

Daniela Berghahn

Exotismus im World Cinema und die transnationale Rezeption

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19617>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Berghahn, Daniela: Exotismus im World Cinema und die transnationale Rezeption. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Transnationales Kino, Jg. 28 (2019), Nr. 1, S. 19–39. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19617>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/2019_28_1_MontageAV/montage_AV_28_1_2019_19-39_Berghahn-Exotismus_im_World_Cinema_und_die_transnationale_Rezeption.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Exotismus im World Cinema und die transnationale Rezeption*

Daniela Berghahn

Das «transnationale Kino» ist ein breit gefächerter, verschwommener Begriff, der seit den 1990er-Jahren in der englischsprachigen Filmwissenschaft weithin verwendet wird. Seine kritische Brauchbarkeit ist umstritten, denn er wurde ziemlich willkürlich als Kurzformel eingesetzt, um diverse internationale oder supranationale Produktionsweisen zu charakterisieren, ungeachtet ob dabei Filme entstanden, welche die kulturellen Besonderheiten homogenisierten, oder aber Filme, bei denen Fragen der kulturellen Identität und Zugehörigkeit von zentraler Bedeutung sind. Doch statt zu versuchen, die verschiedenen Definitionen und Einwände aufzufächern, die sich um den Begriff «transnationales Kino» gelagert haben, konzentriert sich der vorliegende Beitrag auf die transnationale Rezeption des World Cinema.

Ich werde untersuchen, wie nichtwestliche Filmemacher, deren Werke man mit den Begriffen «World Cinema» («Weltkino»)***, «postkoloniales» oder «diasporisches Kino» bezeichnet, ihre eigene Kultur exotisieren, um die transnationale Attraktivität ihrer Filme zu steigern. Indem ich eine Theorie des Exotismus vorlege – und zugleich auf die eng verwandten Begriffe der «Autoethnografie» und der «kulturellen Übersetzung» eingehe –, möchte ich die These aufstellen, dass es sich beim Exotismus um eine besondere Form ästhetischer Wahrnehmung handelt, die einerseits im filmischen Text verankert ist und andererseits

* Daniela Berghahns englischer Originalbeitrag hat den Titel «Performing Exoticism and the Transnational Reception of World Cinema».

** [Anm. d. Übers.:] Der Begriff «Weltkino» ist im Deutschen wenig gebräuchlich und etwas irreführend, da er suggeriert, dass damit das gesamte Kino der Welt gemeint ist oder dass die Filme in der ganzen Welt gesehen werden. Um Missverständnissen vorzubeugen, wird im Folgenden der englische Begriff gebraucht.

im Zuschauer bei der transnationalen Rezeption ausgelöst wird. In der Tat ist «der exotische Blick», wie Charles Forsdick (2001, 21) überzeugend argumentiert, «eine Perspektive «von der anderen Seite», von außerhalb und über die geografischen [und kulturellen] Grenzen hinweg». Das Exotische beruht auf Aufrechterhaltung der Grenzen, damit die kulturelle Differenz sowie das Erstaunen und die Verwunderung, die es auslöst, bestehen bleiben. Doch zugleich ist das Konzept (wie das des World Cinema) ein Begriff auf Wanderschaft (vergleichbar mit Edward Saids «Theorien auf Wanderschaft»), der auf der modernen Mobilität basiert und auf der Überschreitung kultureller Grenzen, um sich überhaupt zu manifestieren.

Der Begriff «World Cinema» ist in Analogie zu Goethes Idee einer «Weltliteratur» geprägt worden, worunter er allerdings nicht nur die ausländische, sondern durchaus auch die Rezeption einheimischer Literatur im Ausland und seine eigenen literarischen Übersetzungen verstand (vgl. Birus 2004). Dabei interessierte ihn vor allem die europäische Rezeptionsweise des Fremden. Die Hauptattraktion sowohl der Weltliteratur wie des World Cinema ist das Versprechen, ein Fenster auf andere Kulturen zu bieten, von denen man annimmt, dass sie sich zutiefst von der eigenen Kultur unterscheiden (vgl. Dennison/Lim 2006, 2; Nagib/Perriam/Dudrah 2012, xix). Nach David Damrosch (2003, 175) «werden Werke zur Weltliteratur, indem sie im Raum einer fremden Kultur rezipiert werden, der sich in vielfacher Weise durch die nationale Tradition der Gastgeberkultur definiert und durch die aktuellen Bedürfnisse der einheimischen Schriftsteller». Statt die Weltliteratur als Kanon ausländischer literarischer Meisterwerke zu begreifen, beschreibt Damrosch einen Modus transnationaler Zirkulation und Rezeption, der durch die Übersetzung gewinnt. Dasselbe gilt für das World Cinema, wobei der Begriff im angloamerikanischen Raum meist «in besonderer Engführung» für die Filme der ehemals sogenannten Dritten Welt gebraucht wird (vgl. Christen/Rothemund 2015, 86), wenn sie außerhalb ihres Ursprungslands gezeigt werden. Mit anderen Worten, die transnationale Dimension, die dem Konzept des World Cinema inhärent ist, konstituiert sich im Prozess der ausländischen Rezeption.

Vieles am World Cinema ist außerdem transnational in Bezug auf eine globale kulturelle Produktion und Finanzierung. Darüber hinaus ist die transnationale Attraktivität der Filme gewöhnlich Teil einer bewussten Strategie, welcher sich nichtwestliche Filmemacher bedienen, um sich dem Geschmack und der Erwartung westlicher Kritiker und Zuschauer anzupassen. Das trifft normalerweise nicht auf populäre

Genrefilme zu, die sich vor allem an ein einheimisches Publikum richten, obschon sie manchmal zu «künstlerischen Filmen werden, wenn sie im Ausland laufen» (Galt/Schoonover 2010, 7) oder, wie im Fall der *Wuxia Pian* (der chinesischen Schwertkampffilme), wenn sie von World-Cinema-Autoren wie Wong Kar-wai (*THE GRANDMASTER / YI DAI ZONGSHI*, HK/CHN 2013) oder Hou Hsiao-Hsien (*THE ASSASSIN / CI KE NIE YIN NIANG*, TW/CHN/HK/F 2015) aufgegriffen und in erlesene Arthouse-Filme transformiert werden. Daher ist die Spielart des World Cinema, um die es im Folgenden gehen soll, auch bekannt als «globales Kunstkino» und wird eher für Cinephile in den Metropolen geschaffen als für lokale Mainstream-Publika.

