

»Black Narcissus« (1939/1947)

Mission als Bühne für Grenzüberschreitungen, Widersprüche und Kritik an kolonialer Selbstverliebtheit

1. »Mission« – kein reizvolles Thema für einen Film?

»Michael Powell and Emeric Pressburger have come so close to executing a perfect fusion of all the elements of cinematic art – story, direction, performances and photography – that one wishes they had hit upon a theme at once less controversial and more appealing than that of »Black Narcissus.«¹

Zu kontrovers und gleichzeitig nicht ansprechend – so beurteilt der einführend zitierte Kommentar aus dem Jahr 1947 das Thema des Films *Black Narcissus*. Der Film war damals gerade in die Kinos gekommen und faszinierte die Filmwelt mit seinen brillanten Farbkompositionen und filmischen Szenerien. Mit der Nutzung sämtlicher Möglichkeiten des Technicolor durch Kameramann Jack Cardiff – Pionier auf diesem Gebiet – erregte der Film Aufsehen und gilt bis heute, so urteilt etwa Martin Scorsese, als zukunftsweisend.²

Angesichts dieser Lobeshymnen sticht die obige Kritik am Thema umso mehr ins Auge. Eigentlich sind die Regisseure Michael Powell und Emeric Pressburger mit ihrer Produktionsfirma »The Archers« für eher umstrittene Filme bekannt. Doch das zitierte Urteil, das Thema des Films sei »not appealing«, klingt nicht so, als habe der Film ein Skandal- oder Tabuthema gewählt. Der oder die Kritiker:in scheint vom Thema eher gelangweilt. Ganz andere Reaktionen rief der Film jedoch bei den Kirchen hervor. Insbesondere die katholische Kirche in den USA betrachtete den Film als skandalös und warf Powell und Pressburger eine sexualisierende Pervertierung des christlichen Glaubens vor.

¹ »Black Narcissus.« British Study of Missionary Nuns, Starring Deborah Kerr, Bill at Fulton – Based on Novel by Godden, in: New York Times 14. 8. 1947, hier zitiert aus: <https://www.nytimes.com/1947/08/14/archives/black-narcissus-british-study-of-missionary-nuns-starring-deborah.html> (abgerufen am 1. 11. 2022).

² <https://www.youtube.com/watch?v=sooxDIUktU> (abgerufen am 1. 11. 2022).

Diese unterschiedlichen Reaktionen lassen fragen, was überhaupt das Thema oder – vielleicht besser – der Themenkomplex von *Black Narcissus* ist. Der Film von 1947 basiert auf der Buchvorlage von Rumer Godden aus dem Jahr 1939 und erzählt die Geschichte einer Gruppe von fünf anglikanischen Nonnen, die bei ihrer Mission, eine Schule und ein Krankenhaus im Himalaya aufzubauen, scheitern. Es geht also um eine an historische Missionserzählungen angelehnte Geschichte. Trotzdem erscheint die Bestimmung von »Mission« als Thema des Films angesichts der verschiedenen Reaktionen auf den Film unterbestimmt. Macht der Film nicht eher aus der Mission anglikanischer Nonnen im Himalaya eine von der Presse anhaltend gelobte Mischung aus Erotik-, Märchen- und Gruselfilm, wie Scorsese unter Hinweis auf die Walt-Disney-Begeisterung von Michael Powell annimmt? Dabei werde, so Scorsese weiter, die Phantasie so real dargestellt wie die Realität: »therefore you should treat the fantasy just as real, maybe even more real.« Die Neuverfilmung von *Black Narcissus*, die 2021 bei Disney+ erschien, baut diese Mischung aus Erotik, Märchen und Grusel zu einem *Nunsploitation*-Film aus. Ist *Black Narcissus* von 1947 demnach eine frühe Form, die Großmutter, dieses Sub-Genres? Oder inszeniert der Film den »jahrhundertealte[n] Konflikt zwischen Seele und Fleisch«, der den Film zu einem »frostigen intellektuellen Drama um Moral« macht – was dann eben als »not appealing« erscheint?³ Vielleicht geht es aber weniger um Moral als um Kritik an »religiösem Eifer« und darum, zu zeigen, dass dieser »von den klimatischen und gesellschaftlichen Bedingungen abhängig ist«⁴ – doch dann, so fährt der Kommentar etwas nebulös fort, »hat die Geschichte diese Frage ohnehin schon beantwortet«, also wohl gezeigt, dass religiöser Eifer grundsätzlich in den Wahn führt. Oder geht es um das Scheitern der historischen Mission, die sich als unfähig erweist, mit dem kulturell und religiös »Fremden« in eine Beziehung zu treten, die zumindest ansatzweise von Verstehen geprägt ist? Thematisiert der Film vielleicht gar postkolonial-kritisch⁵ den Untergang des British Empire und den Misserfolg der »imperialen« und der »zivilisierenden Mission« wie auch der »Entwicklungsmission«?

Die anhaltende Diskussion über das Thema des Films, vor allem aber auch die nicht nachlassende Faszination, die der Film ausübt, zeigen, dass die Frage nach dem Thema kaum einheitlich beantwortet werden kann – darin liegt auch eine deutliche Stärke des Films. Die Frage nach dem Thema wirft eher weitere Fragen auf und wird wohl immer kontrovers bleiben, zumal jede Zeit ihre Interpretation der Geschichte der Mission – und des Kolonialismus – in den Film hineinträgt und, vice versa, der Film das jeweilige »Bild« von Mission, Religion und Kolonialismus mitprägt.

Der Plot des Films – eine klassische, historische Missions-Story – bildet daher, so scheint es, die Bühne für eine Vielfalt thematischer Assoziationen im The-

³ Diese und die folgenden Mutmaßungen stammen aus dem eingangs zitierten Kommentar »Black Narcissus« (s. Anm. 1).

⁴ Ebd.

⁵ ROBERT CROSS, *Black Narcissus. A Post-colonial Empire Film?* In: *Doshisha Studies in Language and culture* 9, 4 (2007), 593–611, 593.

menfeld Mission. Anders formuliert: »Mission« formiert als eine Art Container für verschiedene Interpretationen und Assoziationen. Die anhaltende Kontroverse über den Film und sein Thema lässt aber auch vermuten, dass nicht nur die überwältigende künstlerische wie handwerkliche Qualität, sondern auch deren Verbindung mit dem schillernden Thema dazu beigetragen hat, dass der Film von 1947 heute noch nicht nur als »ästhetischer Erfolg«⁶ und als »ikonisch«⁷, sondern auch als »stunning« und »thought provoking«⁸ bewertet wird.

Die Fragen, die im Hintergrund meiner Analyse von *Black Narcissus* stehen, sind: Welcher Zusammenhang lässt sich in der Vielfalt der Themen, die mit der Missionsgeschichte von *Black Narcissus* assoziiert werden, ausmachen – vielleicht eine Art Netzwerk mit starken und schwachen Verbindungen⁹ und mit Knotenpunkten, an denen in besonders deutungsmächtiger Weise das Wissen über und das Verständnis von Mission ausgehandelt wird? Welche Rolle spielt dabei der Film als künstlerisches Labyrinth, der mit seinen unterschiedlichen Ebenen und Möglichkeiten der Darstellung verschiedene Deutungen zu ermöglichen scheint und eine anhaltende Deutungsoffenheit evoziert?

