GENDER OPEN REPOSITORIUM

Kleine Details von großem Gewicht : Einige Gedanken zu Neil Jordans Film The Crying Game

Bronfen, Elisabeth

1999

https://doi.org/10.25595/1683

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bronfen, Elisabeth: *Kleine Details von großem Gewicht : Einige Gedanken zu Neil Jordans Film The Crying Game*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 5 (1999) Nr: 1, 33-40. DOI: https://doi.org/10.25595/1683.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Elisabeth Bronfen

Kleine Details von großem Gewicht: Einige Gedanken zu Neil Jordans Film *The Crying Game*

Für Neil Jordans Film *The Crying Game* könnte man zwei Untertitel vorschlagen. Der eine bezieht sich auf die Szene, in der der Transvestit Dil mit ihrem Geliebten Fergus die Straße entlanggeht und dem ehemaligen IRA-Soldaten erklärt, wie ein *girl* sich in der Situation eines Liebesstreits zu verhalten habe, während er ihre Rechtfertigungen mit der Feststellung ablehnt, „The thing is, your're not a girl". Darauf antwortet sie, „Details, baby, details." Dil ist eben ein *girl*, nicht nur, weil sie so verblüffend danach aussieht, sondern weil sie sich die Klischees dessen, was die weibliche Liebende ausmacht, völlig angeeignet hat. Sie *ist* ihre Verkleidung.

Die Tatsache, daß die Frage des Geschlechts nichts anderes als ein Detail ist, führt zu dem zweiten möglichen Untertitel, den man Neil Jordans Komödie der Geschlechter geben könnte: „You can't help it, it's in your nature." Während seiner Gefangenschaft erzählt der in Belfast stationierte britische schwarze Soldat Jody, der dort von der IRA entführt wurde, seinem zum Freund gewordenen Wächter Fergus die Fabel vom Frosch und vom Skorpion. Letzterer bittet ersteren, ihn über den Fluß zu tragen. Der Frosch fragt, warum er dies tun solle, da der Skorpion ihn mit Sicherheit auf halbem Wege stechen werde. Der Skorpion antwortet, dies wäre doch widersinnig, denn wenn er denjenigen stechen würde, der ihn über den Fluß trägt, würde er selbst sterben. Die Logik leuchtet dem Frosch ein. Als er den Skorpion daraufhin über den Fluß trägt, sticht dieser dennoch zu. Auf die Frage, warum er dies getan habe, antwortet der Skorpion, er könne nicht anders, es liege in seiner Natur, so zu handeln.

Diese Fabel wird im Verlauf von Neil Jordans Film zweimal erzählt: einmal von Jody während einer Verführungsszene, deren manifestes Ziel es ist, sich einen Verbündeten zu schaffen, um aus der Gefangenschaft zu entfliehen. Und tatsächlich läßt Fergus den Gefangenen am Morgen der Hinrichtung entkommen. Er bringt es nicht fertig, ihn in den Rücken zu schießen. Jody kommt bei seiner Flucht dennoch zu Tode. Als er über eine Straße im Wald läuft, wird er von einem britischen Panzer erfaßt, der im Einsatz gegen die Terroristen das Versteck bombardieren soll. Ein zweites Mal erzählt Fergus die Fabel selbst. Er sitzt eine achtjährige Gefängnisstrafe ab, weil er den Mord auf sich genommen hat, den der Transvestit Dil, die Geliebte des verstorbenen britischen Soldaten, an seiner IRA-Kameradin Jude verübt hat. Wieder dient die Geschichte zur Erklärung, warum er aus Güte (*kindness*) die Schuld am Tod seiner ehemaligen Mitkämpferin auf sich genommen hat, als wolle er damit auch eine Schuld am Tod Jodys abbezahlen. Doch der Satz „Ich kann nichts dafür, es liegt in meiner Natur", paßt ebensogut auf den Transvestiten Dil. Sie kann nicht anders als sich wie ein *girl* zu verhalten: Das ist die Logik des Films. Die Ironie der Handlung liegt natürlich darin, daß Dil strenggenommen kein *girl* ist. Neil Jordan führt uns auf diese Weise deutlich vor Augen, daß die Rolle der verführerischen, eifersüchtigen,