Das wirft die Frage auf, wie das globale Kunstkino die Quadratur des Kreises schafft, ein Gefühl lokaler Authentizität zu vermitteln (seine wichtigste Attraktion) und gleichzeitig für verschiedene Kulturen verständlich und faszinierend zu sein. Das gegenwärtige chinesische Kino, das sowohl in der gesamten Volksrepublik und Hongkong wie auch in Taiwan und der chinesischen Diaspora gezeigt wird, gilt allgemein als exemplarisch für das transnationale Kino. Sheldon Hsiao-peng Lu (1997, 12) argumentiert, dass ironischerweise «einige Filme gerade deshalb transnationalen Status erlangen, weil westliche Zuschauer ihnen ein authentisches, «nationales», «chinesisches», «orientalisches» Flair zusprechen. Währenddessen lehnt das einheimische Publikum dieselben Filme als «Verfälschung» und «Mystifizierung» Chinas ab.»

Das Exotische und der Exotismus

Das Wort «exotic» kam im Englischen im Jahre 1599 auf und bedeutete «fremd, aus dem Ausland, nicht einheimisch». Während des 19. Jahrhunderts trat die Konnotation «anregende und erregende Unterschiedlichkeit» hinzu, «womit das Einheimische (gefährlos) gewürzt werden konnte. Wichtigstes Konzept ist dabei der Import des Exotischen aus dem Ausland in eine einheimische Wirtschaft» (Ashcroft/Griffiths/Tiffin 2000, 94). Historisch ist das Exotische unauflöslich mit den Forschungsreisen des 18. Jahrhunderts verbunden. Die Begegnung mit radikal anderen Kulturen in entlegenen Winkeln der Welt löste auf beiden Seiten Erstaunen und Verwunderung aus (allerdings beschränken sich literarische Aufzeichnungen, Reiseberichte und Abenteuerromane ausnahmslos auf das Erstaunen der Europäer). Daraus folgt, dass «das Exotische keine [...] inhärente Qualität ist, die bestimmte Völker, gewisse Objekte oder spezifische Orte kennzeichnet» (Huggan 2001, 13), sondern vielmehr eine besondere Wahrnehmungsweise

kultureller Differenz, die sich aus der Begegnung mit fremden Kulturen, Landschaften, Tieren, Menschen und ihren Sitten ergibt, welche entweder geografisch entlegen oder aus ihrem eigentlichen Kontext genommen und «in die einheimische Kultur integriert, essenzialisiert, vereinfacht und domestiziert» wurden (Forsdick 2003, 48).

Während das Adjektiv «exotisch» die imaginären Eigenschaften oder die Essenz der Differenz denotiert, die auf Kulturen wie auch natürliche Umgebungen (insbesondere Landschaften) projiziert werden, welche sich radikal von den eigenen Gegebenheiten unterscheiden, beschreibt «Exotismus» eine besondere Strategie der Darstellung oder, wie Graham Huggan in *The Postcolonial Exotic* darlegt, einen

Modus ästhetischer Wahrnehmung [...], der Menschen, Objekte und Orte als fremd erscheinen lässt, während er sie gerade domestiziert; und der erfolgreich eine Andersartigkeit herstellt, während er gerade behauptet, sich seiner immanenten Rätselhaftigkeit auszuliefern. (2001,13)

Um jene Form imaginativer Investition zu ermöglichen, welche die kulturelle Authentizität durch Errichtung einer idealisierten (oder, umgekehrt, bedrohlichen) Fremdheit ersetzt, muss der Exotismus räumliche (und oft auch zeitliche) Distanzen ebenso wie kulturelle und/oder nationale Grenzen überwinden. Deshalb lässt er sich auch als Form der kulturellen Übersetzung begreifen, nämlich als Prozess, mittels dessen eine Kultur versucht, eine andere zu verstehen – und zwar nicht nur ihre fremde Sprache, sondern auch ihre Traditionen, Riten und ihre gesamte Lebensweise. Obwohl diese Art kultureller Übersetzung historisch als Domäne der Ethnografie galt, hat sie sich keineswegs auf den wissenschaftlichen Diskurs über kulturelle Differenz beschränkt. Westliche weiße Schriftsteller, Maler und Filmemacher haben gleichermaßen am Prozess der kulturellen Übersetzung mitgewirkt, indem sie fremde Völker, ihre Kulturen und Traditionen oder die unterschiedliche Flora und Fauna ihres Habitats zum Objekt des exotischen Blicks gemacht haben – mit all den Benachteiligungen, welche ihre Dominanz und Handlungsmacht mit sich gebracht haben.¹

1 Das World Cinema exotisiert nicht nur die eigenen, sondern auch andere Kulturen. Die Exotisierung der Schweizer Alpen im Bollywood-Kino ist ein vorzügliches Beispiel dafür (vgl. Schneider 2002).

Selbstexotisierung, Autoethnografie und kulturelle Übersetzung

Obwohl die Dynamik der Globalisierung die Konfigurationen des Selbst und des Anderen zutiefst verändert hat und ebenso die Berechtigung der westlichen Ethnografen, die sinngebenden Systeme jener Gesellschaften zu interpretieren, die sie für unterlegen halten, können wir laut Rey Chow (1995, 177) im akademischen Bereich noch immer nicht «das Nichtwestliche schreiben/sprechen, ohne es auf irgendeine Weise zu anthropologisieren». Das erklärt, warum von nichtwestlichen Filmemachern erwartet wird, dass sie als einheimische Informanten und Übersetzer fungieren, die «authentische» Einblicke in ihre eigene Kultur geben. Vor diesem Hintergrund lassen sich das gegenwärtige World Cinema und die globalen Filmfestivals – Hauptmöglichkeiten dieser Filme, gezeigt zu werden – als neuer Typus einer «Kontaktzone» verstehen. Der Begriff stammt von Mary Louise Pratt in ihrer berühmten Theorie vom kolonialen Kontext als interkulturellem Raum des symbolischen Tauschs und der Transkulturation, der sich an die kosmopolitischen Cinephilen und ihr Interesse an kultureller Differenz wendet. Pratt (1992, 4) definiert «Kontaktzonen» als «soziale Räume, in denen sich unterschiedliche Kulturen treffen, aufeinander stoßen und miteinander ringen, oft in äußerst asymmetrischen Beziehungen der Dominanz und Unterwerfung – so Kolonialismus, Sklaverei oder ihre prekären Relikte, wie sie rund um den Globus zu finden sind». Sie beschreibt die interkulturellen Begegnungen in den Kontaktzonen als «interaktiv», als Konstituierung der Subjekte «in und durch ihre Beziehung zueinander» (ibid., 7). Wenn wir das World Cinema und seine transnationale Präsentation auf den Festivals (und darüber hinaus) als Kontaktzone begreifen, so resultiert der interaktive Austausch, der sich hier vollzieht, einerseits aus der Erwartung des internationalen großstädtischen Publikums, einer spezifischen Form des World Cinema zu begegnen, das ihren exotischen Phantasien von anderen Kulturen entspricht, und andererseits aus der Herstellung «autoethnografischer Texte», das heißt von Filmen nichtwestlicher Filmemacher, welche sich «die Sprache» der Metropolen zu eigen gemacht haben.