Es gibt m. W. bislang keine Analyse von *Black Narcissus*, die dezidiert das Missionsverständnis von Film und Buch untersucht. Das ist kaum verwunderlich, denn die Auseinandersetzung mit dem engen historischen Missionsverständnis, das der Plot vorgibt, ist in der Tat »not appealing«. Anders verhält es sich, wenn Mission weiter verstanden wird. Dann lassen sich viele Beiträge ausmachen, die sich in der Analyse des Films im weitesten Sinn mit dem Diskursfeld Mission auseinandersetzen. Dazu zählen etwa Beiträge, die das Scheitern der Nonnen-Mission als Metapher für das Scheitern des British Empire und seiner kolonialisierenden wie auch seiner zivilisierenden Mission verstehen.¹⁰ Häufig thematisieren Analysen von *Black Narcissus* auch die exotisierenden und »verÄndernden« Strategien im Blick auf kulturell und religiös »Andere«, »andere« Landschaften und das »an-

⁶ JOSEF JON LANTHIER, Review: *Black Narcissus*. *Black Narcissus* impishly keeps watch over the Archers' canon with a sunken, rabidly prismatic eye, 30.12.2012, <https://www.slantmagazine.com/film/black-narcissus/> (abgerufen am 1.11.2022).

⁷ S. EMMA SIMMONDS, »Black Narcissus: Truly, Madly, Hysterically, Wonderful« (23. August 2010): »Black Narcissus is iconically and almost ethereally beautiful. A full-blooded, complex melodrama of the highest order it is truly, madly, hysterically wonderful.« <https://www.popmatters.com/black-narcissus-powell-pressburger-2496150755.html> (abgerufen am 1.11.2022).

⁸ Tengy Talks TV & Movies, *Black Narcissus*, <https://www.youtube.com/watch?v=AWFluQHbnvg> (abgerufen am 1.11.2022).

⁹ Vgl. CHRISTIAN STEGBAUER, *Weak and Strong Ties. Freundschaft aus netzwerktheoretischer Perspektive*, in: Ders. (Hg.), *Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie. Ein neues Paradigma in den Sozialwissenschaften*, Wiesbaden 2010, 105–120.

¹⁰ PRIYA JAIKUMAR, »Place« and the Modernist Redemption of Empire in »Black Narcissus« (1947), in: *Cinema Journal* 40, 2 (Winter 2001), 55–77, 63.

dere weibliche« Geschlecht und weisen die intersektionalen Überschneidungen dieser Stereotypisierungen auf.¹¹

Diese Filmanalysen geben Auskunft darüber, womit »Mission« assoziiert wird, fernab von missionstheologischen Erwägungen und Deutungsmächten – aber gleichwohl nicht ohne eine gewisse Nähe zur missionstheologischen Selbstkritik, die spätestens nach 1945 einsetzte und in gegenwärtigen postkolonialen Perspektivierungen ihre Fortsetzung findet. Mir geht es im Folgenden jedoch nicht darum, Spuren dieses missionstheologischen Diskurses in den Film *Black Narcissus* einzutragen und den Film so missionstheologisch zu vereinnahmen. Mein Interesse ist eher heuristischer Natur.

Ich werde mich im Folgenden nicht nur auf den Film von 1947 konzentrieren, sondern auch auf die Reaktionen auf den Film, wie sie v. a. in Filmanalysen vorliegen. Außerdem beziehe ich die Vorlage des Films, das gleichnamige Buch von Rumer Godden, ein. Die intertextuellen Bezüge zwischen Buch und Film, die Abweichungen und Kontinuitäten sowie die Fokussierungen in den unterschiedlichen Rezeptionen des Films schärfen die Konturen des Missionsdiskurses von Buch, Film und Rezeption.

Meinem Interesse an dem Diskursfeld Mission wie auch der Erzählung des Films als Missionserzählung entsprechend, orientiert sich der vorliegende Beitrag an zwei klassischen Missionstopoi – den Akteurinnen der Mission und den missionierten »Anderen«. Durch diese Strukturierung möchte ich zugleich die Handlung sichtbarer machen, zumal Film wie Buch in Deutschland nicht sehr bekannt sind.

2. Die Missionarinnen

Im anglikanischen Kloster des »Convents of the Servants of Mary in Calcutta« wird die junge Schwester Clodagh, eine Irin, von ihrem Orden beauftragt, in Mopu, einem fiktiven Lehensgut nördlich von Darjeeling im Himalaya, eine Schule und ein Krankenhaus zu gründen. Der örtliche indische General, eine wohlwollende, pro-britische Figur, hat dem Orden die Nutzung eines verlassenen Palasts angeboten, der kurzzeitig die Ordensbrüder des Heiligen Petrus beherbergte, aber ursprünglich als Harem für die Konkubinen seines Vaters gebaut worden war, das sogenannte »Haus der Frauen«, das die Nonnen schnell in »Haus des Glaubens« umbenennen. Das Scheitern der Männer wirkt von Anfang an als Bedrohung auf das Unternehmen der Nonnen.

¹¹ Dazu: CORINN COLUMPAR, *The Gaze As Theoretical Touchstone. The Intersection of Film Studies, Feminist Theory, and Postcolonial Theory*, in: *Women's Studies Quarterly* 30, 1/2 (2002), 25–44; ELLA SHOAT, *Gender and Culture of Empire. Toward a Feminist Ethnography of the Cinema*, in: *Quarterly Review of Film and Video* 13, 1–3 (1991), 45–84; ANH HUA, *Primitive Spectacle in Black Narcissus*, in: *Journal of Social and Political Thought* 1, 2 (Juni 2000), <http://www.yorku.ca/jspot/2/ahua.htm> (abgerufen am 2. 10. 2022).

Die vier Nonnen, die Schwester Clodagh im Film begleiten – im Buch gibt es darüber hinaus noch weitere Nonnen, allerdings eher in Nebenrollen –, werden von der Oberin des Konvents in Kalkutta, Mutter Dorothea, gezielt ausgesucht. Sie verkörpern ein breites Feld unterschiedlicher Charaktereigenschaften und repräsentieren, so scheint es v. a. im Buch, die Bandbreite der für ein Missionsvorhaben notwendigen Fähigkeiten. Der Film baut diese Eigenschaften zu einer Art Psychogramm aus. Schon in der ersten Vorstellung stellt der Film die Nonnen wie auf eine Bühne. Das Buch hingegen führt sie eher en passant ein. Im Film übernehmen die Zuschauenden dabei die Perspektive der Mutter Oberin, die aus der Distanz ihres ein Stockwerk höher gelegenen Büros nach unten in den Speisesaal blickt und Schwester Clodagh ihre Auswahl mit Hinweisen auf die Merkmale der jeweiligen Persönlichkeit erläutert. Diese Filmszene stellt in der Montage den Abstand zu den vorgestellten Nonnen und die Nähe zwischen der Oberin Mutter Dorothea und der frisch gebackenen Jung-Oberin Schwester Clodagh im Gespräch der »Expertinnen« gegenüber. Dies vermittelt den Eindruck eines klinischen Psychogramms und einer Laborsituation, in der das Aufeinanderprallen verschiedener Persönlichkeitstypen, ihrer Bedürfnisse und Begierlichkeiten, bereits vorgezeichnet ist.

