nachdenken *über* Arbeiten von Hill, vielmehr ein dialogisches Nachdenken *mit* ihnen: als Resonanzboden, der audiovisuelle Zeichen in ihrer medialen Qualität wie ihren materiellen Effekten theoretisch-kontextualisierend nachvollzieht und damit Zeugnis ablegt von dem flüchtigen Spiel der Körper auf der Leinwand und dem Bildschirm. Ich verstehe dieses Spiel mithin nicht als Repräsentation und Transparenz kultureller Medialität, wie es etwa die Cultural Studies und auch Judith Butlers Ideologiekritik in *Das Unbehagen der Geschlechter* wie auch in *Körper von Gewicht* (1995) konzipieren, sondern vielmehr im Sinne einer eigendynamischen Agentur audiovisueller und synästhetischer Bild-Ton-Assemblagen, die irreduzible Interventionen bleiben. Mit Gilles Deleuze verstehe ich es emphatisch als „semiotisch, ästhetisch und pragmatisch geformt“, als eine „nicht-sprachliche Materie“, die sich in der Welt permanent transformiert: „Aus diesem Grund sind die Aussagen, ist die Erzählhandlung keine Gegebenheit der sichtbaren Bilder, sondern eine Konsequenz, die von dieser Reaktion herrührt. Die Erzählhandlung gründet zwar im Bild, doch sie ist nichts Gegebenes“ (Deleuze 1997b: 47). Im Folgenden geht es mir dementsprechend um eine basale Nicht-Reduzierbarkeit der medialen Erscheinungen, sowohl im Hinblick auf ihre diskursiven Rahmungen wie auch theoretischen Implikationen in Fragen generischer Differenz.

1. Maskulinität in der Krise

„One of the threads running through my films has always been the critique of machismo“, gibt Hill bereits früh Auskunft (zit. n. Sragow 1984: 42). Fragen nach und Problematisierung von Männlichkeit sind zentrale Konstanten. Machistische Rituale faszinieren, und die Faszination daran dient als Basis einer kritischen Aufarbeitung. Immer durchlaufen Männerbilder eine Krise. Schon Hills Debüt, die Boxer-Ballade *HARD TIMES* (1975) zeigt in diesem Sinne einen emotional verkrüppelten Drifter, der nicht fähig ist, eine Beziehung mit der Frau einzugehen, die er liebt. Fast autistisch definiert er sich ausschließlich über seinen Professionalismus. Die Jugendlichen aus dem Gang-Film *THE WARRIORS* sind in ihrer sexuellen Identität zutiefst verunsichert. Auf der einen Seite herrscht Homophobie vor, auf der anderen Seite stehen homoerotische Tendenzen. Es geht darum, Inneres und Äußeres zu kontrastieren: „Hill makes visible the internal confusion of sexually naive kids who have nonetheless adopted a macho code“ (Solman 1994: 74). Die Westerner aus *THE LONG RIDERS* (1980) sind ebenfalls gebrochene Machismo-Figuren, zwar inspiriert vom Archety-

² Mit Gilles Deleuze wäre einmal mehr darauf zu verweisen, dass das Kunstwerk die Reflexion dominiert, das heißt immer bereits ein eigenes Nachdenken anstellt. Die folgenden Notate sind demnach zu sehen als eine Illustration gewisser Aspekte, mit denen „jeder von uns in geringerem oder in höherem Maße eine Erinnerung, eine Stimmung, ein Gefühl oder eine Vorstellung verbindet“ (Deleuze 1997a: 12). Inszenatorische Praxen setzen stets ein theoretisches Verständnis der medialen Dispositive voraus und aktualisieren dieses in ihrem Vollzug.

pus folkloristischer Outlaw-Helden, doch in ihrem Privatleben voll von emotionalen Defiziten und persönlichen Schwächen, bis hin zur sexuellen Impotenz.

In den Film Noirs 48 HRS. und ANOTHER 48 HRS. muss sich ein rassistischer Cop mit einem schwarzen Gauner zusammenraufen. Gezielt wird dabei mit ethnischen Stereotypen gespielt, die auch machistische sind. 48 HRS. ironisiert das Potenzgehabe afrikanisch-diasporischer Männer ebenso, wie der Film die Furcht weißer Männer davor aufzeigt. In 48 HRS. und ANOTHER 48 HRS. sind beide Protagonisten nicht fähig, ein ungestörtes Verhältnis zu Frauen aufzubauen, weder der weiße Polizist noch sein schwarzer Partner wider Willen. Während Letzterer fast zwanghaft jedem Rockzipfel hinterher steigt und in vulgärem Gossen-Jargon spricht („Any man who talks about women like you, can't get it up anyhow“, diagnostiziert der Cop an einer Stelle), vernachlässigt Ersterer notorisch seine Freundin. Am Ende bleibt beiden nur ihre Männerfreundschaft. Der obszöne Dialog formt so ein Äquivalent zu der von Klaus Theweleit analysierten Kasernenhofsprache, die davon ablenkt, dass „es um ‚Frauen‘, um irgendwelche ‚Liebesbeziehungen‘ schon gar nicht mehr geht“ (1995b: 171).

Im Patrol-Movie SOUTHERN COMFORT (1981) ist es eine militärische Männlichkeit, die auf besonders radikale Weise dekonstruiert wird. Hill portraitiert ein Platoon hysterischer Nationalgardisten, das aufgrund eigenen Versagens um sein nacktes Überleben kämpfen muss. SOUTHERN COMFORT formuliert einen allegorischen Kommentar zum Vietnamkrieg. Ignoranz und Dummheit tradierter Machismo-Mythen führen seine Protagonisten in die Auto-destruktion. Ihr Unverstand ist es, der zum Denken zwingt. Selbstzerstörerische Männlichkeits-Rituale bedeuten auch den Untergang für die beiden obsessiven Spieler aus der Horror-Episode TALES FROM THE CRYPT: CUTTING CARDS (1990). Nachdem sie sich gegenseitig ihre Extremitäten abgetrennt haben, sitzen sie am Ende als Krüppel in einer psychiatrischen Klinik, sind aber noch immer von der Idee besessen, den anderen im Duell zu schlagen. Der Neo-Westerner aus STREETS OF FIRE kann mit Frauen nicht umgehen, weder mit seiner Schwester noch seiner ehemaligen Geliebten. Zu sehr ist er in sich selbst verliebt. Das gilt noch mehr für seinen Antagonisten, mit dem ein Klischee des machistischen Motorrad-Rockers karikiert wird, wie es bis auf László Benedeks THE WILD ONE (1953) zurückgeht und schon dort explizit sexualisiert wird. Der Biker-Boss ist eine bleich geschminkte, androgyne Gestalt, deren schwarze Lederkleidung starken Fetisch-Charakter und eindeutige homoerotische Konnotation besitzt. Scheinbar grundlos entführt er die Ex-Geliebte des Helden. „I just get excited around beautiful girls“, legt Hill ihm in den Mund, ein doppeldeutiges Statement. Denn als der Entführer mit seiner Entführten allein ist, zeigt er plötzlich alles andere als sexuelle Gier. Sein machistisches Gebaren scheint allein performativen Charakter zu besitzen: dazu geeignet, die anderen Rocker zu beeindrucken. Spätestens wenn er am Ende im Kampf gegen den Helden seine Waffe, einen phallischen Vorschlaghammer, verliert, bleiben an seiner Impotenz keine Zweifel mehr.

JOHNNY HANDSOME (1990) rekuriert auf das instabile Männlichkeitsbild von Film Noir und Neo Noir. Der Protagonist ist ein missgebildeter Kleinkrimineller, der vom Leben permanent betrogen wird, schließlich auch von einem skrupellosen Gangsterpärchen, das seinen besten Freund ermordet. Durch eine kosmetische Operation erhält er mit einem neuen Gesicht die Chance zu einem zweiten Leben, das ihn zwingt, seine Männlichkeit neu zu verhandeln. Schließlich setzt er diese gezielt ein, um die Ermordung des Freundes zu rächen. Er tritt als Macho und Verführer auf. Doch im Showdown wird sein neues Gesicht wieder zerstört, und er muss mit dem Leben bezahlen. Der psychopathische Henker aus TALES FROM THE CRYPT: THE MAN WHO WAS DEATH (1989) dagegen ist von Anfang an ein frauenfeindlicher Sexist par excellence. In langen Monologen doziert er aufdringlich und um Zustimmung heischend seine misogynen Weltsicht: „It’s easy to be successful with dames. Just don’t fall in love and you’re okay. You give them what they want, you fall in love they will kill you. They can’t stand you no more, they either dump you and move on or if they let you hang around, they’ll cut your balls off“. Am Ende, als er einer Go-Go-Tänzerin nachstellt, wird er selbst Opfer seiner reaktionären Gesinnung und wegen Vigilantismus hingerichtet.