gleichzeitig aber auch hartnäckig Liebenden, die ihren Geliebten in einen Bann zieht, durchaus im Wesen eines biologisch männlichen Subjekts liegen kann. Daß etwas in meiner 'Natur' liegt, so Neil Jordans These zur Frage des *cross-dressing*, ist eine kulturelle, nicht eine essentiell biologische Frage.

Judith Butler hat *cross-dressing* auf Louis Althussers Begriff der 'Interpellation' bezogen,[1] demzufolge das Subjekt nur kraft einer Anrufung durch eine symbolische Instanz der Autorität konstituiert wird. Diese symbolische Anrufung ist performativ, weil sie das Individuum in den dem Gesetz unterworfenen Status des Subjekts einweist. Daraus ergibt sich für Butler die Frage, ob es andere Arten gibt, vom Gesetz angerufen zu werden und dieses für sich in Anspruch zu nehmen – weniger kränkende Arten, die kulturelle Determination anzunehmen, solche, die die Macht der Bestrafung von der Macht der Anerkennung trennen würden. Daraus wiederum ergibt sich die Frage, ob *cross-dressing* eine Strategie darstellen kann, die einem erlaubt, das strafende und verletzende (weil beschränkende) Gesetz nicht abzulehnen, sondern es aufzusprengen, in eine Reartikulation zu zwingen. Dadurch würden die vorgegebenen Machtgefüge sowohl hinterfragt als auch neu verhandelt werden, da die Legitimität dieser symbolischen Anrufung kraft der Neugestaltung des Ichs in Frage gestellt würde. Von dem Gesetz kann zwar nie gänzlich abgesehen werden, weil das durch die Anrufung konstituierte Subjekt seine Handlungsfähigkeit zum Teil aus der Verstrickung mit eben jenen Machtverhältnissen bezieht, die es zu bekämpfen sucht – jedoch ruft gerade die der Anrufung inhärente symbolische Beschneidung auch die Möglichkeit einer das Subjekt befähigenden Neuformulierung hervor. Apodiktisch formuliert: Man ist zwar immer Komplize der hegemonialen Macht, man kann jedoch versuchen, jene aufgezwungene symbolische Anrufung für andere als die intendierten Zwecke zu nutzen, indem man die Begriffe der Verletzung gegen ihre verletzenden Zielsetzungen umkodiert. Im Sinne einer solchen Refiguration eröffnet *cross-dressing* einen ambivalenten Handlungsraum: Es macht die unsaubere Schnittstelle zwischen kultureller Unterwerfung und Bemächtigung, zwischen Aneignung und Subversion sichtbar, denn es führt uns vor Augen, daß wir immer in den uns konstituierenden Machtgefügen impliziert sind, diese zwar umarbeiten, umsemantisieren, aber niemals abstreifen können.

Nun läßt sich Butlers Begriff des *gender trouble* auf Hegels Theorie zur Notwendigkeit des Krieges beziehen,[2] was sich im Hinblick auf *The Crying Game* als brisant erweist.

Hegel unterstellt dem nach außen getragenen Kampf, er helfe, eine Ruhe im Innern zu gewinnen bzw. innere Unruhen zu verhindern. Wie sehr diese Unruhen als Kampf der Geschlechter zu verstehen sind, betont Hegel, wenn er von der Weiblichkeit behauptet, sie stehe für jene Vereinzelung in Familien, welche die Männlichkeit als Vertreter des menschlichen Gesetzes in seinem allgemeinen Dasein in sich aufzehrt: „Indem das Gemeinwesen sich nur durch die Störung der Familienglückseligkeit und die Auflösung des Selbstbewußtseins in das Allgemeine sein Bestehen gibt", so Hegel, „erzeugt es sich an dem, was es unterdrückt und was ihm zugleich wesentlich ist, an der Weiblichkeit überhaupt seinen inneren Feind."[3] Die für die Familie