Buch und Film weichen in der Einführung der Nonnen zwar hinsichtlich des gesprochenen Textes kaum voneinander ab, doch die filmische Inszenierung legt ein deutlich größeres Gewicht auf den Konflikt *zwischen* den Nonnen als auf den Konflikt zwischen den Nonnen und »den Anderen« – der ortsansässigen Bevölkerung, der nicht-menschlichen Natur, der Kultur und der Religion. Die als Psychogramm angelegte Inszenierung des Films entwickelt diesen Konflikt als Konflikt *zwischen* den Nonnen sowie als *inneren* Konflikt, den jede Nonne mit sich selbst austrägt. »Die Anderen« und die Fremdheit der Umgebung erscheinen lediglich als Auslöser und ließen sich letztlich durch andere »Anderer« und andere »fremde« Umgebungen austauschen. Die Fremdheit des Umfelds, in das die Mission die Nonnen führt, weckt das Fremde der eigenen Persönlichkeit, das in gewohnter Umgebung gebändigt und »zivilisiert« wird – oder als Abjekt¹² verdrängt und abgespalten wird. »Haben wir nicht alle etwas, worin wir uns selbst nicht trauen?«, fragt Schwester Clodagh in Goddens Roman (269¹³). Frei nach Julia Kristeva¹⁴ formuliert: In der Fremde wächst das Bewusstsein, dass »wir uns selbst« »Fremde« sind. Dieses aus dem Unterbewusstsein auftauchende Fremde überfällt die Nonnen geradezu, wird zum Horror, zum Grauen, und fordert Opfer. Indem das Unterdrückte ans Licht kommt, wird es jedoch auch bearbeitbar. Zumindest Schwester

¹² Vgl. JÜRGEN STRAUB, Kulturelle Unterschiede und Objekte in der sozialen Praxis. Eine kulturpsychologische und psychoanalytische Perspektive, in: ANTON ESCHER/HEIKE SPICKERMANN (Hg.), Perspektiven der Interkulturalität. Forschungsfelder eines umstrittenen Begriffs, Heidelberg 2017, 35–72.

¹³ Die Zitate aus dem Roman sind alle entnommen: RUMER GODDEN, Schwarzer Narziß, Wien/Hamburg 1986.

¹⁴ JULIA KRISTEVA, Fremde sind wir uns selbst, Frankfurt a. M. 1990.

Clodagh hat sich am Ende des Films mit ihrer Schattenseite und den verborgenen, ungelebten Träumen einer vergangenen Liebe versöhnt.

Anders als im Film kommen im Buch die Aushandlungsprozesse der Nonnen mit ihrer neuen Umwelt stärker zum Tragen. Die »Anderen« firmieren hier nicht lediglich als austauschbare Konfliktauslöser. Die inhaltlichen Auseinandersetzungen und die in zahlreichen Dialogen verhandelten Themen erhalten im Buch vielmehr ein deutlich stärkeres Gewicht als im Film. Zwar werden auch im Film viele Dialoge annähernd textgetreu wiedergegeben, die filmischen Mittel – oft Groß Einstellungen auf die Gesichter – lenken die Wahrnehmung aber mehr auf die unausgesprochenen, aber sichtbaren inneren Gedanken der Nonnen und auf die Konflikte, die hier jenseits der sprachlichen Kommunikation wahrzunehmen sind.¹⁵ Die Farbwelt des Films und das »Bühnenbild« – das Panorama der Berglandschaft – verstärken eine psychedelische Wirkung.

2.1 Schwester Briony: Stärke und Vermessenheit

Die erste der vier Nonnen, die vorgestellt wird, ist Schwester Briony. Sie zeichnet sich durch »ihre Stärke« aus – »you will need her strength«, erläutert die Oberin im Film. Die psychische Stärke wird hier durch Körperfülle und guten Appetit unterstrichen. Goddens Roman betont Brionys langjährige Erfahrung als »Wirtschafterin in vielen Klöstern [...] sie wusste noch ganz genau, wie jeder Schrank in ihnen aussah, und wieviele Schlüssel jeder von ihnen hatte.« (12) Auch im Kloster im Himalaya wird Briony die Rolle der Wirtschafterin zuteil. Sie ist die loyale »rechte Hand« von Schwester Clodagh und hat die Schlüsselgewalt inne. Die Nähe zu Simon Petrus, dem im Neuen Testament die Schlüssel des Himmels verliehen werden und der als »Statthalter« Christi damit ein besonderes Gewicht und eine tragende Verantwortung besitzt, ist sicher nicht zufällig. Briony verkörpert die missionarischen Tugenden der Felsenfestigkeit, Beständigkeit, Zuverlässigkeit und Ordnung.

Doch Brionys Schlüsselgewalt, ihr Verantwortungsbewusstsein und das Bedürfnis, die Vorgänge unter Kontrolle zu halten, werden im Verlauf der Handlung bedroht, was der Roman bereits in einer frühen Beschreibung Brionys andeutet:

»Ihre Schlüssel spielten die wichtigste Rolle in ihrem Dasein. Tags war ihr Leben an sie gekettet, nachts beherrschten sie ihre Träume, und zu aller Zeit spürte sie die angenehme Last ihres Gewichts an ihrer Seite. Dennoch war Schwester Briony sich ihrer Schlüssel nicht immer ganz sicher, und wenn sich ihre Lippen lautlos bewegten, während ihre Hände am Gürtel fingerten, konnte man niemals wissen, ob sie ihre Gebete murmelte oder ihre Schlüssel zählte.« (12)

¹⁵ Dabei ist bemerkenswert, wie nahe Powell und Pressburger auch in der Inszenierung der Gesichter am Buch bleiben. Das Gesicht der Mutter Oberin etwa stellt im Film tatsächlich ein »Netz von Linien und Falten« (14) dar, wohingegen Deborah Kerr als Schwester Clodagh Goddens Beschreibung entspricht: »Schwester Clodagh hatte eine große geschmeidige Gestalt, ihr Gesicht war glatt und gelassen, mit schönen grauen Augen.« (15)

Das Missionsunternehmen wird also auch von anderen, »unheiligeren« Motiven begleitet. Bei Schwester Briony besteht dies in der Versuchung, das Bedürfnis nach Ordnung und eigener Bedeutsamkeit über den Dienst am Menschen zu stellen. Ihre »Aufwallung von Abscheu« (270) gegenüber dem englischen Verwalter, Mr. Dean – einem *gone-native*-Abenteurer, der in Brionys Augen ein Lotterleben führt –, macht dies ebenso deutlich wie ihre gelegentlichen Anwandlungen, die Rolle als »Statthalterin« Clodaghs zu verlassen und selbst die Leitungsrolle zu übernehmen: »Solltest du mich nicht aufbleiben lassen [... a]n deiner Statt?«, fragt Briony Schwester Clodagh beispielsweise, als Schwester Ruth weggelaufen ist. Ihre anschließende Begründung offenbart Zweifel und Kritik an Clodaghs Führungskompetenzen: »Ich meine, wenn sie mich allein sieht, kommt sie vielleicht leichter zu mir als zu dir, das arme Kind.« (276)

2.2 Schwester Blanche, genannt Honey: Menschenliebe und Selbstsucht

Die Begründung für die Wahl von Schwester Blanche, von Mutter Dorothea als Schwester Honey vorgestellt, lautet:

»Ich glaube, du wirst Schwester Honey gut brauchen können. Sie ist beliebt. Ihr werdet euch beliebt machen müssen.« (13)

Der Film zeigt sie erstmals im Kreis lachender anderer Nonnen um sie herum. »She is popular and you'll need to be popular«, so die Oberin im Film. Der Hinweis »you'll need to be popular« – »ihr werdet euch beliebt machen müssen« – spielt sowohl auf Clodagh als auch auf die Mission an: Dem kontrollierten Charakter Clodaghs fehlen offensichtlich die Liebenswürdigkeit und das Gefallen-Wollen Honey's. Anhaltend distinguiert spricht sie sie nicht als »Schwester Honey« an, sondern nur als »Schwester Blanche«. Aber auch die Mission muss sich bei den Menschen beliebt machen, wenn sie nicht scheitern will.