Im Gang-Movie TRESPASS (1992) treten zwei befreundete Rednecks aus Arkansas als Hauptfiguren auf, zwei Hinterwäldler wie sie unterschiedlicher kaum sein könnten. Während der eine fast alle Vorurteile grobschlächtigen Hillbillys gegenüber bestätigt, zeichnet Hill den anderen als sensiblen Charakter. Auf den machistischen Egoismus seines Freundes reagiert er mit bedächtiger Zurückhaltung und ist nicht dem Gedanken eines territorialen Imperativs verhaftet, das heißt dem Glauben an die Notwendigkeit männlicher Aggression zur Verteidigung von Raum. In GERONIMO: AN AMERICAN LEGEND (1994) steht ein äußerst untypischer Western-Held im Zentrum. Protagonist ist ein intellektueller Kavallerie-Offizier, der betont reflexiv auftritt und durch sein androgynes Äußere besticht, sich aber dennoch im *Old West* behaupten kann und somit das Klischee des effeminierten Ostküstenmanns ebenfalls unterläuft – ein Klischee, das sich von John Fords THE IRON HORSE (1924) bis zu Jim Jarmuschs DEAD MAN (1995) durch die Western-Geschichte zieht. Hill nutzt ihn, um ein Gegenbild zu den skrupellosen Armee-Generälen einzuführen, die Wortbruch an den indianischen Ureinwohnern begehen und sie rechtlos in winzige Reservate einzupferchen trachten. Auch WILD BILL (1995) entwirft eine untypische Westerner-Figur. Sie erscheint als lebensmüder Alkoholiker, der an seinen eigenen Mythos gekettet ist und von Schuldgefühlen heimgesucht wird. Er leidet an grauem Star und Impotenz, lässt sich davon aber nicht brechen. Seinem Tod geht er entgegen, so entschlossen, wie er gelebt hat: *live by the gun, die by the gun*.

Während WILD BILL sich damit zwischen Dekonstruktion und Affirmation tradierter Männlichkeits-Mythen bewegt, verweist der Gefängnisfilm UNDISPUTED (2002) auf die fatalen Folgen von misogynem Machismo (Abb. 1).

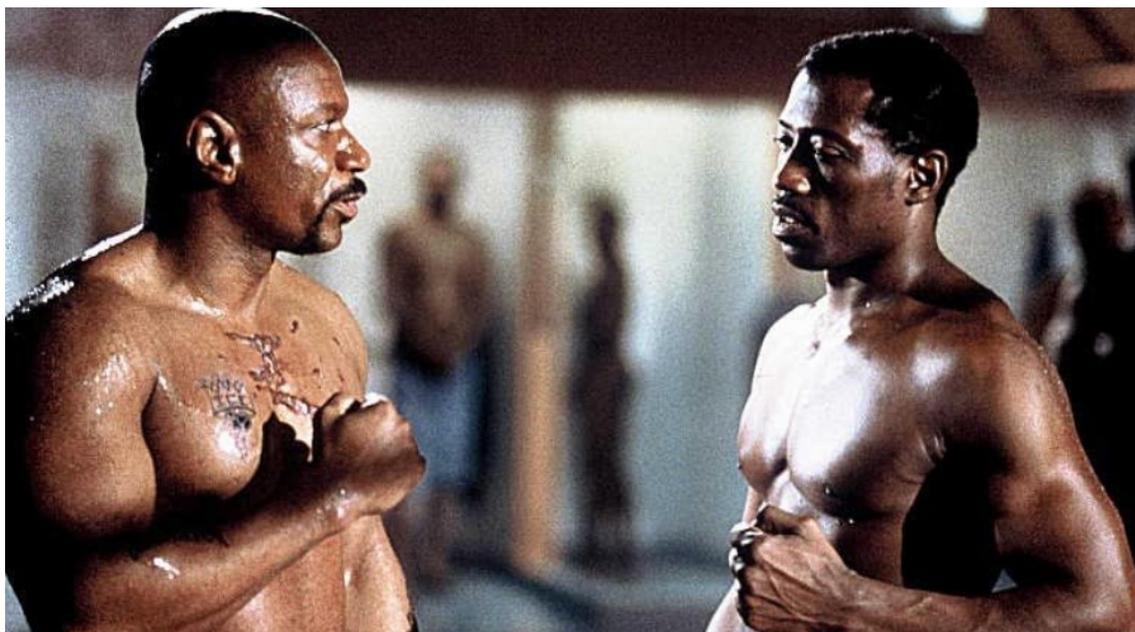


Abb. 1: UNDISPUTED (Columbia)

Es wird die Geschichte eines berühmten Box-Champions erzählt, der sich wegen Vergewaltigung verantworten muss, jedoch unfähig ist, zu erkennen, wie sehr sein mutmaßliches Opfer unter der Tat leidet. Sie glaubt, missbraucht worden zu sein, er hält sich für unschuldig. Zwischen beiden Polen betont Hill, wie sehr Star-Ruhm Macht und Ohnmacht in sozialen Interaktionen konfiguriert. Dieses Thema vertieft er, indem er letztlich keine der beiden Positionen als eindeutig wahr herausstellt. Es steht weniger die Faktizität des Gesagten im Vordergrund als eine Fiktionalisierung der Frage nach objektiver Realität. So ergibt sich eine Schleife, die nicht aufzulösen ist: zwischen differenten Polen subjektiver Wahrnehmung. Einen Hinweis gibt der Film nur, als am Ende der verurteilte Vergewaltiger wieder frei kommt, und klargestellt wird, wie wenig genau dieser es mit dem nimmt, was als konsensuelle Wirklichkeit scheint. Der Gefängnisaufenthalt hat den arroganten Chauvinisten nicht geläutert, stattdessen lässt er einen verlorenen Kampf während der Haft einfach vertuschen. *Undisputed*, das heißt ungeschlagen, bleibt er nur in der öffentlichen Meinung, in seinem nach außen projizierten Männlichkeitsbild. Dabei geht es Hill wie stets um jenes „sympathizing with the black male pariah“, das Armond White (2002) und die afrikanisch-diasporische Genretheorie als spezifische Qualität seiner Arbeiten notiert. Explizit gibt der Box-Champion sich als Bürgerschreck zu erkennen, der mit der rassistischen Angst Amerikas vor der *black power* spielt. „Because I’m a big, bad, black motherfucker. That’s why nobody believes me!“, so begründet er seine Verurteilung. Einerseits wird damit deutlich, dass die USA afrikanisch-diasporische Skandal-Stars fürchten, sie gleichzeitig aber medial ausbeuten. Andererseits zeigt sich, dass Chambers den Fehler begeht, sein Image zu affirmieren und den Erwartungen der Medien unkritisch zu entsprechen. Er erscheint als ambivalente Figur, auch deswegen, weil die Frage nach seiner Schuld bis zuletzt ungeklärt bleibt. Sein maßloser Ehrgeiz allerdings ist unbestritten. Für Chambers herrscht im sozialen Mik-

rokosmos des Gefängnisses dasselbe Prestige-Denken wie außerhalb. Er kann es nicht ertragen, nur *second class* zu sein, er muss immer an der Spitze der Hierarchie stehen. Sein ganzes Leben lang hat er sich mit den Fäusten durchboxen müssen und gelernt, dass nur der Stärkste überlebt. So fungiert der Boxkampf nicht nur wie in *HARD TIMES* als Sinnbild für ökonomische Ausbeutung, sondern auch als Metapher für die Selbstbehauptung afrikanisch-diasporischer Männlichkeit im Kapitalismus.