einstehende Welt der Frauen, in der Allgemeines in differenzträchtige individuelle Einzelheiten zerfällt, stellt die Verkörperung eines unlösbaren Antagonismus, das 'feindselige Prinzip', dar, gegen das sich der nach Gemeinwesen strebende männliche Held auflehnen muß. Diese Gegenüberstellung erlaubt die Spekulation, daß Männer, die in den Krieg ziehen, vor dem Antagonismus im familiären Heim flüchten, wobei die Front sich als einfache Realopposition entpuppt. Mit anderen Worten: Im Krieg – und dessen einfacher Entweder-oder-Situation des Kampfes – wird jener Antagonismus fokussiert, der die sedimentierte Form des Alltagslebens durchzieht, und zwar in der Form des unausweichlichen *gender troubles* im trauten Heim, im Schlafzimmer, am Küchentisch. Das an einem vom familiären Heim klar abgetrennten Schauplatz durchgeführte Kampfszenarium bietet ironischerweise eine Möglichkeit, dieser von der Weiblichkeit vertretenen inneren Unruhe zu entkommen. Die Realopposition des Krieges garantiert eine sichere Distanz zur Übernähe des antagonistischen Realen, die das Gemeinwesen in der Figur der häuslichen, familiären Weiblichkeit permanent heimsucht.

Auf Neil Jordans *The Crying Game* bezogen lassen sich zwei bezeichnende Transpositionen der von Hegel vorgestellten Aufteilung zwischen einer männlichen Front und einem weiblich besetzten Ort des unlösbaren Antagonismus feststellen:

Einerseits ist die Kämpferin Jude Teil des Kriegsschauplatzes, des Kampfes zwischen IRA und britischer Besatzung. Sie setzt ihre Weiblichkeit (Minirock, hohe Absätze, enger Pulli) zwar wie eine Maskerade ein, um Jody in die Falle zu locken, verkörpert aber absolut das Gesetz des Krieges. Am Ende des Films wird die auf sogenannte natürliche Frauen maßlos eifersüchtige Dil ihrer Nebenbuhlerin Jude, während sie sie tötet, vorwerfen, diese hätte *tits and ass* dazu benutzt, ihr den Geliebten abspenstig zu machen. Ganz im Sinne Hegels wandelt Dil somit einen öffentlichen Kampf in eine familiäre Rivalität zwischen Frauen um. Aus der Perspektive der IRA-Soldaten stellt Jude jedoch eine Störung der klaren Positionen dar, die Männer im Krieg einnehmen: Sie ist Kämpferin und Liebhaberin, öffentlich und familiär. Dies öffnet jene Lücke im Bund der IRA-Soldaten, über die Jody seinen Liebesantrag an Fergus einbringen kann, womit er letztlich die ganze Gruppe von innen her aushebt – eines der 'kleinen Details' des Films. Als Resultat des Auftrags, den er seinem Wächter Fergus erteilt – daß nämlich dieser an seiner Stelle zu seiner Geliebten nach London gehen soll –, zerfällt die IRA-Zelle, ihre Mitglieder finden den Tod oder landen im Gefängnis. Am Ende sind die Briten die Sieger.

Die zweite Transposition betrifft natürlich den Transvestiten Dil, denn sie löst eine zweite Fluchtbewegung in dem Helden des Films aus. Fergus flieht aus der einfachen Opposition des Krieges zwischen IRA und britischer Besatzung in einen Liebeskampf, der aber bezeichnenderweise nur vordergründig *gender trouble* ins Spiel bringt. Eigentlich wird hier die einfache Opposition zwischen dem männlichen Beschützer und dem weiblichen Opfer durchgespielt – welche in der Situation des Krieges unmöglich ist, nicht zuletzt wegen der Anwesenheit der weiblichen Soldatin, die eine solche geschlechtlich kodierte Opposition grundsätzlich in Frage stellt.