Wie die Stärke und das Verantwortungsbewusstsein Brionys repräsentiert auch Schwester Honey's Liebe zum Menschen ein klassisches missionarisches Motiv. Eine spätere Szene zeigt allerdings die Schattenseiten auch dieses Motivs: Als ein an »tuberkulöser Meningitis« (241) erkranktes Baby von seiner Mutter ins Krankenhaus der Missionsstation gebracht wird, lehnt Schwester Briony eine Behandlung strikt ab, weil das Kind medikamentös nicht mehr heilbar ist und der Tod im Falle einer Behandlung den Schwestern zur Last gelegt werden würde. Schwester Honey hingegen vergeht vor Mitleid und steckt der Mutter ein Mittel zu, womit sie nach dem Tod des Kindes letztlich den Zorn der örtlichen Bevölkerung und das Scheitern der Mission mit verursacht. In Honey's Begründung zeigt sich die Verwechslung von Liebe zum Menschen und Selbstsucht bzw. Selbstmitleid:

»Ich musste es tun«, stöhnte Schwester Honey. »Ich konnte ihn nicht so gehen lassen, ohne ihm zu helfen. Schwester Briony sagte mir überhaupt nicht, was es war, und er war so ein süßes Kindchen – so süß!« (241)

Schwester Honeys Nächstenliebe entpuppt sich nicht nur als Selbstsucht, sondern auch als Ignoranz, denn sie will nicht wahrhaben, dass weder ihr Wunsch, dem Kind zu helfen, so dringlich er auch ist, noch die westliche Medizin das Kind retten können. Diese Ignoranz ist das *tertium comparationis* einer überraschenden Parallelisierung, die Honey als Repräsentantin der Mission und die örtliche Bevölkerung auf eine Ebene stellt. In einer zeitlich vorgeordneten Szene erläutert Mr. Dean den Nonnen den Glauben der örtlichen Bevölkerung an die magische Wirkung der Medizin und warnt sie:

»Wenn Sie einen schweren Fall kriegen, einen Fall, der Ihnen so aussieht, als könnte er gefährlich oder wirklich ernst werden, dann lehnen Sie ab, ihn zu behandeln! [...] »Es wäre nur vernünftig! [...] »Wenn Sie einen Fall bekämen, der etwa schlecht ausginge, oder wenn einer Ihrer Patienten stürbe, dann hätten Sie alle Leute gegen sich aufgebracht! Vergessen Sie nicht, dass sie primitiv und kindlich sind – unvernünftige Kinder, die noch nie etwas von Medizin gehört haben. Sie glauben, es sei eine Art von Zauberei. Vergessen Sie es nicht, ich habe Sie gewarnt!« (69)

In historischen Missionserzählungen lassen sich zahlreiche Vorbilder für diese Warnung finden, durch eigenes Eingreifen der Schuld am Tod eines Menschen bezichtigt zu werden und damit der Vergeltung ausgeliefert zu sein. Das Narrativ, das hier leitend ist, hält sich hartnäckig: »Die Anderen« sind archaisch, »primitiv«, »unvernünftig« und kindlich, weil sie auf der Suche nach einer Ursache für Krankheit und Tod nicht naturwissenschaftlichen Gesetzen folgen. Rumer Godden scheint dem europäischen Narrativ jedoch einen Spiegel vorzuhalten, indem sie Schwester Honey als ebenso »unvernünftig« und wundergläubig präsentiert: Denn wie die örtliche Bevölkerung ignoriert auch Schwester Honey die Grenzen der Medizin und hofft auf deren unbedingte – und notfalls auch magische – Wirksamkeit. Darüber hinaus erweist sie sich als ignorant, weil sie sich nicht auf die Vorstellungen und Hoffnungen »der Anderen« einlässt und durch ihre vermeintliche Nächstenliebe das koloniale Missverständnis erst hervorruft.

2.3 Schwester Phillippa: Vernunft und Besessenheit

»Sister Phillippa for the garden«, so führt der Film die dritte Schwester ein. Ihr erster Auftritt, ebenfalls im Speisesaal, ist mit einem Korb auffallend roter Früchte verbunden, an denen der Blick der vorbeieilenden Nonne magisch hängen bleibt und die sie berühren muss. In Film und Buch bekommt Phillippa die Aufgabe zugeteilt, den Klostergarten mit Gemüse und Obst für die Versorgung des Klosters anzulegen. In der Transformation, die alle Nonnen auf der Missionsstation und eben auch Phillippa ereilt, verliert sie sich in ihrer Gartenarbeit: »sie hatte begonnen, ihre Arbeit im Garten lieb zu gewinnen« (109). Über ihrem Garten vernachlässigt sie alle anderen, auch die religiösen Pflichten. Als sie ein luxuriöses, hybrides Blumenparadies plant und um den Kauf von europäischen und asiatischen Blumensamen bittet, erkennt Clodagh die Wesensveränderung, die alle Nonnen, sie selbst eingeschlossen, erfasst.

In Goddens Buch wird Phillippa von der Oberin als klug vorgestellt und von Clodagh als »immer die vernünftigste und gleichmäßigste von ihnen allen« wahr-

genommen (167). Entsprechend gewinnt auch Phillippa als erste die Einsicht, dass die europäischen Nonnen nicht an diesen Ort gehören, und bittet – in Buch und Film – um ihre Entlassung.

Mehr noch als im Film, der in der Figur der Phillippa den starken Einfluss der Natur auf die Nonnen inszeniert, repräsentiert Phillippa im Buch das Ringen um die eigene Identität in der Begegnung mit »dem Anderen« sowie den Widerstreit zwischen (westlicher) Rationalität und Natur. Da die Nonne für den Außenbereich des Klosters und hier in besonderer Weise für den Gartenbau zuständig ist, ist sie diejenige, die sich am intensivsten mit der das Kloster umgebenden Umwelt und der Natur auseinandersetzen muss. Ihre Aufgabe ist die »Kultivierung« des Landes, also seine »Kolonisierung« im Sinne der wirtschaftlichen Erschließung und Urbarmachung.