2. Exzess des Femininen

Traditionelle Identitäten, sexuelle und soziale, sind brüchig geworden bei Hill, sie befinden sich im Fluss. Besonders gilt das für seine weiblichen Figuren, die stets einen Kontrast zur krisenhaften Maskulinität bilden. Es gibt nicht die statische, fühlende Frau, die dem mobilen, wirkenden Mann gegenüber steht. Passive Frauenfiguren, die nur auf das reagieren, was der Mann an Handlung in Gang bringt und vorantreibt, finden sich in seinen Filmen kaum. Wenn er weibliche Charaktere integriert, werden sie meist mit maskulin konnotierten Eigenschaften ausgestattet, mit Tugenden, die er auch an Männern besonders schätzt:

The mostly antagonistic, sometimes comic, frequently outright hostile relations between men counterpoint the conspicuous absence of genre-normal women. [...] They exhibit attributes of maleness Hill admires – they're as tough as leather baseball caps, as mean as snakes, spark jealousy, inspire fights; they incite action, elation, misery, mystery. (Solman 1994: 70)

To be good, das ist für ihn ebenso wenig eine Frage des Geschlechts wie für Hills Gewährsmann Howard Hawks. Somit kommen tradierte Mechanismen der Gender-Zuschreibung durcheinander. Weil das Weibliche nicht nur in der abendländischen Kulturgeschichte die männliche Subjektivität durch ihre Differenz davon konstituiert, braucht der Mann das Feminine, um sich als vollständige Entität zu erfahren. Diese Weiblichkeit ist als passiver Mangel definiert, während das Maskuline als aktives Ganzes, das heißt als etwas Phallisches, erscheint. Das so entstehende patriarchale Gesetz gerät in Gefahr, wenn Bilder der Frau nun den Zustand des Mangels transgredieren und exzessiv, das heißt seduktiv oder violent, werden. Solche exzessiven Bilder des Femininen sind bei Hill nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Eine klare Rollenverteilung zwischen der männlichen und der weiblichen Sphäre existiert nicht. Wer gut ist, gewinnt, wer nicht gut genug ist, verliert. Frauen erscheinen unabhängig und emanzipiert, ohne feminine Attribute aufgeben zu müssen. Ihre Mobilität wird dabei weder durch fehlende Moralität erkaufte noch als anti-vaginale, „phallische Potenz“ (Theweleit 1995a: 80; Herv. im Orig.) ausgewiesen, wie es die *exploitation movies* üblicherweise als patriarchale Angstlust-Fantasie inszenieren. Die Frau liebt beides gleich, ihr Bild und ihre Bewegung. Deshalb steht sie dem Mann nicht im Wege, sondern zur Seite. Sie ist den Männern ebenbürtig und bleibt doch ganz Frau. Sie zeichnet sich durch eigene Stärke und ein sicheres Wissen um ihren Wert aus. Deshalb kann sie machistische Beschützerbemühungen jederzeit ablehnen. Sie dekonstruiert den maskulinen Blick, weil sie weiß, dass der Mann sie ansieht, und sie nutzt diese Blicke, um Macht zu gewinnen.

Laura Mulvey hat freilich darauf verwiesen, wie der kinematographische Blick sich dreifach codiert:

Im und für den Film gibt es drei verschiedene Arten von Blicken: den der Kamera, die das pro-filmische Geschehen aufzeichnet, den des Publikums beim Betrachten des Endprodukts und den, den Figuren innerhalb der Leinwandillusion wechseln. Die Konventionen des narrativen Films vereinen die beiden ersten Formen und ordnen sich der dritten unter, in der Absicht, die störende Präsenz der Kamera zu eliminieren und ein Bewußtsein von Distanz beim Publikum zu verhindern. (1998: 407)

Die Blicklenkung eines Films kann jedoch lediglich ein Sinnangebot offerieren. Wenn Mulvey nur eine mögliche Sinnzuweisung, eine männlich-heterosexuelle, gelten lässt, dann ignoriert sie nicht nur die potentielle Polyvalenz unterschiedlicher Rezeptionsweisen, sondern schließt normativ alle übrigen Identifikationsmomente aus. Ihr psychoanalytischer Ansatz betrachtet das Zuschauersubjekt nicht als Rezeptionsinstanz, sondern als Rezeptor, als Reizeempfänger, dessen Wahrnehmung ahistorisch festgeschrieben ist. Daher nimmt sie auf soziokulturelle Kontexte keine Rücksicht. Medien aber sind ganz entscheidend eingebunden in gesellschaftlich-historische Normen, die sie nicht bloß repräsentieren, sondern selbst verhandeln. Gender bei Hill ist stets eine performative Kategorie. Ebenso resolut wie energisch gehen seine weiblichen Figuren ihren Weg und lassen sich ihr Leben von niemandem vorschreiben, ganz egal, was die Männer in ihrer Umgebung planen. Deshalb stehen Frauen häufig in einem doppelbödigen Verhältnis zu den maskulinen Helden, oft erweisen sie sich als unberechenbar. Immer wieder sind es Beziehungen zu weiblichen Charakteren, die das Leben der Männer durcheinander bringen, sie angreifbar machen und sich als Ursache für Schwäche oder Verletzbarkeit herausstellen. Oder aber die Sehnsucht der Männer nach Freiheit gerät in Gefahr, durch die Liebe zu einer Frau als Ziel des Handelns. Daher begegnen sich die verschiedenen Geschlechter mit großer Skepsis, sie wollen sich nicht öffnen und verstecken sich hinter Schutzwällen.

Im Western *THE LONG RIDERS* haben die Männer ebenfalls große Probleme, sich an Frauen zu binden. Sie leben als Banditen und sind immer auf der Flucht. „*THE LONG RIDERS* is that rare thing: a Western with complex relationships and sharp, fascinating female characters“, notiert dazu bereits Stephen Schiff (1994: 63). Besonders ungewöhnlich ist die Rolle einer Prostituierten, die gegen alle Klischees gezeichnet wird. Einer der Long Riders verliebt sich in sie, doch zur Frau kann er sie aufgrund der gesellschaftlichen Moralvorstellungen nicht nehmen. So sind Konflikte mit dem Mann vorprogrammiert, der sie heiratet. Es kommt zu einer blutigen Messerstecherei, doch die Frau gewinnt keiner. Der Film stellt dabei klar, dass sich hier ein sinnentleertes Machismo-Ritual abspielt. Auf die Frage, was denn der Gewinner bekomme, antwortet die unabhängig gewordene Prostituierte: „Nothing you both ain't already had!“

Um Verlassen und Verlassenwerden geht es auch in *STREETS OF FIRE*, einem postmodernen Neo-Western, den Hill vor allem in den Frauenfiguren als Hommage an Howard

Hawks inszeniert. Der liebeskranke Held bekommt eine Gefährtin zur Seite gestellt, die ebenso gut trinken und fluchen, schlagen und schießen kann wie er. *Cross-dressing* betreibt sie, das Tragen von Männerkleidung, Baseballkappe und Lederjacke, Thermohose und Stiefel. Von einer alten Liebe wird erzählt, für die kein Platz mehr ist: „That was before I was a soldier“. Weil keinerlei sexuelle Anziehungskraft zwischen ihr und dem Helden besteht, kann sie einen Prozess der Selbsterkenntnis in Gang setzen, der ihm hilft, die leidvolle Erfahrung mit seiner Ex-Geliebten zu überwinden. Diese lässt er am Ende zurück und zieht weiter mit seiner Kampfgefährtin, auf zu neuen Abenteuern. Leidenschaft existiert nicht zwischen ihnen, dafür aber ein großes gegenseitiges Vertrauen, weil sie zu hundert Prozent aufeinander zählen können. Geschlechtliche Differenz wird denaturalisiert, beide sind absolute Professionals.

In *EXTREME PREJUDICE* steht eine emanzipierte Frau zwischen zwei alten Freunden, die zu Feinden geworden sind. Beide lieben sie und beide haben mit ihr zusammengelebt. So entsteht ein Kristallisationspunkt ihrer professionellen Differenzen: Der eine ist Texas Ranger, der andere Drogenbaron. Analog zu *THE LONG RIDERS* verweist der Film auf die sinnentleerte Eigendynamik ihrer Machismo-Rituale. „You’re both crazy“, meint die Frau am Ende desillusioniert, als Hinweis und Vorwurf zugleich, weil ihre beiden Männer sich duellieren wollen. Sie weiß Bescheid um die Obsolenz tradierter Zweikampf-Posen.

Ähnlich verhält es sich bei der Aerobic-Lehrerin aus dem Buddy-Movie *RED HEAT*, die von einem russischen Gangster für eine Schein-Ehe bezahlt wird, damit er ein Visum für die USA bekommt. „I’m out of here, I’ve had enough of this macho shit“, schimpft sie, als sie in das Kreuzfeuer von Polizei und Unterwelt gerät. Die Flucht aber gelingt ihr nur kurzfristig. Der Film spiegelt ihre verlorene Stellung als Objekt einer ritualisierten Männerwelt und sensibilisiert durch ein Vakuum: Der Akt ihrer Ermordung bleibt ausgespart, während er ansonsten kaum eine Möglichkeit vergehen lässt, durch spektakuläre Gewalteffekte den Affektraum des Zuschauersubjekts zu adressieren.

Im Film Noir *JOHNNY HANDSOME* werden zwei weibliche Archetypen der abendländischen Kulturgeschichte kontrastiert. Auf der einen Seite steht die bürgerliche *femme fragile*, sie liebt Johnny und will nur sein Bestes. Auf der anderen Seite agiert die transgressive *femme fatale*, sie setzt sexuelle Reize ein, um Johnny für ihre Zwecke zu instrumentalisieren. Diese *femme fatale* ist filmhistorisch als eine der grausamsten Frauenfiguren in der Geschichte des Kinos zu werten. Ihre vollkommene Amoralität steigert sich bis hin zur Lust am Quälen wehrloser Opfer. So erlebt sie sich als absoluter Souverän der Machtausübung.