Die Denkfigur, die ich als Rahmen für *The Crying Game* anbiete, ist Folgende: Der Brutalität der heterosexuellen Beziehung (Fergus und Jude), welche sich in Bezug auf die Härte des IRA-Gesetzes der Gewalt und der Rache definiert, wird die

Faszination der homoerotischen Beziehung (Fergus und Jody) entgegengesetzt, welche sich ihrerseits in Bezug auf eine dritte, autoritätsstiftende Instanz definiert. Im zweiten Fall handelt es sich um die Härte des Liebesgesetzes der Eifersucht und des Begehrens, welches mit der Photographie Dils eingeführt wird, die Jody am Anfang des Films seinem Wächter zeigt, während auf der Tonspur Violinen zu hören sind. Im folgenden soll auf die figurale Einteilung verschiedener Kernszenen der Handlung eingegangen werden, um aufzuzeigen, wie diese Liebesspannungen durchgespielt werden. Dabei erweist sich Butlers These als brisant, nicht jede filmische Darbietung von *drag* sei notwendigerweise subversiv, denn zu Recht erklärt sie, es gebe Formen des *drag*, die die heterosexuelle Kultur für sich selbst produziert,[4] und zwar derart, daß in diesen Inszenierungen die Angst vor einer möglichen homosexuellen Konsequenz in der Erzählstruktur des Films sowohl erzeugt als auch abgebogen wird. Die hier manifest verhandelte Angst vor der Homosexualität zielt auf einer latenten Bedeutungsebene auf eine Überwachung der Grenze gegen eine mögliche Invasion von *queerness*. Brisant ist an dieser möglichen Doppelkodierung von *cross-dressing* vor allem die daraus folgende Annahme: Wenn *queerness* mit *gender trouble* im Sinne eines nicht lösbaren Antagonismus gleichzusetzen ist, könnte es Szenarien geben, in denen die nie lösbare Frage der Geschlechterdifferenz weniger die homoerotische als gerade die heterosexuelle Beziehung umfaßt. Das bietet natürlich einen schrägen Blick auf die an der kulturellen Inszenierung von *drag* festgemachte Diskussion der Subversion.

Unter dem Aspekt des Liebeskampfes läßt sich der erste Teil des Films – die Verschleppung und Hinrichtung des britischen Soldaten Jody – in vier Etappen der Verführung aufgliedern:

Jody beginnt das Vertrauen von Fergus zu gewinnen, indem er seiner Eitelkeit schmeichelt. Er nennt ihn „the handsome one". Er eröffnet das Spiel eines homoerotischen Bündnisses, das aber bezeichnenderweise eine dritte, autoritätsstiftende Instanz braucht, ganz im Sinne von Julia Kristevas Darstellung der narzißtischen Liebe,[5] für die sie die Gegenwart eines Anderen postuliert, also die Triangulation im Gegensatz zur Dyade hervorhebt. Neil Jordan bietet als Visualisierung dieser dritten Position das Photo Dils, welches der britische Soldat seinem Wächter Fergus zeigt, um zu beweisen, wie wenig Jude eigentlich sein Typ Frau sei. „Now she's my type", erklärt er dem ahnungslosen Fergus und betont dabei listig das Wort *she*. Fergus antwortet darauf sofort, „She'd be anybody's type", doch Jody wehrt ihn sofort mit dem Verbot ab, „Don't you think of it ... anyway she wouldn't suit you ... absolutely not." Über diesen so explizit mehrdeutigen Dialog schließen die beiden Männer ihre Freundschaft. Sie mögen sich, weil sie ein gemeinsames Objekt des Begehrens haben, weil sie sich scheinbar in ihrem Begehren ähneln.