Ihre von der Oberin gelobte Vernünftigkeit hält jedoch den Einflüssen der Natur und v. a. der Berge nicht stand. Schon in einer frühen Szene konstatiert sie: »Der Kantschenschungan [...] erinnert mich an den chinesischen Hausgott, der immer auf seiner Schwelle sitzt.« (19) Der Macht der Berge kann die Vernunft nicht standhalten, wie Godden die Nonne an späterer Stelle sagen lässt:

»Mopu hat mich einfach mitgerissen. Ich war ganz davon besessen, vom Berg, von meiner Arbeit im Garten. Ich, ich glaub, ich war wirklich besessen. Es ist irgend etwas an diesem Ort – ich traue mir hier selber nicht.« (192)

Fast wortwörtlich übernimmt der Film eine Szene des Romans, die für die Frage nach der Begegnung mit »dem Anderen« eine Schlüsselstelle darstellt:

»Mir scheint, an diesem Ort kann man nur auf zweierlei Art leben«, sagte Schwester Phillippa, »entweder wie Mr. Dean oder wie der Sunniasi; sich entweder überhaupt nicht um ihn kümmern oder sich ihm ganz widmen.« »Welcher tut welches?« fragte Schwester Clodagh und fügte dann hinzu: »Keines von beiden kommt für uns in Betracht.« »Nein«, sagte Schwester Phillippa. »Darum meine ich, wir gehören nicht hierher.« (193)

Interessant sind die beiden hier angesprochenen Alternativen: entweder das Festhalten an der eigenen Identität, die sich in keiner Weise durch die externen Umstände und die Begegnung mit »den Anderen« berühren und verändern lässt, oder die gänzliche Auflösung der Identität in die neue Umwelt hinein. Einen dritten Weg, etwa eine interkulturelle Annäherung an den »anderen« Ort, seine Natur und seine Menschen, bieten weder Buch noch Film an. Den Nonnen bleibt am Ende deshalb nur der Abschied, weil sie – wie die exotischen Pflanzen, die Phillippa bestellt hatte – »nicht hierher« gehören. Doch während die Nonnen die Missionsstation verändert verlassen, kehrt die örtliche Bevölkerung zu dem Leben zurück, das sie vor der Ankunft der Nonnen führten, wie Schwester Clodagh in einer abschließenden gedanklichen Rückschau des Buchs sinniert:

»Nun war das Haus leer; [...] Die Diener waren wohl nach Hause zurückgekehrt, und bald würden sie die Leminis nicht mehr erwähnen, außer in ein paar Geschichten, die sie ihren Kindern erzählten. Im Dorf würde man glücklich sein, das Leben würde sich

wieder schließen, die Leute würden wieder ungestört schlafen und essen, ein wenig in den Teesträuchern und Orangenhainen arbeiten, sich an Festtagen betrinken, lachen und streiten und zum Markt gehen, heiraten, Kinder zur Welt bringen und, wenn es an der Zeit war, sterben. Die Kinder würden vergessen, daß sie jemals zur Schule gegangen waren, außer in irgendwelchen dunklen und tief verschütteten Träumen.« (302 f.)

Am Ende siegt die »Vernünftigkeit«, die Schwester Phillippa schon von der Oberin in Kalkutta attestiert wurde und die in ihrer Schlussfolgerung kulminiert: »Wir gehören nicht hierher.« Schwester Clodagh und der Orden verlassen den »fremden« Ort und lassen von der Vorstellung ab, sich an diesem Ort niederlassen zu dürfen und ihn verändern zu können. Denn diese Vorstellung führt, so zeigt der Film, in Besessenheit und Wahn. Diese Vernünftigkeit hat aber vielleicht auch etwas Resignatives, oder es fehlte an der notwendigen Fantasie und geistigen Kraft, einen dritten Weg zu gehen.

2.4 Schwester Ruth: Krankheit und Geltungssucht, Rebellion und Opfer

Nach der Vorstellung der Schwestern Briony, Honey und Phillippa bleibt die Kamera im Speisesaal an einem leeren Stuhl hängen: »And Sister Ruth«, sagt Mutter Dorothea zu Schwester Clodagh, die sofort einwendet: »But Sister Ruth is ill.« Schon mit dieser ersten Vorstellung wird Schwester Ruth als besondere Herausforderung inszeniert. Der leere Stuhl definiert die Schwester via Negation,¹⁶ doch ihre Absenz macht sie umso präsenter, als unheimlich Anwesende. »She badly wants importance«, so charakterisiert die Oberin die Schwester im Film. Die deutsche Übersetzung des Buchs schreibt: »sie muß sich wichtig machen können« (14). Krankheit und Geltungssucht sind, wie die den anderen Nonnen zugeschriebenen Eigenschaften, Antipoden: Während Krankheit Fürsorge, Nächstenliebe und Solidarität hervorruft, also die Werke der christlichen Barmherzigkeit aktiviert, wird Geltungssucht und Sich-wichtig-Machen vom Neid auf andere genährt und ruft Ablehnung hervor. Der Charakter Ruths, der zwischen Opfer und Täter changiert, führt also in einen *double bind* zwischen Fürsorgepflicht und Aggression, in den sich vor allem Schwester Clodagh immer mehr verstrickt.

Schwester Ruths krankhafte Geltungssucht führt zu wachsendem Wahn, Begehren und Neid auf Schwester Clodagh. Der Film endet mit einem Crescendo, in dem Schwester Ruth »verrückt« wird, sich in eine *femme fatale* verwandelt, Mr. Dean ihre Liebe gesteht und schließlich bei dem Versuch, Schwester Clodagh beim Glockenläuten zum Angelusgebet von den Klippen zu stürzen, selbst in die Tiefe stürzt.

Schwester Ruths Tod gibt den äußeren Anlass dafür, das Missionsunternehmen aufzugeben. Aber die Leser:innen und Zuschauer:innen wissen längst: »Es ist nicht nur das –«, wie Schwester Clodagh erwidert, als der indische General konstatiert: »Es ist wegen der jungen Schwester, die starb! [...] Es ist ihretwegen,

¹⁶ JAİKUMAR, Place (s. Anm. 10), 66 f.

daß Sie es nicht ertragen, dazubleiben. Ja. Ja. Ich verstehe [sic!].« (296) Doch die Gründe für den Abbruch der Mission sind vielschichtiger und bleiben, auch für den General, letztlich verborgen, der am Ende enttäuscht murmelt: »Die Mönche wollten es mir auch nicht sagen« (296).

Schwester Ruth übernimmt meinem Eindruck nach gleichzeitig die Rolle der Rebellin und des Opfers. Wie die biblische Ruth, die ihrer Schwiegermutter Noemi in die Fremde folgt, folgt sie Clodagh in die fremde Gegend des Himalayas. In ihrem Wahn bleibt sie jedoch nicht die devote Nonne, die sich den Interessen des Ordens unterordnet, sondern wird – anders als ihre biblische Namensvetterin – zur Rebellin und zur Protagonistin der radikalen Grenzüberschreitung, zur zentralen »figure of transgression«. ¹⁷ Die Film- und Medienwissenschaftlerin Priya Jaikumar sieht in dieser Rolle Schwester Ruths Parallelen zu Mr. Kurtz, dem Kolonialagenten und Elfenbeinhändler aus Joseph Conrads Roman *Herz der Finsternis*:

»While Sister Clodagh is proud, Sister Briony strong, Sister Honey popular, and Sister Philippa a gardener, Sister Ruth is merely absent. Four of the five sisters respond to the wilderness but only one becomes possessed by it. Only one steps over the edge. As Marlow says of Kurtz: »He had stepped over the edge, while I had been permitted to draw back my hesitating foot. Perhaps all the wisdom, and all truth, and all sincerity, are just compressed into that inappreciable moment of time in which we step over the threshold of the invisible.« ¹⁸

Schwester Ruth überschreitet wie Mr. Kurtz die Grenze. Die Parallele zu Conrads 1899 erschienenem Roman, den Rumer Godden sicherlich kannte, gibt Aufschluss darüber, welche Haltung *Black Narcissus* gegenüber dem Empire einnimmt. Conrads Kritik am Empire und seiner Gewalt, die sich in der Person von Mr. Kurtz verdichtet, kommt mittels einer Umkehrung zum Ausdruck. Der letzte Satz des obigen Zitats verrät in seiner kryptischen Formulierung die Umkehrung aller »Weisheit«, »Wahrheit« und »Aufrichtigkeit«. Weisheit, Wahrheit und Aufrichtigkeit wurden durch die koloniale Gewalt ad absurdum geführt und delegitimiert. Erst der »unmerkliche Augenblick der Überschreitung der Grenze des Unsichtbaren« verdichtet sie und führt, so Mr. Kurtz' letzte Worte, zur Erkenntnis »des Grauens«.