Von vitaler Weiblichkeit handelt auch *WILD BILL* und präsentiert den *Old West* als nachgerade matriarchalischen Ort. Zwei Figuren sind es, die mit dem Genre-Paradigma der passiven und/oder hysterischen Frau radikal brechen. Die eine, als wehrhafte Prostituierte nur Nebenfigur des Films, schießt bereits bei ihrem ersten Auftritt das Ohr eines zudringlichen Revolverhelden ab. Eine permanente Kastrationsdrohung geht von ihr aus. Neben der

Gewalt aber steht das Fürsorgliche. Sie nimmt sich eines jungen Outlaws an und wird ihm sowohl Geliebte als auch Ersatzmutter. Die andere Frauenfigur führt Hill ein, als sie gerade zwei Falschspieler auspeitscht. Es ist Martha Jane Canary alias Calamity Jane, jene legendäre Gestalt des *Wild West*, die nicht nur Männerkleidung trägt, sondern sämtliche Westerner auch dort aussticht, wo sie am Empfindlichsten zu treffen sind: in den maskulin konnotierten Domänen des Trinkens, Kartenspiels und Schießens. Nichts mehr bleibt bei ihr von den tradierten Kardinalstugenden der Weiblichkeit im *Old West*: „piety, purity, domesticity and submissiveness of the male“ (Jameson 1987: 146). Statt der Pietät: die Obszönität; statt der Reinheit: die Promiskuität; statt der Häuslichkeit: das Leben im Sattel; statt der Unterwürfigkeit gegenüber dem Mann: die Dominanz des Femininen. Die dramaturgische und/oder dekorative Funktionalität, die Frauenfiguren im Western meist übernehmen, wird von Calamity Jane transzendiert. Sie ist legitimer Teil der Pioniergesellschaft, dabei aber weder Hure noch Heilige, weder Dirne noch Dame. In *WILD BILL* ist der Western zu einem freien Zeichensystem geworden, die alten Dichotomien von Stadt und Wildnis, Kirche und Saloon, Mann und Frau greifen nicht länger. Calamity Jane lässt sich nicht mehr neu sozialisieren durch die Liebe zu einem Westerner, und auch kommt es ihr nicht als Aufgabe zu, den Titelhelden zu domestizieren. Im Gegenteil, *Wild Bill* schätzt sie gerade als ebenbürtige Gefährtin.

Besonders bemerkenswert ist dabei, dass Hill nicht einfach nur männliche Attribute auf Calamity Jane projiziert und somit einer bloßen Umcodierung von Stereotypen Vorschub leistet. Jane erscheint weder als Symbol für das Weibliche als Mangel noch als phallische Frau. Sie bewegt sich zwischen binären Geschlechterzuschreibungen und bringt so in Gefahr, was maskuline Subjektivität erst definiert: die polare Gender-Struktur. Immer bleibt Jane dabei sehr weiblich, und sie setzt ihre Erotik gezielt ein, um sich Männer gefügig zu machen. Für sie erübrigt sich ein emanzipatorischer Diskurs: „When a woman finally surrenders to a man, she’s usually got him just about where she wants him“.

In der Science-Fiction-Episode *PERVERSIONS OF SCIENCE: DREAM OF DOOM* (1997) scheinen alle weiblichen Figuren zunächst nur Ausdruck des Begehrens eines männlichen Protagonisten zu sein. Doch am Ende lässt Hill sowohl die phallo- als auch logozentrische Ordnung des Genrefilms radikal kollabieren, er bricht jede kartesianische Verankerung auf: in Gender und Genre gleichermaßen. *L’homme n’existe pas*, muss es in Umkehrung von Jacques Lacan heißen, wenn sich herausstellt, dass der Protagonist nur deshalb existiert, weil seine Frau ihn herbeiträumt. Sie ist das sprachmächtige Subjekt, ihr Ehemann hingegen bloß ohnmächtiges Objekt. Symbolische Ordnungen sind nicht als ahistorisch, sondern als wandelbar zu begreifen, so lautet die Botschaft. In *DREAM OF DOOM* gilt Slavoj Žižeks neue Lacan-Lektüre: „Nur eine Frau kann vollständig phantasieren, während ein Mann zum letztlich vergeblichen ‚Phantasieren der Phantasie‘ verurteilt ist“ (2001: 228). In der Zukunft von *SUPERNOVA* (2000) hingegen sind männliche und weibliche Blicke des Begehrens wieder gleichberechtigt. An Bord eines Raumschiffs wird das utopische Ideal zwi-

schenmenschlicher Harmonie entworfen, wobei weder *race*, *class* oder *gender* noch Kriterien diffamierender Marginalisierung darstellen. Das gemeinsame Leben findet zu utopischer Allianz.

3. *Race* und Region

Die USA seien bei Hill stets eine Nation voller Dissonanzen, führt früh schon Terrence Rafferty an:

America, in Hill's films, seems a wholly illusory concept – less a nation than a collection of groups, of self-contained social systems that refuse to be integrated into any larger system. These films share a powerful sense of social fragmentation: none of their characters have to go very far to feel utterly lost, completely alien. (1982: 27)

Gregory Solman argumentiert ähnlich und verweist insbesondere auf zwei Motive, die ein brüchiges Bild von Amerika zeichnen. Ethnizität und Regionalität als kulturelles Konstrukt: „[T]he most consistent and important thematic moti[ves] of Hill's cinema [are] issues of racial and class, cultural and economic differences in America, a screen through which each of his films can be read“ (1994: 72). Die USA erscheinen als ein Land voller Risse und Gewalt, dessen Desintegration seiner Integration stets immanent ist. Amerika, schreibt Jean Baudrillard, sei seit jeher ein Verbund von Unverbundenem, „eine Kultur der Promiskuität, des Miteinander, der Völker- und Rassenmischung, der Rivalität und Heterogenität gewesen“ (2004: 114). Eine These, die schwarze Kulturtheoretiker teilen: „[T]he problem of the twentieth century is the problem of the color line“, so jene berühmte Diagnose von W. E. B. Du Bois (1999: 5), die Stuart Hall bekanntlich nicht weniger einflussreich ergänzt hat: „America has always had a series of ethnicities, and consequently, the construction of ethnic hierarchies has always defined its cultural politics“ (2004: 256). Diese ethnischen Hierarchien sind es, die bei Hill stets thematisiert werden: Spannungen zwischen *black* und *white*, analysiert ohne Schwarzweißmalerei. Stets geht es ihm, wie die afrikanisch-diasporische Genretheorie apostrophiert, um ein „humanely contemplat[ing] the specific ethnic experience of the black“ (White 2002).

In *THE WARRIORS* ruft ein schwarzer Gangführer die rivalisierenden Banden New Yorks dazu auf, ihr aggressives Beharren auf Diversität beizulegen und sich in einer großen Gang zu vereinigen. Er kämpft für die Integration der zersplitterten Jugendbanden in eine multiethnisch organisierte Struktur. Sie würde es erleichtern, dem gemeinsamen Feind, der Polizei, entgegenzutreten. Bei seiner Agitation evoziert er Reminiszenzen an zwei maskuline Ikonen der afrikanisch-diasporischen Bürgerrechtsbewegung. Einerseits ruft er wie Malcolm X zu kollektiver Solidarität auf, den potentiellen Einsatz von physischer Gewalt nicht ausschließend. Andererseits erinnert sein Plädoyer für ein Ende der Aggression zwischen den Jugendbanden an Martin Luther King, ebenso die Argumentation, dass New York durch Geburtsrecht kollektives Eigentum aller Gangs sei. Er bedenkt allerdings nicht, dass es Abgrenzung und nicht Gemeinschaftsgefühl ist, die das Bandenphänomen erst konstitu-

iert: eine Versicherung der eigenen Identität, durch Dresscodes und ethnische Besonderheiten. Hill setzt die Banden auf doppelter Ebene metaphorisch ein. Zum einen verkörpern sie eine Identitätskrise der urbanen Jugend, zum anderen eine ethnische Fragmentierung der Großstadt. Während das urbane Milieu als dystopisches *wasteland* gezeichnet wird, erscheinen die Warriors hingegen als utopisches Ideal ethnischer Heterogenität, als Realisation des *melting pot*-Ideals. Sie integrieren Schwarze, Weiße, Latinos und Farbige, alle stehen gleichberechtigt nebeneinander. Es gilt das Prinzip der Meritokratie: Nicht Herkunft und Ethnie, sondern Fähigkeiten und Begabungen entscheiden. Im Unterschied zu den anderen Gangs wird bei den Warriors weder über einen rigiden Dresscode noch über einen ethnischen Hintergrund Identität gestiftet. Sie sind Freunde, und diese Freundschaft lässt sie loyal füreinander eintreten.