Was in dieser ersten Szene noch unausgesprochen bleibt, wird in der nächsten verdeutlicht. Jody gelingt es, Fergus' latente homoerotische Wünsche zu wecken. Ihr erstes Lachen teilen sie miteinander, nachdem der Gefangene seinen Wächter gebeten hat, seinen Schwanz zu berühren, da ihm seine Hände hinter dem Rücken zusammengebunden sind und er deshalb nicht selbständig pinkeln kann. Sie amüsieren sich nach dieser Berührung miteinander, teilen Geschichten und Erinnerungen. Dieses von

dem Photo einer unwiderstehlichen Frau getragene Bündnis wird bezeichnenderweise durch die Hinzufügung einer weiteren Frauenfigur, einer weiteren 'Dritten' gestört, die diametral dem lustversprechenden Bild der idealisierten Frau (von der wir ahnen, daß sie ein Transvestit ist) entgegengesetzt ist. Jude bricht in dieses Männerbündnis ein und setzt mit der Gewalt, die sie Jody zufügt, als sie ihm ins Gesicht schlägt, ihr symbolisches Gesetz der Rache und der Vergeltung durch. Gegenüber Jodys Gesetz der Liebe beharrt sie auf der einfachen Opposition des Krieges, in der die Stelle des Gegners klar markiert ist. Im Film wird diese Aufteilung der beiden Frauen als Vertreterinnen einer dritten, autoritätsstiftenden Instanz, um die das Liebesverhältnis der beiden Männer kreist, ganz eindeutig benannt: Jude bedeutet *gender trouble*, obgleich oder gerade weil sie als Frau die Logik des einfachen Widerspruchs im Krieg repräsentiert, während Dil als Repräsentantin des Liebeskampfes *no trouble at all* darstellt. Die um die unwiderstehliche Dil kreisende Phantasie einer ungestörten Liebe, die eigentlich eine Umkodierung der Zuneigung darstellt, die Fergus für Jody zu empfinden beginnt, soll als Milderung der von der störenden Frau vertretenen Kriegsgewalt dienen.

So wird in der dritten Szene der Verführung auch direkt ein Auftrag vergeben. Jody, der begreift, daß er sterben soll, bittet Fergus: „I want you to find her out. Tell her I was thinking of her." Obgleich er noch immer die Hoffnung hegt, den Ort seiner Gefangenschaft lebend zu verlassen, gibt Jody seinem Freund das Portemonnaie mit den Photos von Dil, der Adresse ihres Friseursalons sowie der Bar, in der er sie treffen kann. Im Verlauf der letzten Nacht, die Jody in Anwesenheit von Fergus verbringt, gelingt ein psychischer Transfer. Der IRA-Soldat wird weniger zum Überläufer, als daß er das Schlachtfeld ganz verläßt. Er läßt seine Kameraden im Stich, verläßt Irland, nimmt eine neue Identität an und taucht in London unter – auch eine Art kulturelles *cross-dressing*. Die Frage des Transfers, in dessen Verlauf ethnische und sexuelle Identität verschränkt werden, wird von Neil Jordan visuell direkt angesprochen: Er läßt Jody genau im Kreuzfeuer der einfachen Opposition des Krieges in Irland sterben, regelrecht auf der Grenze zwischen IRA und britischer Besatzung, auf der Straße am Rande des Waldes, in dessen Mitte sie ihr *hide-out* hatten, während es Fergus ist, der an seiner Stelle durch den Wald an einen anderen Schauplatz flieht.

Wie sehr diese Flucht vor der einfachen Opposition des öffentlichen Kampfes in die Liebe zum Scheitern verdammt ist bzw. welche Kosten diese Flucht hat – davon handelt der zweite Teil des Films. Als wäre es eine Wiederholung des ersten Teils, ist auch die Liebesszene zwischen Fergus und Dil eine, die die Anwesenheit einer dritten, autoritätsstiftenden Instanz benötigt: als leibliche Figuren sowohl den Wirt der Metro Bar wie auch den von Dil abgelehnten Freier Dave, als phantasmatische Figurierung jedoch vor allem die Photos und Gegenstände des verstorbenen Jody, welche Dil in ihrer Wohnung aufbewahrt. Überaus eindeutig inszeniert Neil Jordan die erste Liebesszene zwischen Fergus und Dil als Ausschmückung der Phantasie, die sich Fergus in Bezug auf Jody gebildet hat. Während er zum Orgasmus kommt, sieht er vor geschlossenen Augen den toten Freund. Mit anderen Worten, wenn eine unausgesprochene und nur entstellt zum Ausdruck gebrachte Homoerotik zwischen Fergus und Jody im ersten Teil des Films gegen die IRA-Soldatin Jude durchgespielt