Der Film *Black Narcissus* betont – bewusst oder unbewusst – eine Parallele zu Conrads Roman deutlicher als das Buch: Die Unsichtbarkeit. Wie Schwester Ruth am Anfang des Films ist Mr. Kurtz fast gänzlich unsichtbar. Diese Unsichtbarkeit steigert die Unheimlichkeit seiner Person wie auch der Grausamkeiten, die sich den Leser:innen nur in Ahnungen, nie aber in realer Gestalt offenbaren. Auch in *Black Narcissus* gewinnen die Zuschauer:innen eine Ahnung, die immer mehr zur Wahrheit wird, von dem »Grauen«, das in Schwester Ruth herrscht und das sich schließlich in schierem Hass und in Mordlust Ausdruck verschafft.

¹⁷ HUA, Primitive (s. Anm. 11), 13.

¹⁸ JAIKUMAR, Place (s. Anm. 10), 67, mit einem Zitat aus: JOSEPH CONRAD, Heart of Darkness, zuerst als dreiteilige Serie publiziert Blackwoods Magazin [1899].

Rumer Goddens Roman und der Film von Powell und Pressburger bilden eine Art gegenderte Variante von *Herz der Finsternis*, so interpretieren Jaikumars und andere postkolonial-feministische Analysen des Films. Schwester Ruth kommt dabei, so konstatiert auch Anh Hua, eine Schlüsselrolle zu, eben weil sie sämtliche sichtbaren und unsichtbaren Grenzen überschreitet – »the boundary between colonizer/colonized, civilized/primitive, self/other, autonomous/oceanic, self-control/lack of control, celibacy/libidinous, nun/whore«. ¹⁹ Anh Huas Lesart folgend vertritt Schwester Ruth die »Ambiguität und Ambivalenz des imperialen Prozesses und die Unmöglichkeit rigider Kategorien« sowie den Bruch mit kolonialer männlicher Logik und kolonialen Blickregimen. Ihr Tod könne, so Hua, als »Sprung in eine andere Welt« gelesen werden, die sich den männlichen, kolonial-rassistischen und heterosexuell-normativen Repräsentationen entziehe und einen möglicherweise utopischen, v.a. aber einen kritischen Raum für einen »cross-cultural feminism« schaffe, in dem »weiße und farbige Frauen sich die Hand reichen können«. ²⁰

Ob sich Buch und Film wirklich so positiv gegen den Strich bürsten lassen und der »Sprung in die andere Welt« wirklich als verbindender feministischer Befreiungsschlag interpretiert werden kann, sei dahingestellt. Mit Sicherheit ist Anh Hua und anderen Interpret:innen aber darin recht zu geben, dass die Analyse des Films die Gender- und intersektionale Perspektive zu berücksichtigen hat, die für das Verständnis des Scheiterns der Mission zentral ist, wie ich noch deutlich machen werde.

Neben der grenzenüberschreitenden Rebellin stellt Ruth das Opfer dar. Ihr Tod gleicht den Tod des Kindes aus, für den die Dorfbevölkerung die Nonnen verantwortlich macht. Dem archaischen *ius talionis* folgend – »Auge um Auge, Zahn um Zahn« – ist das Gleichgewicht wieder hergestellt. Der immer gewaltsamer und mörderischer werdende Konflikt zwischen Schwester Ruth und Schwester Clodagh, aber auch zwischen dem Orden und der örtlichen Bevölkerung, beruhigt sich, nachdem er am Glockenturm seinen dramatischen Höhepunkt erreicht hat und sich die Gewalt durch Schwester Ruths tödlichen Sturz in die Tiefe entladen hat. Nach diesem »Opfer« entspannt sich die Situation augenblicklich. Ort und Menschen erscheinen in einem harmonischeren Licht, der Fluch ist, so scheint es, gebrochen. Auf die Krise folgt die Katharsis und danach die Versöhnung. ²¹

2.5 Das Grab Schwester Ruths und die »Auferstehung« eines Empires der Menschlichkeit und Moral

Am Schluss bleibt nur das Grab, das auf den letzten Seiten des Buchs und in einer Filmszene eine wichtige Rolle spielt und die Konflikte zwischen den Nonnen und der örtlichen Bevölkerung noch ein letztes Mal aufflammen lässt. Denn obwohl die Dorfbewohner:innen den Klosterbezirk auch nach dem Tod Schwester Ruths

¹⁹ HUA, Primitive (s. Anm. 11), 12.

²⁰ Ebd.13.

²¹ JAIKUMAR, Place (s. Anm. 10), 67.

noch meiden und sich vor den Nonnen seither fürchten, liegen »jeden Morgen [...] Opfertagen auf Schwester Ruths Grab, frische Milch und Butter und frische helle Blumen« (280). Wie zu Beginn des Films ist auch am Schluss Ruth gerade in der Nicht-Sichtbarkeit präsent.

Das Grab ist der Ort, an dem die kulturellen Aushandlungsprozesse auch nach dem Weggang der Nonnen fortgesetzt werden. Auch wenn Schwester Clodagh Mr. Dean das Versprechen abnimmt, sich um das Grab zu kümmern, kann niemand »den Leuten verwehren, ihren Pudscha vor dem Grab zu tun«, so Mr. Dean (299). Das Grab und seine Geschichte werden also inkulturiert bis zu dem Punkt, dass die Geschichte dahinter schließlich vergessen und exkulturiert wird, wie Schwester Clodagh sinniert:

»Und ich habe ein Gefühl, als werde sich keiner mehr an uns erinnern. Bald werden Sie unsere Namen vergessen haben und wer wir waren. Nichts wird von uns übrig bleiben außer den leeren Bauten und dem Bhut aus dem Grab. Sie werden vergessen, wessen Grab es ist; nur eine Legende und ein Gespenst werden zurückbleiben.« (296)

Auf das Empire hin gelesen, scheint die Passage auszusagen, dass die Geschichte Großbritanniens in Indien vergessen werden wird. Dieses Vergessen nivelliert den Anspruch des Empire, *die* universale Geschichte zu repräsentieren. In diesem Zusammenhang erwähnenswert:²² Die in Indien aufgewachsene Autorin Rumer Godden entdeckte bei dem Besuch eines Bergdorfs in der für ihre Wurzelbrücken touristisch bekanntesten Gegend Cherrapunji einen kreuzförmigen Grabstein mit der Aufschrift »Sister«. Die eingravierten Lebensdaten sagten ihr, dass sie »was only twenty-three«. ²³ Was von der Kolonial- und Missionsgeschichte bleibt, sind also einzelne symbolische Reste, die auf die einstige Gegenwart »der Anderen« hinweisen.