Ob diese Form der Autoethnografie eine bewusste Strategie ist oder ein unbewusster Prozess, ist eine der Fragen, um die es Rey Chow in ihrem Buch *Primitive Passions* über die Fünfte Generation des chinesischen Kinos und, weiter gefasst, die chinesische Bildkultur geht. Sie betrachtet Spielfilme wie Chen Kaiges *GELBE ERDE* (HUANG TU DI, CHN 1984) und Zhang Yimous *JUDOU* (JU DOU, CHN/J 1990)

und ROTE LATERNE (DAHONG DENG LONG GAOGAOGUE, CHN/HK/TW 1991) als neuen ethnografischen Typus «praktiziert von jenen, die früher selbst Gegenstand der Ethnografie waren und es sich im postkolonialen Zeitalter zur Aufgabe gemacht haben, ihrerseits die eigene Kultur zu ethnografieren» (Chow 1995, 180). Doch statt die ungleichen Machthierarchien in Frage zu stellen, die den Blick der Ethnografen prägen, deren Schauobjekte ausnahmslos nichtwestliche Kulturen sind, haben die chinesischen Filmemacher der Fünften Generation «den Zustand des Angeblickt-Werdens in ihren Filmen reinszeniert» (ibid.). Während der aktive Blick eine Form der Macht darstellt, ist das Angeblickt-Werden eine Entmächtigung (worauf Laura Mulvey 1975 in ihrem einflussreichen Essay über Schaulust und männliche Blickstrukturen im klassischen Hollywoodfilm verwiesen hat).

Im Gegensatz zu anderen Wissenschaftlern, die die Filmemacher des World Cinema hart dafür kritisieren, dass sie sich zu Komplizen der westlichen transkulturellen Darstellungsmodi des Exotismus und Orientalismus machen, wenn sie ihre eigenen Kulturen im Film porträtieren, betrachtet Chow es als unumgängliche Konsequenz «der Erinnerung an die ehemalige *Objektifizierung* – der Erfahrung, angeschaut zu werden –, die im subjektiven Akt der Autoethnografie weiterlebt, als sei man selbst das Andere, ein visuelles Unbewusstes» (ibid.). Stimmen wir Chow bei, so kann das Weltkino niemals eine «wahre» oder «authentische» Darstellung von China, Indien, Afrika und anderen Kulturen leisten, da Jahrhunderte europäischer kultureller Hegemonie die einheimischen Filmemacher konditioniert haben, sich selbst mit westlichen Augen zu sehen. Doch Chow geht noch einen Schritt weiter, wenn sie schreibt, dass jede Form kultureller Übersetzung, sei sie wissenschaftlich ethnografisch oder jene Variante der Autoethnografie, die das World Cinema kennzeichnet, notwendig eine Verzerrung oder sogar einen Verrat bedeute. Erstens sei die Aufgabe der Übersetzung «mit der negativen Implikation der Veruntreuung» assoziiert, «wie der italienische Ausdruck *traduttore – traditore* (Übersetzer – Verräter) impliziert» (ibid., 183); und zweitens sei die Vorstellung von «original», «authentisch», «kulturell unverfälscht» oder «ungetrübt» von westlichen und anderen Einflüssen grundsätzlich eine Fehleinschätzung, vor allem in einer Welt der globalen Vernetzung und Hybridisierung, in der schon allein das Konzept kultureller Reinheit zu einer Phantasie geworden ist. In der Tat ist das dogmatische Insistieren auf kultureller Unverfälschtheit mit den vielfältigen Prozessen kultureller Übersetzung, die das World Cinema prägen, unvereinbar.

«Kulturelle Übersetzung» meint «die transformative Dynamik, die durch Interaktion unterschiedlicher Kulturen» zustande kommt.

Sie führt zu «kreativen Umgestaltungen», die entstehen, wenn «das umgrenzte Territorium» durch «die Kräfte der Mobilität» gestört wird (Papastergiadis 2011, 2f.). Dabei ist zu betonen, dass kulturelle Übersetzungen das World Cinema auf allen Ebenen formen. Dies beginnt, wie Chow darlegt, mit der Verinnerlichung des exotischen Blicks durch die Filmemacher oder, alternativ, mit der bewussten Strategie, das exotisch Andere darzustellen, um den Erwartungen der westlichen Kritiker, Festivaljuries und Publika zu entsprechen. Dasselbe gilt für die diversen Mechanismen der Finanzierung transnationaler Filme oder Koproduktionen sowie den Verleih und die Auswertung, da bei den Auswahlprozessen offenbar ein Typus des World Cinema begünstigt wird, der dem cinephilen Publikum der Metropolen zu gefallen verspricht. Und schließlich zeigt es sich in transnationalen Rezeptionsprozessen, bei denen kulturell Nichtzugehörige versuchen, Filme zu verstehen, deren kulturhistorischer Kontext und tiefere Bedeutung ihnen weithin unbekannt sind. Vieles geht bei der Übersetzung verloren, während andererseits neue Bedeutungen, seien sie passend oder unpassend, die ursprünglichen überlagern. Daher ist die transnationale Rezeption und kulturübergreifende Analyse potenziell mit Problemen belastet. Das bringt Filmkritiker und Wissenschaftler in Versuchung, «die vom Anderen produzierten Werke durch die Brille ihrer eigenen Systeme, Theorien und Ideologien zu lesen» (Kaplan 1997, 266) und dabei Komplizen einer neuen Form des kulturellen Imperialismus zu werden. Sheldon Hsiao-peng Lu (1997, 128) geht sogar so weit, die kritische Rezeption des chinesischen Kinos und der dortigen Bildkultur im Westen als eine Form kultureller Enteignung zu betrachten:

Früher war es die Rolle chinesischer Spezialisten, dem westlichen Publikum chinesische Kunstwerke vorzustellen und verständlich zu machen. Heute hat sich das Schicksal auf seltsame Weise gewendet, nun ist es der Westen, der erklärt, was außergewöhnlich und spezifisch chinesisch in der chinesischen Kunst ist. Das Publikum sowie die Kritiker des Heimatlands können sich nur wundern über die Urteile des Westens – und sich ihnen anschließen. Die chinesischen Intellektuellen reagieren mit Erstaunen, bleiben sprachlos und vermögen nicht mehr, sich zu äußern und die Kunst ihres eigenen Landes zu beurteilen.