In seinem zweitem Bandenfilm *TRESPASS* nimmt Hill dieses utopische Moment deutlich zurück und zeichnet stattdessen das Bild einer gescheiterten Integrationspolitik. Damit bricht er erneut generische Konventionen, wie die afrikanisch-diasporische Genretheorie konstatiert: „*TRESPASS* transgresses the racial conservatism of Hollywood action movies that [...] has pretended to deal with harsh urban reality while ignoring the sociological changes of urban American life“ (White 1994: 222). Der ethnische Riss durch Amerika wird drastisch ausgespielt, die USA scheinen nur noch aus separatistischen Orten zu bestehen, an denen differente Gruppen versuchen, die eigene kulturelle Identität zu wahren, notfalls mit Gewalt. Das enklavische Ghetto von East St. Louis ist als hermetisches Areal portraitiert, dessen Bewohner, durchweg schwarze Gangster, so effizient arbeiten wie Manager und Börsianer. Ihr Geschäft allerdings ist Drogenhandel und Mord. Zwei weiße Feuerwehrmänner aus dem provinziellen Arkansas geraten mit ihnen auf der Suche nach einem Goldschatz aneinander. Am Ende steht keine Aussöhnung der Ethnien, sondern ein Berg von Leichen. „The white man makes dope, right? Then he gives it to us. Then he wants to buy it from us. Then he puts us in jail when we sell it to him. It don't make no fuckin' sense“, so lautet das Fazit von einem der schwarze Gangster. Gegen diese Herrschaft des *white man* will in *RED HEAT* (1988) ein Black-Power-Führer vorgehen. Er plant das weiße Amerika mit Kokain zu überschwemmen: „I plan to sell drugs to every white man in the world ... and his sister!“ Hills Figur ist ein später *black panther*, ein Nachfahre der schwarzen Gang in *THE WARRIORS*, willens mit Kokain die Hegemonie der weißen Privilegien zu brechen.

Dieser Rachefantasie afrikanisch-diasporischer Männlichkeit steht eine Aussöhnung der Ethnien im Buddy-Movie *48 HRS.* gegenüber. Dort muss sich ein heruntergekommener, rassistischer weißer Cop mit einem eleganten, schlitzohrigen schwarzen Gauner zusammenraufen. Über Umwege entwickeln sie gegenseitigen Respekt und Freundschaft, nicht ohne zuvor allerdings heftige Konflikte auszutragen: Der *white trash*-Cop hängt zunächst noch klischeehaften Stereotypen nach und diffamiert den Gauner permanent mit entsprechenden Äußerungen. In seiner grundlegenden Studie zur Konstruktion weißer Identität hat Richard Dyer dazu angemerkt:

White discourse implacably reduces the non-White subject to being a function of the White subject, not allowing him/her space or autonomy, permitting neither the recognition of similarities nor acceptance of differences except as a means of knowing the White self. (1997: 13)

Hills Polizist, das ist zunächst die Personifikation des weißen Diskurses. Wie also richtig kommunizieren, wenn die Sprache selbst korrumpiert ist? Erst spät entdeckt der Cop im Gangster einen ebenbürtigen Partner, mit dessen Mut und Vertrauenswürdigkeit seine weißen Polizistenkollegen nicht konkurrieren können. „Nigger, watermelon, I didn’t mean all that stuff, I was just doin’ my job, keeping you down“, meint der Cop am Ende. „Well, doin’ your job don’t explain everything!“, antwortet der Gauner. Er erkennt die kulturelle Konditionierung seines neu gewonnenen Freundes, er weiß, dass allein die Polizeiarbeit niemanden zum Rassisten macht, auch nicht dort, wo Gewalt und Verbrechen zum Tagesgeschäft geworden sind. In der zentralen Sequenz von 48 HRS. freilich kommt es zum definitiven Akt afrikanisch-diasporischer Selbstbehauptung. Als die von Eddie Murphy gespielte Figur Hammond sich in einer Redneck-Bar einen Wodka bestellt, wird er vom Barkeeper zunächst argwöhnisch beäugt, dann rassistisch angepöbelt: „Maybe you best have a ... Black Russian?“ Hammond zeigt daraufhin seine geborgte Polizeimarke vor und beginnt die Gäste verbal aufs Äußerste zu provozieren („I’ve never seen so many backwards-ass country fucks in my life. I’m sick just of bein’ in here!“), er lässt sie zur Leibesvisite aufstellen („I don’t like white people. I hate rednecks. You people are rednecks. That means I’m enjoying this shit!“), er droht eine Schließung des Ladens an („I’m your worst fuckin’ nightmare, man. I’m a nigger with a badge. That means I got permission to kick your ass whenever I feel like it!“). Dieser Auftritt Hammonds zitiert jene Sequenz aus William Friedkins THE FRENCH CONNECTION (1971), in der Doyle (Gene Hackman) die Besucher einer Bar in Harlem einschüchtert. Nur haben sich bei Hill Subjekt und Objekt der Gewalt verkehrt. Er wendet sich gegen die Unmenschlichkeit rassistischer Repression und präsentiert mit Hammond eine Figur, die tradierte ethnische Diskriminierungsmuster aufhebt. Konsequenterweise finden sich im Sequel ANOTHER 48 HRS. keinerlei rassistische Aussagen oder Beleidigungen mehr benutzt. Beide Protagonisten, die sonst niemandem vertrauen, haben gelernt, darauf zu vertrauen, dass sie einander vertrauen können.

In Inversion der Prämisse von Hills 48 HRS. wird im Buddy-Movie BULLET TO THE HEAD (2013) ein italo-amerikanischer Gangster gezwungen mit einem koreanischen Cop zusammenzuarbeiten. Ersterer entpuppt sich als Rassist, für den Korea, China und Japan ein und dasselbe sind. Letzterer aber ist es, der sich im Showdown des Films als heroisches Subjekt entpuppt, das Leben des Gangsters rettet und bei dessen Tochter bleibt. Er tötet den Bösewicht und bekommt die Frau: Hill apostrophiert so traditionelle Signifikanten von Maskulinität in einer Fluidität, die sie für subalterne Formen ethnischer Männlichkeit appropriierbar macht und damit eine dezidiert anti-orientalisierende Qualität besitzt.

In JOHNNY HANDSOME treten zwei schwarze Protagonisten als einzige Autoritätsfiguren auf, was bis heute ungewöhnlich ist für Hollywoods Mainstream-Kino. Hill selbst sieht sie

in Analogie zu seinem deformierten Titelhelden, weil sie „Angehörige einer gesellschaftlichen Minderheit [sind], die selbst zu leiden hat unter Missachtung und Unterdrückung. Und das ist natürlich genau Johnnys Rolle in der Welt, in der der lebt“ (zit. n. Beier/Midding 1990: 34).

STREETS OF FIRE entwirft eine hochgradig artifizielle Filmwelt, nirgendwo genau lokalisiert. Doch auch dieses Nirgendwo durchzieht Hill mit ethnischen Diskursen und stellt einer schwarzen Doo-Wop-Gruppe eine weiße Rock-Sängerin gegenüber. Während die Rhythm- and-Blues-Musiker dem Urbanen zugeordnet werden, begeht sie Stadtfucht und verlässt ihren Heimatbezirk, um auf Tournee zu gehen. Die Doo-Wop-Gruppe glänzt durch großes Talent, die Sängerin dagegen schreibt keinen ihrer Songs selbst und reflektiert sie nach eigener Aussage nicht einmal. Am Ende des Films allerdings kommt es zu einer Aussöhnung, einem symbolischen Konzert, in dem alle ethnischen Grenzen transzendiert werden. Gemeinsam treten die Blues-Musiker mit dem Rock-Star auf, sie teilen sich mit ihm nicht nur die Bühne, sondern auch das Mikrophon.

