

Jane Giles: *The Crying Game*

London: British Film Institute 1997 (BFI Modern Classics), 80 S.,
ISBN 0-85170-556-1, £7.99

Sichtlich unbeeindruckt vom postmodernen Zeitgeist und dessen Plädoyer gegen die „grande narratives“, verfolgte die 1992 etablierte BFI Film Classics Reihe das Ziel, ein Pantheon der „great films of world cinema“ zu errichten: 360 „key films of film history“ in Bestkopien, die regelmäßig im Londoner Museum of the Moving Image zu sehen sind, jeder Film versehen mit einem Begleitbändchen, verfaßt von Filmemachern, -kritikern oder -wissenschaftlern. So umstritten der Versuch einer Kanonbildung und das damit verbundene Konzept einer linearen, auf „Klassikern“ beruhenden Filmgeschichtsschreibung auch sein mag – man bekommt kaum genug von diesen zartgrünen Bändchen. Die Schwerfälligkeit und Begrenztheit des Klassikerkonzepts wird durch die Heterogenität der Autoren aufgebrochen, darunter Salman Rushdie (*The Wizard of Oz*), Laura Mulvey (*Citizen Kane*) und Peter Wollen (*Singin' in the Rain*), um nur einige zu nennen. Die Vorgabe der breiteren Zielgruppenadressierung und die freie Auswahl des besprochenen (Lieblings-)Films führen dabei häufig zu einer höchst attraktiven Synthese von analytischem und essayistischem, die eigene Faszination nicht verhehlendem Vorgehen.

Der BFI Film Classics Reihe folgen nun die BFI Modern Classics, eine Publikationsreihe in ähnlichem Format, die sich zum Ziel setzt, über „judgements on the true worth of recent films“ zu einer Positionsbestimmung des Kinos und seiner Zukunft zu gelangen. Im Gegensatz zu ihrem Vorläufer liegt die Akzentsetzung hier deutlicher auf der Darstellung von Produktion und Rezeption, obwohl auch hier ein textanalytisch orientierter Teil den Nachweis über „the quality and importance of the film“ erbringen soll. Die Stärken und Schwächen dieses Konzeptes werden in Jane Giles Erörterung von *The Crying Game* (Neil Jordan 1992) exemplarisch vor Augen geführt.

In den ersten beiden Kapiteln wird die Genese von Motivik und Handlung im Kontext des literarischen und filmischen Werkes Neil Jordans entwickelt. Jane Giles Darstellung orientiert sich dabei an den durch die Autorentheorie vorgegebenen Erzählmustern zur Werkgenese – die Kohärenz des künstlerischen Universums, die Konzentration auf eine zentrale Thematik, Kompromißlosigkeit hinsichtlich der Realisation des Projektes etc. –, eine Strategie, die nicht zuletzt durch Neil Jordans Status als nonkonformistischem irisch/britischem Grenzgänger nahegelegt wird. Vor diesem Hintergrund wird *The Crying Game* als Kulminationspunkt eines auf die Aushöhlung traditioneller, vor allem sexueller Dichotomien ausgerichteten Werkes präsentiert. Das folgende dritte Kapitel zeichnet detailliert die komplizierte Finanzierung dieser unabhängigen Produktion nach, wobei die häufig dramatische Schritte zur Deckung des *shoestring*-Budgets auch den Produzenten Stephen Woolley als visionären Ko-Autor erscheinen lassen. Die folgenden Kapitel vier und fünf präsentieren die höchst unterschiedliche Rezeptionsgeschichte des Films in Großbritannien und Irland sowie in den USA: Während im britischen Kontext – nicht zuletzt aufgrund der zeitgleich mit dem Kinostart aufflammenden IRA-Aktivitäten – die politische Problematik des Films im Vordergrund stand und zu einer eher ablehnenden Haltung führte, konzentrierte sich die amerikanische Rezeption – hauptsächlich auch angesichts der Marktstrategie, die es Kritikern verbot, das „Big Secret“ des Films in Rezensionen zu enthüllen – auf den Aspekt der Geschlechterambivalenz der Protagonistin Dil. Gegen alle Erwartungen avancierte *The Crying Game* in den USA innerhalb kürzester Zeit zum Kultfilm und sprengte als erfolgreichster Film des Jahres (\$59 Mill. Kinoeinnahmen bei \$5 Mill. Produktionskosten) die Blockbuster-Ökonomie Hollywoods.

Die Stärke des Bandes liegt in der präzisen und umsichtigen Recherche der Produktions- und Rezeptionsgeschichte, die sich neben den üblichen Quellen auf zahlreiche Interviews stützt. Die hier zugänglich gemachten Informationen geben so nicht nur detaillierte Einsichten in die ökonomischen Strukturen einer unabhängigen europäischen Filmproduktion, die exemplarischen Charakter hat, sondern vermitteln auch prägnante – weil am Einzelfall konkretisierte – Aufschlüsse über US-amerikanische Marketing-Strategien. Enttäuschend fällt jedoch die textanalytische Aufarbeitung des Films im letzten Kapitel aus. Der Versuch, die Popularität des Films in den USA und später – als Fernsehausstrahlung und Video – auch in Großbritannien aufgrund der spezifischen „Twists“ der Erzählhandlung zu erklären, wird der Komplexität des Films, die zu einer beachtlichen filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung vor allem in den USA geführt hat, kaum gerecht. Während in Giles Darstellung vorwiegend das Moment der geschlechtlichen In/Differenz im Mittelpunkt steht, konzentrieren sich diese Arbeiten auf die spezifische Artikulation sexueller, nationaler und ethnischer Differenzen, die in gegenseitiger Abhängigkeit konstruiert werden. Vor diesem Hintergrund wird die unerwartete Erfolgsgeschichte des Films auf die spezifische Fantasie zurückgeführt, die der Film entwirft – eine Fantasie, die im Zuge der Stabilisierung weißer männlicher Identität (der des Hel-

den) eine letztendlich konservative Vereinnahmung transgressiver Themen vornimmt (Vgl. hierzu die Diskussionen um Jordans Film in *Jump Cut* 39 [1994] und *Cinéaste* 20.1 [1993])

Eva Warth (Utrecht, NL)