Es ist unmöglich, Missverständnisse zu vermeiden, wenn kulturell Nichtzugehörige versuchen, Filme des World Cinema zu verstehen und zu analysieren. Doch es wäre eine Art kultureller Essentialismus, wollte man das Deutungsrecht für «eingeborene» Kritiker und

Wissenschaftler reservieren, und es würde schlussendlich die Hauptattraktivität der Filme schmälern – nämlich Fenster auf andere Welten zu öffnen. Verteidiger kultureller Übersetzung haben außerdem argumentiert, dass solche hermeneutischen Kollisionen und Umgestaltungen eigentlich höchst produktive Interaktionen darstellen, die zu kulturellen Innovationen führen, vorausgesetzt, das Machtgefälle ist nicht allzu groß (Papastergiadis 2011, 7).

Gemeinhin werden Filmfestivals als ein besonders dynamischer Schauplatz kultureller Übersetzung angesehen, denn es ist hier, wo sich meist der erste Kontakt herstellt und wo man Bedeutung und künstlerischen Wert des World Cinema ermisst. Bill Nichols' (1994, 16; 18) anschauliche Beschreibung der Festivals als neuen Typus einer Kontaktzone, wo es kosmopolitischen Cinephilen «ein bleibendes Vergnügen bereitet, [kulturelle] Unterschiede zu registrieren», bekräftigt Chows Argument, dass die Begegnung mit dem Nichtwesten nur auf ethnografische Weise imaginiert werden könne. So vergleicht Nichols auch die Erfahrung des Festivalbesuchers mit der eines anthropologischen Feldforschers (oder Touristen), «der eintaucht in eine Erfahrung der Differenz, sich in fremde Welten begibt, Sprachen hört, die er nicht versteht, und mit ungewohnten Darstellungsformen konfrontiert ist» (ibid., 17). Obwohl solche Begegnungen ein Hauptfaszinosum des World Cinema darstellen, lösen sie auch jeweils den Reflex aus, «das Fremde als das Vertraute zu erkennen» (ibid., 18) oder – um den Ausdruck zu verwenden, der oben bereits eingeführt wurde – es zu «domestizieren». Dies geschieht auf zweierlei Weise: Entweder man entdeckt eine allen Kulturen gemeinsame Menschlichkeit im World Cinema oder aber ästhetische Formen und Muster, die man aus dem europäischen Arthauskino bereits kennt.

Die kulturelle Übersetzung des World Cinema korrespondiert mit einer De- und Rekontextualisierung des Exotischen, dessen verlockende Fremdheit sich nur dann manifestiert, wenn jemand sie aus einer anderen kulturellen Sphäre wahrnimmt. Trotzdem wäre es falsch anzunehmen, dass das World Cinema *per se* als exotisch dekodiert wird. Zum Beispiel ist die realistische Dokumentarästhetik der iranischen Neuen Welle, der Nichols eine Fallstudie gewidmet hat, viel zu harsch, um sich als exotisch zu qualifizieren. In ähnlicher Weise verhält es sich mit Apichatpong Weeresethakuls Filmen, deren radikale Alterität sie für westliche Zuschauer äußerst rätselhaft, wenn nicht gar gänzlich unverständlich macht, da ihnen zwei wesentliche Eigenschaften des Exotismus fehlen: Erstens verhindert ihre extreme Andersartigkeit es, sie zu domestizieren, das heißt sie in ein vertrautes System ästhetischer

und konzeptueller Referenzrazer zu integrieren, und zweitens lassen sie größtenteils jene visuelle und sinnliche Attraktivität vermissen, die das eigentliche Merkmal exotistischer Filme darstellt.

Die Dekodierung des Exotischen im World Cinema

Wie kommt es, dass manche World-Cinema-Filme als exotisch verstanden werden, während man andere nur als fremdartig oder verwirrend wahrnimmt? Welche besonderen Eigenschaften haben die folgenden Filme gemeinsam, um den exotischen Blick der Zuschauer auszulösen? *ROTE LATERNE*, *DER DUFT DER GRÜNEN PAPAYA* (*L'ODEUR DE LA PAPAYE VERTE*; Tran Anh Hung, F/VN 1993), *BITTERSÜSSE SCHOKOLADE* (*COMO AGUA PARA CHOCOLATE*; Alfonso Arau, MEX 1992), *IN THE MOOD FOR LOVE* (*FA YEUNG NIN WA*; Wong Kar-wai, HK/CHN), *THREE SEASONS* (Tony Bui, VN/USA 2000), *WATER* (Deepa Mehta, CDN/IND 2005), *THE ASSASSIN*, *TANNA – EINE VERBOTENE LIEBE* (*TANNA*; Martin Butler / Bentley Dean, AUS/VU 2015) und *DER SCHAMANE UND DIE SCHLANGE* (*EL ABRAZO DE LA SERPIENTE*, Ciro Guerra, CO/YV/RA 2015).

Der gemeinsame Nenner dieser Filme ist, wie ich im Folgenden darlegen werde, dass sie der vielfältigen exotistischen Ikonografie entsprechen. Der Exotismus funktioniert wie ein hermeneutischer Zirkel, der auf der Aneignung und Neufassung etablierter ikonografischer Konventionen und narrativer Muster beruht, um als solcher erkannt zu werden. Denn das Exotische ist, in den Worten von Fatimah Tobing Rony (1996, 6) «immer schon bekannt [...]. Entdecker, Anthropologen und Touristen reisen in fremde Regionen auf der Suche nach dem Neuen, Unbekannten. Was sie finden [...], ist das, wovon sie eigentlich schon wussten, dass sie es finden würden, Bilder, die durch gewisse Plattitüden und Gemeinplätze schon vorverdaut sind.» Ronys Beobachtung vermag generell zu erklären, warum exotische Formen kultureller Repräsentation oft klischeehaft und stereotyp wirken.