Der Wettstreit zwischen schwarzer und weißer Musik wird im Road-Movie CROSSROADS erneut aufgegriffen, wenn Hill die langsame Annäherung zwischen einem afrikanisch-diasporischen Blues-Musiker und seinem Schützling thematisiert, einem weißen Klassik-Gitarristen. Der Junge will mit Hilfe des alten Mannes einen verschollenen Song von Robert Johnson aufnehmen. Er macht keinen Hehl aus seiner Absicht, diesen Song zu stehlen: „I’m gonna learn the tune, you know. Get it down to the note, add a little of my own stuff. I’ll make it special, but it’s my ticket to the blues scene!“ Damit verweist der Film auf eine lange Tradition kulturellen Recyclings, auf Cover-Versionen schwarzer Blues-Stücke. Viele Songs von Robert Johnson werden immer wieder durch weiße Musiker interpretiert, davon zeugen Bob Dylans „Ramblin’ On My Mind“, „Stop Breaking Down“ der Rolling Stones oder Led Zeppelins „Traveling Riverside Blues“. Auch „Crossroads“ selbst, Johnsons bekanntester Song, findet sich als Cover-Version auf dem Album einer britischen Band, auf *Wheels of Fire* (1968) von Eric Claptons Band Cream. „Just another white boy ripping of our music“, so charakterisiert der alte Blues-Man zunächst seinen jungen Freund, als dieser sich hinter altruistischen Phrasen versteckt, um den verschollenen Song zu erlernen: „We’d be giving it to the whole world. See, there’s all kinds of people who’d give anything for that!“ Der Blues ist eben nicht nur ein ästhetisches, sondern vor allem auch ein soziohistorisches Phänomen. Für die afrikanische Diaspora verweist der Blues primär immer auf die Erfahrung, sich als Schwarze während der 1930er Jahre im Süden der USA durchgeschlagen und überlebt zu haben. Auf eine solche kulturelle Tradition kann der Junge nicht zurückgreifen. Dieses Schicksal teilt er mit all den europäischen Gitarristen, die in den 1960er Jahren den Blues für ein weißes Publikum popularisierten, ob nun Brian Jones, Jeff Beck oder Jimmy Page. Erst im Laufe einer Reise durch den amerikanischen Süden weichen Arroganz und Einbildung des Jungen einem tieferen Verständnis des Blues als

individuelle Ausdrucksform. Am Ende erkennt er seine eigenen Wurzeln an und kombiniert Mozarts „Türkischen Marsch“ mit Blues-Techniken.

Eine solche Versöhnung der Kulturen bleibt in *THE MAN WHO WAS DEATH* aus. Der ebenso chauvinistische wie rassistische Henker stilisiert sich selbst zum Herrn über Leben und Tod, er exekutiert in Eigenregie mutmaßliche Kriminelle. Auf die Erkenntnis, dass es in den USA überwiegend ethnische Minderheiten sind, die vom Staat hingerichtet werden, gibt er sich zynisch: „They’re all pretty dark when I get done with them!“ Die böse Ironie des Films aber will, dass der Henker schließlich selbst auf dem elektrischen Stuhl landet. Dann weicht sein selbstgefälliger Plauderton purer Angst, genauso wie bei all den schwarzen Häftlingen, die er vorher selbst exekutiert hat.

Unterdrückt wegen ihrer ethnischen Herkunft werden auch die Apachen in *GERONIMO: AN AMERICAN LEGEND*. Der Film zeichnet die Geschichte ihres letzten Aufstandes nach und portraitiert Geronimo als mythischen Krieger, der exemplarisch den Konflikt zwischen weißen Landnehmern und indigenen Ureinwohnern austrägt:

When I was young the White-Eye came and wanted the land of my people. When their soldiers burnt our villages, we moved to the mountains. When they took our food, we ate thorns. When they killed our children, we had more. We killed all White-Eye that we could. We starved and we killed but in our hearts we never surrendered.

So lautet Geronimos Resümee nach einem Leben im Kampf, voller Entbehrungen, aber auch voller Stolz. Einmal noch verlässt der Apachen-Führer das ihm zugeteilte Reservat, er bricht aus und versucht sich als Krieger ein Stück Freiheit zurückzuerobern. Sein Kampf wird ohne heroisches Pathos geschildert: „neither sentimentalised nor demonised“ (French 2005: 199), sowohl auf Seiten der Indigenen als auch des US-amerikanischen Militärs. *GERONIMO: AN AMERICAN LEGEND* ist ein Film frei vom Rassismus der klassischen Western, die das Genre ideologisch prägen. Hill hingegen gibt dem Kampf der Indigenen moralische Größe und spricht ihm deutliche Berechtigung zu.

In *DREAM OF DOOM* tritt statt einer indigenen erneut eine afrikanisch-diasporische Frau auf. Sie ist eine junge Studentin, die den weißen Universitätsprofessor gehörig aus der Fassung bringt: „Why should we waste our time listening to you drag on about dead white Europeans?“, fragt sie ihn. Damit wird eine dekolonialistische Kritik aufgegriffen, die sich seit den 1970er Jahren gegen den traditionellen Bildungskanon der westlichen Kultur ausspricht. Stattdessen sollten Leistungen von Frauen und ethnischen Minderheiten die Lehrpläne bestimmen. Während *DREAM OF DOOM* damit eher ethnische Differenzen betont, desavouiert *SUPERNOVA* vermeintliche Rassenunterschiede so radikal wie kein anderer Film im Oeuvre von Hill. Schon zu Beginn herrscht an Bord eines Raumschiffs multiethnische Harmonie, eine idealisierte Wohngemeinschaft, bis *SUPERNOVA* schließlich damit endet, dass die beiden Protagonisten – sie afrikanischer, er europäischer Abstammung – wechselseitig zwei Prozent ihres genetischen Materials austauschen. Hill visualisiert das Ergebnis

des Erbguttransfers, indem er jeweils die Farbe der Augen verändert: Sie bekommt eine blaue, er eine braune Iris.

Neben einer Thematisierung der Zugehörigkeit von *gender* und *race* widmet Hill sich immer wieder auch Fragen regionaler Differenzen, die in der heterogenen Struktur der USA begründet liegen und gleichfalls generische Konstruktionen von Gender und Race bedingen: insbesondere im Schauplatz eines als ‚schwarz‘/ ‚afrikanisch‘ und ‚rural‘/ ‚feminin‘ markierten Südens. In WILD BILL lässt Hill beide Themen von *race* und Regionalität direkt koinzidieren, wenn seine Titelfigur mit einem schwarzen Auftragskiller aneinander gerät. „You ungrateful son of a bitch, I almost got my ass shot off twenty times tryin’ to free your type during the war“, beschimpft Wild Bill den schwarzen Revolverhelden. „Well, that was mighty white of you“, entgegnet dieser sarkastisch. Er definiert sich allein über seinen Professionalismus: „Just a gun-sharp. Don’t mind my color. I make a livin““. Regionalität differenziert sich in den Vereinigten Staaten primär durch eine Spaltung der Nation in Norden und Süden. Diese Zweiteilung geht zurück auf den Sezessionskrieg von 1861 bis 1865, der Nordamerika eint und gleichzeitig teilt. Als Trauma der amerikanischen Seele bestimmt er noch immer das kulturelle Gedächtnis, vor allem auf Seiten der ehemaligen Konföderierten im Süden der USA. THE LONG RIDERS greift dieses Trauma explizit auf, wobei Hills mediale Bearbeitung der Jesse-James-Legende signifikant von den klassischen Kino-Versionen abweicht. Henry Kings JESSE JAMES (1939) spielt den Regionalitätskonflikt der Vereinigten Staaten noch dezidiert herunter, er zeichnet die Long Riders als friedfertige Farmer, die erst durch Aggression von außen zu Gesetzlosen werden. Bei King wandeln die James-Brüder sich deswegen zu Rächern und Outlaws, weil skrupellose Eisenbahner ihre Mutter ermorden. Fitz Lang geht in seinem Sequel zu Kings Film, THE RETURN OF FRANK JAMES (1940), mit der politisch korrekten Nivellierung historischer Fakten noch einen Schritt weiter: Er etabliert einen schwarzen Sklaven, nicht nur als *comic relief*, sondern auch als Freund von Frank James – für dessen Rettung James am Ende sein eigenes Leben riskiert, sich den Behörden stellt, um den Sklaven vor dem Galgen zu retten. In THE LONG RIDERS hingegen motiviert Hill die Gründung der James-Younger-Bande nicht aus persönlichen Beweggründen. Er zeigt stattdessen eine radikale Opposition zwischen agrarischem Süden und industriellem Norden. Sie lässt Jesse James zum Outlaw werden, schon als Killer im Bürgerkrieg. Dabei steht nicht so sehr die Verteidigung von Gerechtigkeit gegenüber geltendem Recht als die Bewahrung einer alten Lebensweise im Vordergrund. Der Mordanschlag auf James’ Mutter erfolgt in THE LONG RIDERS erst spät, nach mehreren Überfällen ihrer Söhne. Sie wird zwar verletzt, bleibt jedoch – anders als bei King – am Leben. THE LONG RIDERS spielt in einem transitorischen Stadium der US-amerikanischen Geschichte: Der Sezessionskrieg ist gerade zu Ende, die Union allerdings noch nicht wieder völlig restituiert. Besonders nicht im Bundesstaat Missouri, den der Krieg in zwei Lager gespalten hat. Die Long Riders werden klar dem Süden zugeordnet, sie sind Patrioten des *Old South*. Sie identifizieren sich mit der Landbevölkerung und ziehen daraus eine Legitimation für ihr Handeln. Die *political correctness* von Henry King und auch Fritz Lang, der den Film Kings fort-