Gleichzeitig läutet das Grab die Auferstehung ein. Im Buch folgt einer Ausführung zum Grab unmittelbar eine Passage, in der Schwester Clodagh über ihr Gefühl, »neu geboren« zu sein, nachdenkt:

»In diesen langen, kummervollen Tagen gingen eigentümliche Dinge mit Schwester Clodagh vor. Ihr war, als wäre sie neu geboren worden, als stünde am Ende ihres Aufenthaltes in Mopu die Geburt einer neuen Clodagh, eine Geburt, die aus dem Tode hervorgegangen war. Zuerst waren jene Tage gewesen, in denen sie nur geträumt hatte und dahingetrieben war, in denen ihr Leben ganz den alten Träumen von Con unterworfen war, zuweilen scharf aufgestachelt vom jungen General und Mr. Dean. Dann waren ihre Tage hart und klar geworden, und sie hatte sich in Schmerz und Anspannung abgemüht. Aber nun war alles von ihr abgefallen, nun war sie schutzlos und unbeschwert wie ein neugeborenes Kind. Sie machte niemandem mehr etwas vor, sie hatte keinen Ehrgeiz mehr und keinen Stolz. Sie war kaum noch sie selbst geblieben. Sie war nicht mehr Schwester Clodagh, sondern eine neue, noch ganz un-

²² S. PHYLLIS LASSNER, *Colonial Strangers. Women Writing the End of the British Empire*, New Brunswick u. a. 2004, 75.

²³ RUMER GODDEN, *A Time to Dance, No Time to Weep*, New York 1987, 129.

gewisse Clodagh, und ihr schien, als habe sie neue Augen im Kopf und ein ganz neues Begriffsvermögen.« (281 f.)

»Shaken but undefeated«,²⁴ so fasst Jaikumar diesen Zustand Clodaghs zusammen. Denn ihre Auferstehung wird – in Buch und Film – als moralischer Sieg inszeniert. Selbst der Zuneigung von Mr. Dean, die im Film in Blicken und in körperlichen Gesten der Berührung der Hände vermittelt wird, muss sie nun weder mit disziplinierter Verachtung noch mit romantischer Selbstauflösung begegnen. Die »versöhnte« Clodagh ist menschlich und bleibt ihren Werten doch treu.

Schwester Clodagh repräsentiert, so Jaikumar, das British Empire, seine Geschichte und seine Zukunft. Ihre Gedanken zur eigenen Verwandlung können als Phasen des kolonialen Unternehmens gelesen werden: Die Phase des kolonialen Traums und der exotischen Sehnsucht, die in der Fremde die Erfüllung dieser Sehnsucht sucht, wird abgelöst von der Phase des Schmerzes, der Anspannung und der Mühe, die trotz Desillusionierung an kolonialen Zielen festhält. Mit der Phase des Abschieds von kolonialem Begehren und von den Missionsbemühungen kommen die Erleichterung und bei aller Unsicherheit eine neue Perspektive und Weltwahrnehmung. Das Grab ist also Abschied und Neuanfang in einem. Es steht für das Scheitern des British Empire und seiner Kolonialmacht. Es steht aber auch für das »Opfer«, das das Empire erbracht hat – die Aufgabe seiner Mission. Eben dies verleiht dem Empire einen bleibenden moralischen Stellenwert, in den Worten von Jaikumar: »The loss of a territory is insignificant, these texts appear to say, when lost land and power can be symbolically recuperated as an eternal and *moral* victory.«²⁵ Dieser Versuch, dem Untergang des British Empire noch einen Sinn abzugewinnen, kann aber auch als ein idealistischer Rettungsversuch eines neuen Empires verstanden werden, das allerdings mit der Realität des neuen Europa nicht mehr viel zu tun hat.

2.6 Schwester Clodagh

2.6.1 Selbstdisziplin vs. Verachtung

Als frisch berufene und jüngste Oberin des Ordens ist auch Schwester Clodagh nicht frei von dem Bedürfnis nach Anerkennung, hinter dem das Bedürfnis steht, geliebt zu werden. Eine frühere Liebesgeschichte, die mit Enttäuschung endete und die Clodagh mit großer Selbstdisziplin bewältigt, kehrt in den Träumen im Himalaya wieder, ausgelöst durch Mr. Dean und den jungen General Dilip.

Die Kehrseite ihrer Strebsamkeit und Selbstdisziplin sind nicht nur das Verdrängen eigener Bedürfnisse und die Einsamkeit, sondern auch die Verachtung für andere, wie Oberin Dorothea feststellt: »Zeig nicht so viel Verachtung für die Schwestern, du neigst ein wenig dazu. Vergiß nicht, daß die Oberin die Dienerin aller ist.« (16) In ihrer Selbstdisziplin und ihrer von den Großaufnahmen ihrer Mimik betonten Wahrung der Contenance und des Respekts in der stetig schwie-

²⁴ JAIKUMAR, Place (s. Anm. 10), 71.

²⁵ Ebd., 72.

riger werdenden Situation auf der Missionsstation ist Schwester Clodagh das radikale Gegenteil von Schwester Ruth. Letztere wird zunehmend ausfällig in ihren Bemerkungen gegenüber den Mitschwestern wie auch gegenüber der örtlichen Bevölkerung.

Die Ambivalenz von Schwester Clodaghs Selbstdisziplin drückt ein Brief des für die spirituelle und seelische Begleitung der Nonnen zuständigen Pater Roberts an Mutter Dorothea aus:

»Ich weiß nicht, was es an ihr ist [...], was mich so stutzig macht. Es ist eine Art tief eingewurzelter Überheblichkeit [...] Sie hat sich immer ein wenig besser gedünkt als alle anderen. Was es einem so erschwert, ist die Tatsache, daß sie es wirklich ist. Sie ist sehr begabt, das kann man nicht leugnen. Aber ich glaube, eines Tages wird sie sich selbst kennenlernen. Ich hielt es immer für weiser, es Gott zu überlassen, zur richtigen Zeit seine Weisungen ergehen zu lassen.«. (112)

Dem fulminanten Schluss mit dem tödlichen Sturz Schwester Ruths folgt – im Buch – der zitierte epiloghafte Einblick in Clodaghs Gedankenwelt, der die Versöhnung der Schwester mit sich selbst zeigt: Clodagh versöhnt sich mit sich und ihrer Umwelt und verändert sich von der beherrschten Person mit einer tief eingewurzelten Überheblichkeit, wie Pater Roberts beobachtet, zu einer liebesfähigen Person. Die Nonnen verlassen den Palast – und der Regen setzt ein, wie von Mr. Dean am Anfang der Mission prophezeit: Vor der nächsten Regenzeit ist die Mission beendet.

2.6.2 *Das Scheitern des Empire – in Würde oder Travestie?*

Schwester Clodagh steht, wie schon gesagt, repräsentativ für das British Empire. In ihrer Selbstdisziplin bilden sich die Ideale von Ordnung und hohen ethisch-moralischen Maßstäben der britischen Kolonialmacht ab. »Schwester Ruth musste geopfert werden und sterben, damit Schwester Clodagh auferstehen kann«, so kommentiert Jaikumar das Ende und sieht darin eine Parabel für das Empire, das seit dem Zweiten Weltkrieg zunehmend an Bedeutung und Einfluss verliert.²⁶ Die früheren Ziele und Strategien des kolonialen Empire, v. a. der koloniale Wahn und die Gewalt, repräsentiert durch Schwester Ruth, aber auch die in der Person Clodaghs repräsentierte Überheblichkeit, müssen »beerdigt« werden, damit England mit Würde und im anhaltenden Glauben an die Bedeutung seiner moralischen Werte auch post-kolonial bestehen kann. Das Scheitern der Mission Clodaghs repräsentiert das Scheitern der Mission des British Empire, das bei Erscheinen von Goddens Buch im Jahr 1939 längst in der Luft lag und das im Jahr 1947, als der Film in die Kinos kam und Indien seine Unabhängigkeit erklärte, ganz offensichtlich war.