Victor Segalen (1983, 31), einer der wichtigsten Beobachter des Exotischen, legt den Finger auf die gängige ikonografische Konvention des Exotismus, wenn er schreibt: «Der Exotismus ist meist «tropisch»: Palmen und glühender Himmel. Wenig Polar-Exotismus.» Segalens schmales Bändchen *Essai sur l'Exotisme, une Esthétique du Divers*, entstanden zwischen 1904 und 1918, wurde posthum publiziert. Es handelt sich um ein unvollendetes Fragment über seine Eindrücke von Tahiti und China, die er ab 1902 bereiste. Er folgte den Spuren des Malers Paul Gauguin, dessen farbenfrohe Gemälde



2 TANNA – EINE
VERBOTENE LIEBE
(2015)

halb nackter Polynesierinnen vor üppigem tropischen Hintergrund die westliche Phantasie von den Pazifischen Inseln geprägt haben. Doch diese Phantasie ist viel älter. Seit Louis-Antoine Bougainville 1768 und nach ihm andere Forscher nach Polynesien gereist sind und in den Inselbewohnern eine Verkörperung des Rousseauschen natürlichen Idealmenschen zu sehen glaubten, der von der verderblichen westlichen Zivilisation noch unberührt war, hielt man die Pazifischen Inseln für ein Paradies auf Erden (Childs 2013; Connel 2003). Im Kino haben Robert Flahertys ethnografischer Dokumentarfilm *MOANA* (USA 1926) und F. W. Murnaus Spielfilm *TABU / TABU: A STORY OF THE SOUTH SEAS* (USA 1931) das Südseegenre begründet, das noch immer die exotistische Ikonografie heutiger Filme bestimmt. Palmen und Riesenfarne sowie dicht wuchernde Wälder und Wasserfälle vermitteln das Gefühl überbordender, urzeitlicher Natur. *TANNA*, der von den australischen weißen Dokumentarfilmern Martin Butler und Bentley Dean in Zusammenarbeit mit der indigenen Gemeinschaft der Tannainself (einem Teil von Melanesien) gedreht wurde und 2015 den Kamerapreis des Filmfestivals Venedig gewann, ist ein gutes Beispiel.²

2 Die Tatsache, dass sowohl *TANNA* wie *DER SCHAMANE UND DIE SCHLANGE*, der am Amazonas spielt, in Zusammenarbeit mit indigenen Gruppen entstanden sind, die im Abspann als wichtigster kreativer Motor und als Koregisseure genannt werden, macht die Filme nicht nur politisch korrekt, sondern – so könnte man argumentieren – auch zu Beispielen von Selbstexotisierung oder performativem Exotismus.

Obwohl viele Kritiker den Film als Romeo-und-Julia-Story des Südpazifik beschrieben haben, verraten die Ikonografie und sogar das narrative Konzept der schicksalhaften Liebesgeschichte weit eklatantere Ähnlichkeiten mit Murnaus *TABU*. Die Krone aus Farnblättern, die der Protagonist trägt, sowie Blättergirlande und Baströckchen der jungen Frau erinnern an die fast identische Aufmachung von Matahi und Reri in *TABU* und sind Gemeingut aller visuellen Darstellungen des Südpazifik (Abb. 2). Die Kinder von Tanna zwischen Farnen und Palmen, die unglücklich Liebenden sowie ein Eingeborener, der in eine Muschel bläst, um das Dorf zusammenzurufen, sind weitere Rückgriffe auf das, was als filmischer Urtext des Südseegenres angesehen werden kann (vgl. Berghahn 2017, 29).

Leuchtende Farben, alte Rituale und Traditionen (reale wie erfundene), ein Flair der Vergangenheit oder «primitiver» Rückständigkeit im Verhältnis zum «progressiven» Westen, signifikante Kostüme wie Lendenschurz, Sari oder der Cheongsam, welche kulturelle Identitäten essenzialisieren, Topografien wie die Südseeinseln oder der Regenwald am Amazonas, Wasserlandschaften mit einem schwimmenden Teppich aus Lotusblüten oder geschäftige Straßenmärkte, Sensualität, Üppigkeit und Überfluss und ein Gefühl des Rätselhaften und Mysteriösen sind, wenn auch in verschiedenem Grad und unterschiedlicher Kombination, Bestandteile des Exotismus. Sie erlauben es dem transnationalen Publikum, das Fremde zu domestizieren, indem sie es in den etablierten ästhetischen Fundus des Exotismus integrieren, der sich über viele Jahrhunderte entwickelt hat und sich der jeweiligen ideologischen und politischen Agenda unterwirft. Da der Exotismus die kulturelle Differenz zum Spektakel macht, wird er regelmäßig dafür kritisiert, dass er die ungleichen Machthierarchien verschleiert, auf denen der Kolonialismus und sein ideologisches und ästhetisches Erbe beruhen, indem er die Schaulust befriedigt. Impliziert ist dabei, dass die Schaulust eine Art Opium darstellt, das die Kritikfähigkeit der Zuschauer einlullt, sodass ihr intellektuelles Vermögen und ihre kritische Distanz versiegen. Kurz, der Exotismus verwandle die kulturelle Differenz in eine Art Warenfetischismus. In dieser Weise stellen die meisten westlichen Kritiker das exotistische Kino und seine Vermarktung kultureller Differenz als unethisch und ausbeuterisch an den Pranger. Ron Shapiro (2000, 41), einer der wenigen Verteidiger des Exotismus, fasst diese herabsetzende Haltung, die vor allem in postkolonialistischen Studien zu finden ist, mit provokantem Zynismus zusammen: «Vom Exotischen zu sprechen [...] bedeutet jeder Art von europäischem Imperialismus und Kolonialismus das Wort zu reden und absichtlich das Subalterne

zu ständiger Misere zu verdammen.» Er argumentiert, dass der Exotismus nicht «notwenig falsch und verwerflich» sei (42), sondern seinen berechtigten Platz etwa in der imaginären Konstruktion des Anderen habe – oder eben des Selbst als des Anderen –, weil man Politik und Imagination nicht vermischen dürfe.

Doch die Mehrheit der Kritiker und Wissenschaftler, vor allem im Westen, sehen die Dinge anders und fühlen sich als Wächter der Moral. Sie erwarten, dass die Filmemacher des World Cinema, statt sich dazu herzugeben, ihre eigene Kultur zu exotisieren, die Tradition des Kinos der Dritten Welt fortführen und ihre Filme zur Plattform des postkolonialen Widerstands machen – selbst um den Preis, kritische und kommerzielle Misserfolge zu riskieren. Viel könnte über dieses Thema geschrieben werden und wurde bereits geschrieben, was erklärt, warum der Exotismus so umstritten ist. Eine weitere Ausführung der verschiedenen Argumente würde jedoch den Rahmen dieses Beitrags sprengen, der ja den *ästhetischen* Besonderheiten des Exotismus gewidmet ist.