setzte, gibt Hill preis zugunsten einer Annäherung an historische Fakten. Seine Helden akzeptieren ihre militärische Niederlage im Sezessionskrieg nicht, sie sehen sich weiterhin zu einer Verteidigung ihres Landes gezwungen. Ihr Land ist Farmland, und es verliert an Wert, ebenso wie die manuelle Arbeit verschwindet angesichts der unaufhaltsamen Technisierung. Aus den einzelnen kriminellen Bankiers in John Fords STAGECOACH (1939) ist ein verbrecherisches System geworden: der Kapitalismus. Er begreift Natur als Produktionsmittel und betreibt, im marxistischen Sinne, Landraub als „ursprüngliche Akkumulation“ (Marx 1972: 741). Die Long Riders dagegen träumen noch immer von der Autonomie des alten Südens, sie stehen weiter ein für die Tradition ihrer Heimat, für Ackerbau und Viehzucht. Der Industrialisierung setzten sie Feudalismus entgegen, statt Demokratie wollen sie an ihrer Oligarchie festhalten. Sie sind zutiefst konservative Rebellen. Dennoch werden die Long Riders ambivalent gezeichnet, in gewissem Sinne erscheinen sie als Moralisten, stolz und individualistisch, ganz anders als die Pinkerton-Detektive aus dem Norden, für die der Zweck alle Mittel heiligt. Während Jesse James schon zu Beginn des Films ein Exempel statuiert und einem nervösen Killer die Mitgliedschaft in der Bande aufkündigt, töten die Pinkertons auch Unschuldige: James' geistig behinderten Halbbruder etwa oder einen seiner Cousins, der gar nicht zu den Outlaws gehört.

Anachronistisch erscheint auch die Lebensweise der Cajuns, mit denen die Nationalgardisten in SOUTHERN COMFORT aneinander geraten, französischstämmigen Hinterwäldlern aus Louisiana. Auch ohne einen Feind von außen scheint das Platoon jeden Moment im Inneren auseinander zu brechen, weil es sich extrem heterogen zusammensetzt. Da ist ein Texaner, der Hillbillys hasst, ein Bonvivant aus der Großstadt, ein rassistischer Football-Coach, ein schwarzer Drogendealer. Konträr zur militärischen Notwendigkeit von Teamwork belauern sich die Reservisten gegenseitig, sie sind weder durch gemeinsame Werte noch eine gemeinsame Herkunft verbunden. Nicht einmal Patriotismus schafft mehr Zusammenhalt, die einzelnen Mitglieder misstrauen und bekämpfen sich offen. Nur *eine* Haltung vereint sie, ihre Ablehnung den Cajuns gegenüber. Deren sektiererische Kultur gilt für sie als unamerikanisch. Gregory Solman sieht genau darin das besondere metaphorische Potential von SOUTHERN COMFORT: „[T]he film migrates toward a domestic metaphor for Vietnam, the military dehumanization of the enemy and betrayal of the soldier, and the politics of American ignorance about race and class“ (1994: 74).

CROSSROADS skizziert ebenfalls ein zweigeteiltes Amerika. Dort begleitet ein Blues-Enthusiast sein Vorbild von New York zurück nach Mississippi. Im Süden herrschen andere Gesetze als im Norden. *Segregation*, das heißt Rassentrennung, ist noch immer fest in den Köpfen der Menschen verankert. „I do my business on this side of the road, and you white folks do your business on that side. That's the way they get things done in Mississippi“, meint der alte Blues-Musiker zu seinem jungen Freund. In GERONIMO: AN AMERICAN LEGEND kommt der indianerfreundlichste Offizier der US-Kavallerie ausgerechnet aus Virginia, dem Bundesstaat der rassistischen Sklavenhalter und erzkonservativen Landaris-

tokraten. Im Sezessionskrieg hat er die blauen Uniformen der Unions-Armee bereits hassen gelernt, im Kampf gegen die Apachen kehren diese Gefühle wieder. Denn er sympathisiert mit Geronimo, wissend, dass dessen Kultur eine bewahrenswerte Lebensform ist: die einzige in Nordamerika. Am Ende aber geht die Kultur der Apachen ebenso unter wie der sezessionistische Süden. GERONIMO: AN AMERICAN LEGEND ist ein melancholischer Western über das Ende einer Ära, als definitive Studie zu *white guilt* und dem Unbehagen des Westerns (Abb. 2).



Abb. 2: GERONIMO: AN AMERICAN LEGEND (Columbia)

Das letzte Bild des Films zeigt, wie Geronimo einem KZ-Häftling gleich im Güterzug nach Florida abtransportiert wird und in die Weite der Landschaft entschwindet, auf einem Damm, der offenbar gerade erst für seine Deportation aufgeschüttet worden ist. Er erkämpft sich seinen paradoxen Platz in der Geschichte gerade dadurch, dass er aus ihr verschwindet. Die Vernichtung der Indigenen, darauf hat Jean Baudrillard hingewiesen, lässt eine mythische Vorzeit sichtbar werden, die jede Anthropologie überragt: „eine Mineralität, Geologie, Gestirnhaftigkeit, eine unmenschliche Künstlichkeit und Trockenheit, die die künstlichen Gewissensbisse der Kultur verjagt und eine Stille einziehen läßt, die es nirgendwo anders gibt“ (2004: 12). Zuvor aber lässt Hill die indianischen Ureinwohner noch einmal die ganze Weite jenes Landes durchmessen, das einst ihr Eigentum gewesen ist. Hill invertiert das positive Bild der Eisenbahn als Symbol für Fortschritt und Zivilisation, wie man es kennt aus John Fords THE IRON HORSE. Mit fast fünf Minuten handelt es sich bei der letzten Einstellung von GERONIMO: AN AMERICAN LEGEND um den längsten *shot* in Hills gesamtem Oeuvre. Es ist, als ob die Kamera Geronimo und sein Volk nicht fort lassen will. So wird der Abschied zu einem Aufschub, er schreibt sich ihrem statischen Blick ein. Selbst als der Abspann des Films vorüber ist, hat der Zug noch immer nicht den Horizont der Bildebene erreicht. Der Blick verweist auf einen Raum, der nicht mehr als Ort des Geschehens fungieren kann. Die Eisenbahn – Symbol der Expansion nach Westen – steht für einen unaufhaltsam fortschreitenden Geschichtsprozess, der nicht nur Geronimo aus

seiner Heimat fortbringt, sondern auch dem historischen *Old West* ein Ende setzt. Indem der Zug sich in die Gegenrichtung bewegt, nach Osten. Einmal mehr artikuliert sich mithin Hills zentrales Sujet in der radikalen Parteinahme für die Subalternen: „figuring out what time and memory mean to black American men and the men who view life through them“ (White 2002).³

4. Schluss

Die Arbeiten von Walter Hill sind als eine interventionistische Praxis zu begreifen. Als solche unterziehen sie hegemoniale Setzungen von *gender* und *race* im Sinne von Judith Butler einer „kritischen Mimesis“ (1995: 73), das heißt einem Durchspielen virulenter Bilder generischer Differenz, das jene in ihrem naturalisierten Erscheinen entschleiern. Mithin decken sie den immer performativen Akt jeder normativen Konstruktion von Geschlechtlichkeit auf: „als jene ständig wiederholende Macht des Diskurses, die diejenigen Phänomene hervorzubringen, welche sie reguliert und restringiert“ (Butler 1995: 22). Normative Regulative der Macht erscheinen so nie als natürlich, sie sind stattdessen als Authentizitätseffekt apostrophiert. In den Arbeiten von Walter Hill artikuliert sich mithin ein zutiefst anti-autoritärer Diskurs. Gerichtet sowohl gegen hegemoniale *gender*- als auch *race*-Konstruktionen, sind sie in ihrer unhintergehbaren Hybridität als Kennzeichnung einer *Dimension des Dazwischen* zu betrachten, die generische Differenzen eröffnet. Unaufhörlich oszillierend zwischen tradierten Genre-Konventionen und deren signifikantem Bruch, denkt Hill nicht in Oppositionen. Stattdessen stellen seine inszenatorischen Alteritäten das Mit-sich-selbst-Identische des Gegebenen in Frage, indem sie Unbehagen an Genres äußern und so Binaritäten „in Verwirrung bringen“ (Butler 1991: 218). Diese Alteritäten aber sind weniger mit Butler als Repräsentation zu konzipieren und mithin einer Transparenz kultureller Medialität zuzuschlagen. Vielmehr müssen die generischen Differenzen bei Hill als eigendynamische Agenturen audiovisueller und synästhetischer Bild-Ton-Assemblagen gedacht werden. In diesem Sinne formen sie Instanzen des Denkens und Handelns, das heißt, sie bleiben stets irreduzible Interventionen, die eben als Denk- und Handlungszusammenhang permanent transformatorische Leistungen vollbringen. Diese basale Nicht-Reduzierbarkeit der medialen Erscheinungen, sowohl im Hinblick auf ihre diskursiven Rahmungen als auch theoretischen Implikationen, offeriert eine Perspektive jenseits fixer Polaritäten, die Genres als ‚im Werden‘ begriffen denkt, das ganz im Sinne von Gilles Deleuze durch Paradoxa konstituiert wird. Indem sie sich „dem Gegenwärtigen zu entziehen“ verstehen, vertragen Hills generische Differenzen „weder die Trennung noch die Unterscheidung von Vorher und Nachher, von Vergangenem und Künftigen“. Als ein Werden geht es ihnen stattdessen vielmehr stets darum, „in beide Richtungen gleichzeitig [...] zu streben“ (Deleuze 1993: 15). Als Agenturen eigenen Rechts stellen sie nicht nur dar, sie konstituieren sich selbst in Bildern und Tönen. In Walter Hills Arbeiten geht es so um eine