wurde, die mit ihren heterosexuellen Ansprüchen wie auch ihrem politischen Fanatismus *trouble* darstellt, wird im zweiten Teil des Films die Triangulation anfänglich zumindest lustvoll umgesetzt. Fergus' weiterhin latentes homoerotisches Verlangen zehrt von dem Schutz des verstorbenen Jody. Man fragt sich natürlich ganz im Sinne des *cross-dressing* auf der Shakespeare-Bühne, inwieweit wir als Publikum nicht angehalten werden, von Anfang an zu begreifen, daß Fergus in Dil (der unwiderstehlichen Frau) den doppelt verbotenen Jody (weil Mann und weil englischer Besatzungsoffizier) liebt. Diese faszinierende Frau ist tatsächlich *no trouble at all*, weil sie gerade die Geschlechterdifferenz aus dem Liebesszenarium tilgt – zumindest anfänglich. Mit dem Anblick von Dils Schwanz – jene wunderbare Szene, die einen daran denken läßt, wie recht Victor Burgin hat, wenn er von Don Juan behauptet, dieser sei ein Fetischist, der mit so vielen Frauen schläft, weil er den Glauben nicht aufgeben will, daß er irgendwann eine Frau entdeckt, der eben nicht das männliche Glied fehlt – scheint die hinterhältige List von Jodys Auftrag ans Tageslicht gerückt zu sein. Wieder zeigt uns Neil Jordan wie Fergus in seiner psychischen Realität seine Scham vor einer Homosexualität in ein um den toten schwarzen Soldaten kreisendes Phantasieszenario umsetzt. Während dieser sich erschüttert von dem entblößten Körper Dils abwendet, schneidet Neil Jordan zu dem Bild, welches er nun vor seinem inneren Auge hat – der in sein Cricketkostüm gekleidete Tote, der über seinen Freund lacht. Wir können uns fragen, ob Jodys Auftrag darauf hinauslaufen sollte, daß Fergus sein homoerotisches Begehren anerkennt und somit als ein pädagogisches Anliegen zu verstehen ist, oder ob dieser Auftrag als Scherz eines Gefangenen zu begreifen ist, der, nachdem er sich dummerweise auf die List einer Frau eingelassen hat, kurz vor seiner Hinrichtung sich selbst beweisen will, daß nicht er, sondern sein Wächter der eigentliche Trottel ist. Oder war es reine Sentimentalität von seiten Jodys, genauer gesagt der Wunsch, etwas würde von Irland aus zu seiner geliebten Dil nach London zurückkehren?