Die Schaulust am exotischen Spektakel spielt eine bedeutende Rolle für die transnationale Rezeption und das Verständnis – oder gegebenenfalls auch Missverständnis – des World Cinema. Für Zuschauer aus anderen Kulturkreisen, die potenziell durch ihr fehlendes kulturelles Detailwissen benachteiligt sind, stellen opulente Bilder und visuelle Spektakularität eine Art Ausgleich für dieses hermeneutische Defizit dar. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer verschiebt sich von der tieferen Bedeutung eines Films (die etwa spezifische historische Ereignisse betrifft oder soziale Konventionen und Interaktionen) auf die Oberfläche, «die nicht nur leuchtet, sondern glänzt, schaut, starrt und spricht» (Chow 1995, 150).³

Diese Verschiebung vom semantischen Kern zur Oberfläche wird nirgends deutlicher als in den Filmen von Zhang Yimou mit ihrer buchstäblichen Explosion leuchtend saturierter Farben, ein Kennzeichen seines schwelgerischen visuellen Stils, der sich schon in den Titeln der Filme manifestiert: DAS ROTE KORNFELD (HONG GAO LIANG, CHN

3 Damit soll jedoch nicht behauptet werden, dass *alle* exotistischen Filme auf opulente Oberflächen statt auf tiefere Bedeutung setzen und damit erfolgreich das hermeneutische Defizit ausgleichen, das entsteht, wenn sie im Ausland rezipiert werden. Erzählweise und historischer Hintergrund von Filmen wie TANNA, EL ABRAZO DE LA SERPIENTE, THREE SEASONS, DER DUFT DER GRÜNEN PAPAYA oder IN THE MOOD FOR LOVE sind für transnationale Zuschauer durchaus verständlich. Dennoch bedienen sie sich piktorialistischer und spektakulärer Bilder und appellieren an die Schaulust, um global attraktiv zu sein.

1987) und *ROTE LATERNE*; und ebenso in den sorgfältig komponierten Tableaus, welche die Zuschauer zu einem Augenschmaus von opulenten Interieurs und der bezaubernden Schönheit einer Gong Li einladen: «dem Poster Girl der chinesischen Fünften Generation» (Khoo 2007, 1) und der ersten Schauspielerin der Generation nach Mao, die globale Berühmtheit erlangte. Ihre transnationale Attraktivität beruht in erster Linie auf «ihrer Fähigkeit, «Chineseness», Femininität und Rätselhaftigkeit außerhalb ihrer eigenen Kultur zu evozieren. Es sind eben diese als «orientalisch» wahrgenommenen Eigenschaften [...], die chinesische und westliche Zuschauer in Bezug auf Zhangs Filme und Gong Lis Gesicht unterscheiden» (Reynaud zit. in Lu 1997, 126). In China war *ROTE LATERNE* zunächst verboten, und das chinesische Publikum bevorzugte ohnedies Zhangs visuell weniger spektakuläre Filme *DIE GESCHICHTE DER QIU JU* (*QUIJU DA GUANSI*; CHN, HK 1992) und *LEBEN!* (*HUOZHE*; CHN/HK 1994). Beide Filme handeln von einfachen Leuten, einer gemeinsamen Vergangenheit und Gegenwart. Im Unterschied dazu ließen sich die westlichen Zuschauer und Kritiker von dem exotischen Spektakel verzaubern, das Zhang «meisterhaft für die Schaulust und den Blick des westlichen Publikums aufbereitet hat» (Lu 1997, 126). Die Premiere von *ROTE LATERNE* fand 1991 auf dem Festival von Venedig statt, der Film gewann den Silbernen Löwen und wurde für die Academy Awards nominiert.

ROTE LATERNE spielt in den 1920er-Jahren und erzählt die Geschichte Songliangs (Gong Li), einer Neunzehnjährigen, die von ihrer Stiefmutter gezwungen wird, nach dem Tod ihres Vaters und dem Bankrott der Familie den viel älteren Herrn Chen zu heiraten. Chen hat bereits drei Ehefrauen, und Songliang, als seine vierte Frau oder Konkubine, rivalisiert mit den anderen um seine Gunst und seine Geschenke. Eifersuchtsanfälle und Intrigen sind die Folge. Der Film wurde im klassischen Drei-Farben-Verfahren von Technicolor gedreht, um reiche Rot- und Gelbtöne zu erzielen, wie sie in Hollywood nicht mehr möglich sind, seit man das Verfahren im Jahre 1954 aufgab. Über die bestechende Schönheit des Films schreibt der Kritiker Roger Ebert (1992): «In gewisser Weise existiert *ROTE LATERNE* [...] einzig für die Augen. Unabhängig von der erzählten Geschichte faszinieren die sensuelle Architektur, die Stoffe, die Farbkontraste, die Gesichter der Schauspielerinnen.»

Sicherlich beruht der Exotismus der Filme Zhangs neben der visuellen Attraktivität auch auf etablierten Erzählmustern, so jenem von der exotisch-erotisch-rätselhaften Asiatin, die oft als Konkubine, Geisha, Prostituierte gezeigt wird oder einfach als leidende Ehefrau eines viel



3-4 EAT DRINK
MAN WOMAN
(1994)

älteren Mannes, der sie unterdrückt. Dieses häufige ethnische Stereotyp, das auf chinesische, japanische, koreanische, vietnamesische und andere asiatische Frauen gleichermaßen projiziert wird, lässt sich unschwer als exotistisch lesen. Es hat sich tief im europäischen Imaginären des Orients verankert, seit Pierre Loti *Exotismus* und *Erotismus* verquickte und sein weithin populärer Roman *Madame Chrysanthème* (1887) Giacomo Puccini zu der Oper *Madame Butterfly* (1904) inspirierte, was die Protagonistin in der populären Phantasie des Westens zum Inbegriff asiatischer Weiblichkeit machte (vgl. Khoo 2007, 6; Heung 1997).

In den meisten neueren exotistischen Filmen ist Schaulust gepaart mit haptischer Visualität (Marks 2000), einem besonderen Typus körperlicher Wahrnehmung, der taktile Erinnerungen mit weiteren synästhetischen Spielformen und mit Intermodalität (der Kombination verschiedener Sinneempfindungen) verbindet, um jenen multisensorischen

5-6 LUNCHBOX
(2013)

Genuss auszulösen, der gemeinhin mit Exotismus assoziiert wird. Die Begegnung mit dem Anderen wird traditionellerweise als ein Wiedererwachen der Sinne verstanden, die durch die Gleichförmigkeit der modernen Welt abgestumpft sind (vgl. Segalen 1983, 93). So appelliert das World Cinema an die vermeintliche Freudlosigkeit gegenwärtiger westlicher Gesellschaften und ihr Verlangen, der gefühlten Fadheit der eigenen Kultur zu enttrinnen. Es lädt die Zuschauer ein zu spüren, «wie sinnlich andere Völker in ihrer Welt leben» (Marks 2000, 241).