³Vgl. Fußnote 1.

nomadische Konzeption von Genres, die im stets dynamischen, unabschließbaren und transformativen Prozess des Werdens und seiner permanenten Veränderung aufgehen, ohne ein fixiertes Sein auszubilden. Sie besetzen einen produktiven Raum zwischen den Binaritäten. Sie lassen Differenzen jenseits von Dualismen und Dichotomien denkbar werden.

Über den Autor

Ivo Ritzer, Prof. Dr. phil., lehrt Medienwissenschaft an der Universität Bayreuth. Gastprofessor an der Universität Zürich, Lehrkraft für besondere Aufgaben am Medienwissenschaftlichen Seminar der Universität Siegen; wissenschaftlicher Mitarbeiter der Medienszenario an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Dozent für Medien-, Bild- und Kulturtheorie an der Hochschule Mainz; externer Gutachter für Theatre, Film and Television Studies an der University of Glasgow. Koordinator des DFG-Netzwerks „Genres und Medien“. Gründer und Sprecher der AG „Genre Studies“ innerhalb der Gesellschaft für Medienwissenschaft (mit Peter W. Schulze). Arbeitsschwerpunkte: Medienanthropologie, Medienphilosophie, Medienkulturtechnikforschung. Herausgeber der Schriftenreihe „Neue Perspektiven der Medienästhetik“ (Springer VS). Zahlreiche Publikationen zu Medien-, Bild-, Kultur- und Filmtheorie, aktuell u.a.: *Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven*, Wiesbaden: Springer VS 2015; *Wie das Fernsehen den Krieg gewann: Zur Medienästhetik des Krieges in der TV-Serie*, Wiesbaden: Springer VS 2015; *Classical Hollywood und kontinentale Philosophie*, Wiesbaden: Springer VS 2015.

Abbildungen

Abb. 1: Screenshot des Autors aus: GERONIMO – AN AMERICAN LEGEND (GERONIMO, USA 1994, Walter Hill, DVD, Columbia 2004)

Abb. 2: Screenshot des Autors aus: UNDISPUTED (UNDISPUTED – SIEG OHNE RUHM, USA 2002, Walter Hill, DVD, Columbia 2011)

Filme

48 HRS. (NUR 48 STUNDEN, USA 1982, Walter Hill)

ANOTHER 48 HRS. (UND WIEDER 48 STUNDEN, USA 1990, Walter Hill)

BREWSTER'S MILLIONS (ZUM TEUFEL MIT DEN KOHLEN, USA 1985, Walter Hill)

BROKEN TRAIL (USA 2006, Walter Hill)

BULLET TO THE HEAD (SHOOTOUT – KEINE GNADE, USA 2013, Walter Hill)

CROSSROADS (USA 1986, Walter Hill)
 DEAD MAN (USA 1995, Jim Jarmusch)
 EXTREME PREJUDICE (AUSGELÖSCHT, USA 1987, Walter Hill)
 THE FRENCH CONNECTION (BRENNPUNKT BROOKLYN, USA 1971, William Friedkin)
 GERONIMO: AN AMERICAN LEGEND (USA 1994, Walter Hill)
 HARD TIMES (EIN STAHLHARTER MANN, USA 1975, Walter Hill)
 THE IRON HORSE (DAS EISERNE PFERD, USA 1924, John Ford)
 JESSE JAMES (USA 1939, Henry King)
 JOHNNY HANDSOME (USA 1990, Walter Hill)
 PERVERSIONS OF SCIENCE: DREAM OF DOOM (USA 1997, Walter Hill)
 RED HEAT (USA 1988, Walter Hill)
 THE RETURN OF FRANK JAMES (RACHE FÜR JESSE JAMES, USA 1940, Fritz Lang)
 SOUTHERN COMFORT (DIE LETZTEN AMERIKANER, USA 1981, Walter Hill)
 STAGECOACH (RINGO, USA 1939, John Ford)
 STREETS OF FIRE (STRABEN IN FLAMMEN, USA 1984, Walter Hill)
 SUPERNOVA (USA 2000, Thomas Lee [=Walter Hill])
 TALES FROM THE CRYPT: CUTTING CARDS (USA 1990, Walter Hill)
 TALES FROM THE CRYPT: THE MAN WHO WAS DEATH (USA 1989, Walter Hill)
 TRESPASS (USA 1992, Walter Hill)
 UNDISPUTED (UNDISPUTED – SIEG OHNE RUHM, USA 2002, Walter Hill)
 THE WARRIORS (USA 1979, Walter Hill)
 WILD BILL (USA 1995, Walter Hill)
 THE WILD ONE (DER WILDE, USA 1953, László Benedek)

Literatur

- Beier, Lars-Olav/Midding Gerhard (1990): Gespräch mit Walter Hill. In: Filmbulletin 1/1990: 33-35.
- Baudrillard, Jean (2004): Amerika. Berlin: Matthes & Seitz.
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1995): Körper von Gewicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1993): Die Logik des Sinns. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1997a): Das Bewegungs-Bild: Kino 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1997b): Das Zeit-Bild: Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2000): Was ist Philosophie? Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Du Bois, W. E. B. (1999): The Souls of Black Folks. New York: Norton.

- Dyer, Richard (1997): *White*. New York: Routledge.
- French, Philip (2005): *Westerns. Aspects of a Movie Genre and Westerns Revisited*. Manchester: Carcanet.
- Hall, Stuart (1996): *New Ethnicities*. In: Houston A. Baker et al. (Hg.): *Black British Cultural Studies. A Reader*. Chicago: University of Chicago Press, S. 163-172.
- Hall, Stuart (2004): *What is the Black in Black Popular Culture?* In: Jacqueline Bobo et al. (Hg.): *The Black Studies Reader*. New York: Routledge, S. 255-264.
- Hill, Walter (2014): *TOMBOY*. Unveröffentlichtes Drehbuch.
- Jameson, Fredric (1997): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Klinger, Barbara (1986): *Cinema/Ideology Criticism Revisited. The Progressive Genre*. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press, S. 74-90.
- Marx, Karl (1972): *Das Kapital: Band 1*. Berlin: Dietz.
- McGilligan, Patrick (2004): *Walter Hill. Last Man Standing*. In: *Film International* 6/2004: 12-25.
- Mulvey, Laura (1998): *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 389-408.
- Ritzer, Ivo (2009): *Walter Hill: Welt in Flammen*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Schiff, Stephen (1994): *THE LONG RIDERS*. In: Richard T. Jameson (Hg.): *They Went Thataway. Redefining Film Genres*. Mercury: San Francisco, S. 60-66.
- Solman, Gregory (1994): *At Home on the Range: Walter Hill*. In: *Film Comment* 2/1994: 68-76.
- Sragow, Michael (1984): *Hill's Street Blues*. In: *American Film* 8/1984: 36-42.
- Theweleit, Klaus (1995a): *Männerphantasien. Band 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. München: DTV.
- Theweleit, Klaus (1995b): *Männerphantasien. Band 2: Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. München: DTV.
- White, Armond (1994): *TRESPASS*. In: Richard T. Jameson (Hg.): *They Went Thataway. Redefining Film Genres*. Mercury: San Francisco, S. 221-226.
- White, Armond (2002): *UNDISPUTED*. In: *New York Times* vom 27.8.2002.