An dieser Stelle greift Neil Jordan ein weiteres Mal auf den ersten Teil des Films zurück. Wieder steht Fergus zwischen zwei Frauen, die in der Position der Liebenden Forderungen an ihn stellen: auf der einen Seite die homosexuelle Liebe zu Dil und damit verbunden die Phantasie, er könne aus der Vergangenheit fliehen, auf der anderen Seite die heterosexuelle Neigung zu Jude, die mit einer Verpflichtung gegenüber dem in der Vergangenheit ausgetragenen gemeinsamen Kampf verknüpft ist. Auch im zweiten Teil des Films trägt die fanatische IRA-Soldatin Jude eine Maskerade. Als *femme fatale* verkleidet nimmt sie die Stelle der strafenden Mutter ein, die darauf besteht, das harte symbolische Gesetz der Politik gegen das mildernde der narzißtischen Liebe durchzusetzen. Sie verwickelt Fergus in ein neues IRA-Attentat. Nun gibt es *trouble* auf beiden Fronten, aber – und darin liegt die Brisanz von Neil Jordans Filmszenarium – der *trouble* mit Dil ist auf die konventionellen Gesetze der Liebe zurückzuführen. Es sind einfache Streitigkeiten, nämlich ihre Eifersucht auf die Nebenbuhlerin und ihr Anspruch, der sie liebende Mann müsse ganz im Sinne der Minnelieder ihr seine ewige Treue beweisen. Die Spannung zwischen Jude und Fergus hingegen ist *gender trouble* pur – ein politischer und ein emotionaler Kampf, für den es keine klaren Lösungen gibt, weil er auf einen unlösbaren Antagonismus zwischen den Geschlechtern verweist. Für ihren Streit mit Fergus gibt es keine

romantische Nullsumme, weil Jude auf ihrer Differenz beharrt. Sie vertritt sowohl das störende Dritte im politischen Sinne, das Gesetz der IRA-Rache, das sich auf keine Kompromisse einläßt, und fungiert gleichzeitig als die Liebende, die eine narzißtisch mildernde gleichgeschlechtliche Spannung des Liebhabers im Bild der Angebeteten verbietet. Um diese Spannung zwischen zwei Liebeskämpfen zu visualisieren, inszeniert Neil Jordan eine Szene des reversiblen *cross-dressing*: Fergus schneidet Dil die Haare ab und zwingt sie, Jodys Kleider zu tragen. Nun hat der Fetischist den perfekten Geliebten – den toten Freund Jody, im Körper seiner geliebten Dil wiederauferstanden. Mit anderen Worten: Bei dem von seiner Hand geschaffenen Geliebten kann er sich einreden, es sei eine Frau und gleichzeitig keine. Auf den ersten Blick scheint dies eine Gefühlsambivalenz zu stützen, doch bei genauerer Betrachtung zeigt sich das genaue Gegenteil. In diesem Liebesszenarium ist der *trouble* überwunden, den die IRA-Soldatin Jude in den Liebeskampf und den politischen Kampf einführt. Nachdem Dil sich die Kleider des toten Jody angelegt hat – und bezeichnenderweise wählt Fergus für sie den Cricket-Anzug, also ein Hinweis auf das ethnische *cross-dressing* des Schwarzen, der den Sport der privilegierten weißen Briten spielt – kann Fergus ihr davon erzählen, wie Jody gestorben ist und welche Rolle er dabei spielte. Diese Beichte fungiert gleichzeitig als entstelltes Liebesgeständnis.

In der dritten Runde des von Neil Jordan durchgespielten *gender troubles* scheint sich der Antagonismus der Geschlechter auf zwei klar voneinander abgegrenzten Schlachtfeldern abzuspielen: einerseits im Bett, wo Dil Fergus nun gefangen hält, und andererseits auf der Straße, wo Jude und ihre IRA-Kameraden das geplante Attentat ohne Fergus begehen. Doch dann stößt die Figur des strafenden Gesetzes zu der der strafenden Liebe. Jude betritt Dils Wohnung und überschreitet somit die Schwelle in den Raum der narzißtischen Verblendungen, so daß sich das Muster der ersten Szene des Films wieder einstellt, als sie die liebevolle Zweisamkeit zwischen Jody und Fergus störte. Der brisante Unterschied besteht darin, daß diesmal die homoerotische Liebe siegt, und zwar deshalb, weil sich deren Repräsentantin Dil gänzlich die konventionellen Liebeskonzepte der heterosexuellen Hegemonie angeeignet hat – im Gegensatz zu Jude, die im Zuge ihres *cross-dressings* gerade das konventionell vorgeschriebene Weiblichkeitsmodell radikal überschreitet. Unabhängig davon, daß sie kurze Haare und das Cricket-Kostüm ihres toten Geliebten trägt, verhält sich Dil nämlich bis zum Schluß hundertprozentig wie ein *girl*. Wir glauben ihr nie, daß sie ein biologischer Mann ist, obgleich wir es 'wissen'. Fergus verhält sich seinerseits wie es seine 'Natur' vorschreibt: Er tritt nahtlos und ohne mit der Wimper zu zucken in die Rolle des guten Beschützers. Zu Recht warnt Butler davor, in *cross-dressing* allgemein etwas Subversives erkennen zu wollen, denn in Neil Jordans Version wirkt es tatsächlich beruhigend. Es erfüllt die Erwartungen unserer alttradierten Minnelieder.