Die Attraktivität des Multisensorischen zeigt sich besonders deutlich in ethnischen Filmen über das Essen, so in *DER DUFT DER GRÜNEN PAPAYA*, *EAT DRINK MAN WOMAN* (YIN SHI NAN NU; Ang Lee, TW/USA 1994), *BITTERSÜSSE SCHOKOLADE*, *ZIMT UND KORIANDER* (POLITIKI KOUZINA; Tassos Boulmetis, GR/TR 2003) und *LUNCHBOX* (DABBA; Ritesh Batra, IND/F/D/USA/CDN 2013), um nur ein paar Titel dieses florierenden Genres zu nennen.

Großaufnahmen zischender Pfannen, Dampf, der aus den Töpfen aufsteigt, sowie bunte Kräuter und Gewürze verführen den Zuschauer, mit allen Sinnen in den Freuden der vietnamesischen, taiwanesischen, mexikanischen oder indischen Küche zu schwelgen – und nicht nur

das, sondern insgesamt in die fremde Lebensweise einzutauchen. Es ist eine Lebensweise, welche

die heutigen kulturellen Begriffe vom Essen und seiner Zubereitung umkehrt, indem man sich anachronistisch auf eine Zeit vor der Massenproduktion einlässt und sich vorstellt, dass die Mahlzeiten nicht nur zuhause zubereitet werden, sondern damit auch emotionale Zuwendung und Fürsorge verbunden sind, familiäre Werte, die allzu rasch im Westen zu verschwinden scheinen. (Negra 2002, 64)

Am meisten werden globale Kunstfilme von der Kritik gelobt, die einer sensuellen Ästhetik huldigen, in der sich Schaulust mit haptischer Visualität verbindet und auf wirkungsvolle Weise für das hermeneutische Defizit entschädigt, das in der transnationalen Rezeption entsteht. Gleichzeitig trägt das lückenhafte Verständnis der tieferen Bedeutung der Filme zu ihrer Rätselhaftigkeit bei. Hou Hsiao-hsiens erster Versuch im Genre des Wuxia, *THE ASSASSIN*, illustriert dies in idealtypischer Form. Der Film spielt im China des 19. Jahrhunderts am Ende der Tang-Dynastie und erzählt die Geschichte von Nie Yinniang (Shu Qi), einer professionellen Attentäterin, die eine Reihe von hohen Regierungsbeamten töten soll. Obwohl ihre Schwertkunst unübertroffen ist, hindert ihr Herz sie verschiedentlich daran, die tödlichen Aufträge zu erfüllen. Bei den Filmfestivals gewann Hou den Preis für die beste Regie in Cannes sowie zahlreiche andere Auszeichnungen, und die Kritiker erkoren *THE ASSASSIN* in einer Umfrage der Zeitschrift *Sight & Sound* zum besten Film des Jahres 2015. Der Kameramann Mark Lee Pin Bin wurde für seine virtuose «Kunst der Komposition» gerühmt (Bradshaw 2016) und Wen-Ying Huangs Ausstattung für die «visuelle Extravaganz orientalischer Phantasie, die von farbenfrohen Gewändern aus Seide [...] und einer sinnlichen Atmosphäre geprägt» sei (Young 2015). Doch bei aller sensuellen Schönheit ist die Story letztendlich obskur und undurchdringlich «für alle, die sich nicht auskennen» (Bradshaw 2016). «Der Film ist hinreißend – als werde man von mehreren Lagen kostbarster Seide liebkost», schreibt Wendy Ide (2015) in *The Times*, «[aber] es ist nachgerade unmöglich, sich zusammenzureimen, was vorgeht».

Dies Rätselhafte und Mysteriöse beruht auf äußerst komplexen familiären und politischen Intrigen, welche den Hauptstrang der Narration ausmachen, was noch weiter verkompliziert wird, «da zwei Schauspielerinnen in der gleichen Rolle auftreten» (Clarke 2016). Die Erzählung konterkariert zahlreiche Erwartungen westlicher Zuschauer, so die Eins-zu-eins-Entsprechung von Schauspieler und Figur, Details

7-8 THE ASSASSIN
(2015)

über die Konstellation der Charaktere, ihre *back stories* in der Exposition wie auch die Konventionen des Wuxia-Genres. Hou reduziert die üblichen rasanten Kampfszenen – Hauptattraktion des Genres – auf ein paar wenige Augenblicke. Dynamisches Tempo und Action werden durch eine unheimliche Ruhe und eine lethargische Beobachtungsdistanz ersetzt. Diese Eigenheiten tragen zur Undurchdringlichkeit des

Films bei, was wiederum eine Rätselhaftigkeit zur Folge hat, die seine exotische Attraktivität erhöht und die Meinung sinnfällig bestärkt, dass sich das Andere nie vollständig ausloten lässt.

Schluss

In diesem Beitrag ging es mir darum zu zeigen, dass sowohl das World Cinema wie auch der Exotismus instabile Konzepte sind, die durch transnationale Mobilität und die Überwindung kultureller Barrieren und Grenzen entstanden sind. Indem ich beides in einen Dialog mit der kulturellen Übersetzung gebracht habe, wollte ich das heuristische Potenzial des Exotismus außerhalb des vorherrschenden ideologischen Diskurses betrachten und dabei die überwiegend negativen Konnotationen des Konzepts infrage stellen. Obwohl das World Cinema unvermeidlich den Blick von außen reflektiert und deshalb antizipiert und liefert, was die transnationale Kritik, die Festivaljurys und die Zuschauer sehen wollen, und obwohl der Exotismus eine sinnvolle Strategie ist, um ihre Erwartungen zu erfüllen, möchte ich nicht behaupten, dass er der *einzig*e Darstellungsmodus des World Cinema ist. Das wäre sicherlich eine unhaltbare Homogenisierung der gegebenen Diversität der Filme. In ähnlicher Weise konkurriert der Exotismus, obwohl er ein dominantes Interpretationsmodell in der transnationalen Rezeption des World Cinema darstellt, mit anderen Modellen, so zum Beispiel solchen, die sich auf Fredric Jamesons einflussreichen, wenn auch höchst kontroversen Aufsatz *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism* (1986) beziehen und das World Cinema als eine Art nationale (oder politische) Allegorie verstehen. Und schließlich möchte ich nicht den Eindruck vermittelt haben, dass das gegenwärtige World Cinema nur die exotische Inkonografie und narrativen Muster der Vergangenheit neu auflegt, ohne das ästhetische Paradigma und seine ideologischen Verlaufsformen tatsächlich zu erneuern. Das ist sicherlich nicht der Fall. Der begrenzte Umfang dieses Beitrags und sein Fokus auf die transnationale Rezeption erlaubt es mir jedoch nicht, die übrigen Stränge des Arguments zu verfolgen. Wie ich bereits an anderer Stelle gezeigt habe (Bergahn 2017), bietet das World Cinema heute zahlreiche Beispiele dafür, dass und wo der Exotismus sich mit neuen ethisch-politischen Agenden und einem breiten Spektrum an humanitären und ökologischen Anliegen verbindet, die mit dem umstrittenen kolonialen Erbe des Exotismus nichts gemein haben.

Aus dem Englischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

- Ashcroft, Bill / Griffiths, Gareth / Tiffin, Helen (2000) *Postcolonial Studies: The Key Concepts*. London / New York: Routledge.
- Berghahn, Daniela (2017) Encounters with Cultural Difference: Cosmopolitanism and Exoticism in TANNA (Martin Butler and Bentley Dean, 2015) and EMBRACE OF THE SERPENT (Ciro Guerra, 2015). In: *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 14, S. 16–40.
- Birus, Hendrik (2004) Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung. In: *Goethezeitportal* [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf].
- Bradshaw, Peter (2016) THE ASSASSIN Review – Captivatingly Hypnotic, If Impenetrable, *Wuxia* Tale. In: *The Guardian*, 21. Januar [<https://www.theguardian.com/film/2016/jan/21/the-assassin-review-captivatingly-hypnotic-if-impenetrable-wuxia-tale>].
- Childs, Elizabeth C. (2013) *Vanishing Paradise: Art and Exoticism in Colonial Tahiti*. Berkeley: University of California Press.
- Christen, Matthias / Rothmund, Kathrin (2015): Für eine Theorie des kosmopolitischen Kinos. Literaturbericht und Forschungsprogramm. In: *Montage AV* 24,1, S. 78–102.
- Chow, Rey (1995) *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia UP. Leicht gekürzte dt. Übers. des Kapitels «The Force of Surfaces: Defiance in Zhang Yimou's Films» von Martin Mallon & Christine N. Brinckmann als «Die Macht der Oberflächen. Zur Widerständigkeit in Zhang Yimou Filmen». In: *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*. Hg.v. Karl Sierek & Guido Kirsten. Marburg 2011: Schüren, S. 175–209.
- Clarke, Roger (2016) THE ASSASSIN. In: *Sight & Sound*, Februar, S. 68.
- Connell, John (2003) Island Dreaming: The Contemplation of Polynesian Paradise. In: *Journal of Historical Geography* 29,4, S. 554–581.
- Damrosch, David (2003) *What Is World Literature?* Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Dennison, Stephanie / Lim, Song Hwee (2006) Situating World Cinema as a Theoretical Problem. In: *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Hg. v. Stephanie Dennison & Song Hwee Lim. London / New York: Wallflower, S. 1–15.
- Ebert, Roger (1992) *Raise the Red Lantern Review*, 27. März [<https://www.rogerebert.com/reviews/raise-the-red-lantern-1992>].
- Forsdick, Charles (2001) Travelling Concepts: Postcolonial Approaches to Exoticism. In: *Paragraph* 24,3, S. 12–29.
- (2003) Revisiting Exoticism: From Colonialism to Postcolonialism. In:

- Francophone Postcolonial Studies: A Critical Introduction*. Hg. v. Charles Forsdick & David Murphy. London: Arnold, S. 46–55.
- Galt, Rosalind / Schoonover, Karl (2010) Introduction: The Impurity of Art Cinema. In: *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Hg. v. Rosalind Galt & Karl Schoonover. New York: Oxford University Press, S. 3–27.
- Heung, Maria (1997) The Family Romance of Orientalism: From *Madame Butterfly* to *Indochine*. In: *Visions of the East: Orientalism in Film*. Hg. v. Matthew Bernstein & Gaylyn Studlar. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, S. 158–183.
- Huggan, Graham (2001) *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London / New York: Routledge.
- Ide, Wendy (2015) THE ASSASSIN. Cannes Film Festival. *The Times*, 22. Mai.
- Jameson, Fredric (1986) Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. In: *Social Text* 15, S. 65–88.
- Kaplan, E. Ann (1997) Reading Formations and Chen Kaige's FAREWELL MY CONCUBINE. In: *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Hg. v. Sheldon Hsiao-peng Lu. Honolulu: University of Hawaii Press, S. 265–275.
- Khoo, Olivia (2007) *The Chinese Exotic: Modern Diasporic Femininity*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Lu, Sheldon Hsiao-peng (1997) Chinese Cinemas (1896–1996) and Transnational Film Studies. In: *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Hg. v. Sheldon Hsiao-peng Lu. Honolulu: University of Hawaii Press, S. 1–31.
- Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke UP.
- Mulvey, Laura (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen* 16,3, S. 6–18. Deutsch: Visuelle Lust und narratives Kino. Übers. v. Karola Gramann. In: *Frauen in der Kunst, 1. Band*. Hg. v. Gisliind Nabakowski & Peter Gorsen. Frankfurt a.M. 1980: Suhrkamp, S. 30–46.
- Nagib, Lúcia / Perriam, Chris / Dudrah, Rajinder (2012) Introduction. In: *Theorizing World Cinema*. Hg. v. Lúcia Nagib, Chris Perriam & Rajinder Dudrah, London / New York: I.B. Tauris, S. xvii–xxii.
- Negra, Diane (2002) Ethnic Food Fetishism, Whiteness, and Nostalgia in Recent Film and Television. In: *The Velvet Light Trap* 50, S. 62–76.
- Nichols, Bill (1994) Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit. In: *Film Quarterly* 47,3, S. 16–30.
- Papastergiadis, Nikos (2010) Cultural Translation, Cosmopolitanism and the Void. In: *Translation Studies* 4,1, S. 1–20.
- Pratt, Mary Louise (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London / New York: Routledge.

- Rony, Fatimah Tobing (1996) *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham / London: Duke University Press.
- Schneider, Alexandra (Hg.) (2002) *Bollywood: Das indische Kino und die Schweiz*. Zürich: Museum für Gestaltung.
- Segalen, Victor (1983) *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus. Aufzeichnungen*. Übers. v. Uli Wittmann. Frankfurt a.M./Paris: Qumran. Frz.: *Essai sur l'Exotisme, une Esthétique du Divers* (1908–1918).
- Shapiro, Ron (2000) In Defence of Exoticism: Rescuing the Literary Imagination. In: «New» *Exoticisms: Changing Patterns in the Construction of Otherness*. Hg. v. Isabel Santaolalla. Amsterdam: Rodopi, S. 41–49.
- Young, Deborah (2015) THE ASSASSIN: Cannes Review. In: *The Hollywood Reporter*, 20. Mai [<https://www.hollywoodreporter.com/review/assassin-cannes-review-797267>].