Trotzdem ist Neil Jordans *The Crying Game* nicht beruhigend, denn es enthält eben auch die andere Figur des *cross-dressings*: Jude – ein männlicher und weiblicher Name. Mit *tits and ass* hat sie Jody in den Tod gelotst, in Jeans und weitem Wollpullover schlägt sie dem Gefangenen gnadenlos ins Gesicht und setzt somit das gewalttätige Gesetz der IRA durch. Im dunklen Kostüm stellt sie die *femme fatale*

dar, die dem britischen Richter den Tod bringen wird, und als Gestalt der nicht kalkulierbaren Kontingenz führt sie dem verliebten Fergus vor, daß es immer anders kommt als man denkt: nicht, weil die Liebe unberechenbar ist – genau das ist sie nicht. Liebesspiele folgen immer klaren Gesetzen, egal wie die Rollen verteilt sind. Die von Jude vorgeführte Kontingenz bezieht sich auf den Widerpart der Liebesszene – das symbolische Gesetz. Als sie Fergus zum ersten Mal in London wiedersieht und ihm den Auftrag überbringt, er müsse mit ihr zusammen den Richter erschießen, erklärt er ihr, „I'm out." Sie antwortet: „You're never out."

Als Vertreterin des symbolischen Gesetzes beharrt Jude darauf, daß man der Verantwortung sowenig entkommen kann wie den Konsequenzen früherer Taten. Zum Schluß sieht Fergus das auch ein, bezeichnenderweise aber, indem er sich in eine der konventionellsten Liebesgeschichten unserer Kultur begibt: Der Mann opfert sich, um die Geliebte zu schützen. Ironisch nennt Dil das „You're doing time for me". Es ist eine Schutzdichtung. Sie funktioniert so gut, weil sie gleich auf zwei Leichen errichtet wird. Dem Mann glückt nun endlich die Flucht aus dem unlösbaren Antagonismus des *gender trouble*. Er kann sein geschlechtlich hybrides Liebesobjekt auf die sichere Distanz einer achtjährigen Inhaftierung grenzenlos genießen, denn er ist während ihrer regelmäßigen Besuche durch eine Scheibe von ihr getrennt. Mit einem Schlag überwindet er die 'verbotene' Homosexualität und das *gender trouble* der Heterosexualität. Dafür braucht es, wie gesagt, zwei Leichen – die abgelehnte Jude und den nie anerkannten Jody. Und eine Dritte – das *girl*, das mitspielt.

Anmerkungen:

1 Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/M. 1997, S. 173 ff.

2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/M. 1970, S. 352-354, sowie: ders.: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt/M, S.490-494. 1970. Für den Vorschlag, Hegels Ausführungen zum Krieg auf die These Butlers zu beziehen, die Performanz der Geschlechterdifferenz könne als Ausdruck eines unlösbaren Antagonismus begriffen werden, der in keine einfache Opposition der Geschlechter zurückzuführen ist, danke ich Jan Freitag.

3 Ders.: *Phänomenologie des Geistes*, S. 352.

4 Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/M. 1997, S. 179.

5 Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt/M. 1989, S. 102 ff.

Literatur:

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/M. 1997.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/M. 1970, sowie: ders.: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt/M. 1970.

Kristeva, Julia: *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt/M. 1989.