Zwei Details erscheinen für diese Interpretation nicht unerheblich: Die Wahl einer irischen Protagonistin – dass Schwester Clodagh Irin ist wird im Buch zweimal betont – und die Entscheidung für einen anglo-katholischen Missionsorden.

²⁶ Ebd.

Irland erhielt als »Kolonie« Englands im Jahr des Erscheinens des Buchs (1939) eine eigene Verfassung und damit den Status eines relativ unabhängigen Staates.²⁷ Die Wahl einer »unabhängigen« Irin als Protagonistin verstärkt daher, so scheint es, die Kritik an der englischen Kolonialmacht. Zugleich zeichnet sich in dieser Wahl der Vorschlag für eine politische Lösung ab, die England die Möglichkeit eröffnet, sich von den Kolonien würdig zu verabschieden und die Kooperation zu suchen. Die Hervorhebung des irischen Hintergrunds von Schwester Clodagh mag aber auch die katholisch-hochkirchliche Ausrichtung des Ordens betonen. Auch dies kann als Kritik am British Empire gelesen werden, denn die innerkirchlichen Reformbestrebungen des Anglo-Katholizismus stellen eine Kritik an der Church of England dar, die wiederum in enger Beziehung zur Britischen Krone steht – was etwa durch die traditionelle Krönung der britischen Monarch:innen durch die Church of England zum Ausdruck kommt. Gut denkbar ist jedoch auch, dass Überlegungen des Erzbischofs von Canterbury zu den Perspektiven monastischer Orden innerhalb der Anglikanischen Kirche in den 1930er Jahren nicht nur Goddens Entscheidung für eine irische Protagonistin, sondern auch für die Wahl eines anglo-katholischen Ordens beeinflusst hat. Bis dato lehnten die meisten anglikanischen Bischöfe eine Vorstellung anglikanischer Kommunitäten, die über das Modell von Diakonissenkonventen in Deutschland hinausgingen, aus Gründen einer befürchteten, zu starken katholischen Tendenz ab, und es waren primär Vertreter:innen des Anglo-Katholizismus, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkte Bemühungen um anglikanische Orden vorantrieben.²⁸ Möglicherweise inspirierten der 1880 gegründete Männerorden der *Oxford Mission Brotherhood of the Epiphany* in Kalkutta und der 1902 gegründete Frauenorden *Oxford Mission Sisterhood of the Epiphany* ebenfalls in Kalkutta²⁹ Rumer Godden, die selbst lange Zeit in Kalkutta lebte, zu ihrer Ordenswahl.

Mit der anglo-katholischen hochkirchlichen Ausrichtung ist zugleich auch ein deutlicher Unterschied zu den protestantischen Kirchen markiert und möglicherweise eine Kritik an den zahlreichen protestantischen Missionsunternehmungen des 19. Jahrhunderts verbunden. Schließlich lässt sich die Wahl der Irin als Leiterin der Mission als Erinnerung daran lesen, dass sich die Kirche Englands der Mission durch »Andere«, nämlich durch die iro-schottische Mission, verdankt, was dem Stolz auf die eigene zivilisatorische Überlegenheit des British Empire die Aufforderung zur Demut entgegenhalten könnte.

Dass das Scheitern des Empire als Scheitern der Mission eines Frauenordens dargestellt wird, ist kein Zufall, denn dadurch werde das koloniale Scheitern erträglicher, so Jaikumar.³⁰ Das Scheitern zeige die Verletzbarkeit des British

²⁷ Der rechtliche Status Irlands von 1937 bis 1949 war unklar, s. dazu etwa den Eintrag »Irland (1937–1949)« bei Wikipedia.

²⁸ Die Forschungsliteratur zu anglikanischen und anglo-katholischen Orden ist sehr begrenzt. Ein Klassiker ist hier das Werk von PETER F. ANSON, *The Call of the Cloister. Religious Communities and Kindred Bodies in the Anglican Communion*, London 1964.

²⁹ Siehe ebd., 590 f.

³⁰ JAIKUMAR, *Place* (s. Anm. 10), 73.

Empire, mit dem dieses zur Zeit der Buchveröffentlichung ringt und das sich in der weiblichen Repräsentation der Scheiternden leichter ertragen und annehmen lasse. Außerdem vermittelten die weiblichen Protagonistinnen einen weniger gewaltsamen Eindruck vom Commonwealth. Die Gewalt richtet sich weniger gegen »die Anderen«, wie es in anderen imperialen Filmen wie *Sanders of the River* (Zoltan Korda, 1935, dt.: *Bosambo*) oder *The Drum* (Zoltan Korda, 1938, dt.: *Gefahr am Doro-Paß*) der Fall ist.³¹ Bei den Repräsentantinnen des Empire schafft sich die Gewalt vielmehr in internen und internalisierten Konflikten Raum.

»Letting go of an empire is very hard to do« – schreibt Phyllis Lassner in ihrem Buch über britische Autorinnen der zu Ende gehenden Kolonialzeit.³² Viele Autorinnen dieser Ära verlören sich nicht in einer romantisierenden und ästhetisierenden Darstellung und Kompensation des Endes des British Empire wie etwa E. M. Forster in *A Passage to India*.³³ Vielmehr zeigten sie gerade durch das Stilmittel der Internalisierung der kolonialen Widersprüche und Ängste, wie intensiv die Gefühle auf beiden Seiten des kolonialen Unternehmens seien und welches Gewaltpotenzial in ihnen stecke.

Ob der Film von 1947 diesen Anspruch des Buchs einlöst, ist eine offene Frage. Godden selbst war von der Verfilmung, die sie als travestiehafte Verwandlung des Buchs in eine Märchenerzählung betrachtete, offensichtlich nicht überzeugt und beurteilte die filmische Umsetzung als »counterfeit«, also als Fälschung.³⁴ Vor allem die filmische Darstellung der »Anderen«, die diese exotisiert, rief Goddens Kritik hervor. Ihre Beobachtung, »in cinema the authenticity is truth«,³⁵ veranlasste sie aber auch dazu, ihre eigene literarische Fiktionalität zu reflektieren und ihr Urteil, dass Romane eben nicht nur Fiktion sind, sondern Wahrheit widerspiegeln,³⁶ zu hinterfragen.³⁷

Die »optischen Effekte« des Films führen dazu, so urteilt David Boxwell,³⁸ dass Indien »seine Realität für seine Besitzer verliert, die im Prozess sind, ein Traumland zu rekonstruieren, das die Realität ersetzt« und die Akzeptanz der Unabhängigkeit Indiens erleichtern solle: »what was real and historical [is] now unreal and mythical«.

Zwischen dem Erscheinen des Buchs im Jahr 1939 und des Films im Jahr 1947 liegen die Unabhängigkeit Indiens und der Zweite Weltkrieg. Während sich das Buch noch mit dem drohenden Scheitern der kolonialen Macht Großbritan-

³¹ Ebd., 67.

³² LASSNER, *Colonial Strangers* (s. Anm. 22), 1.

³³ Ebd., 15.

³⁴ RUMER GODDEN, *A House with Four Rooms*, New York 1989, 52, s. auch LASSNER, *Colonial Strangers* (s. Anm. 22), 75 ff.

³⁵ GODDEN, *House* (s. Anm. 34), 105.

³⁶ Ebd., 51.

³⁷ LASSNER, *Colonial Strangers* (s. Anm. 22), 77.

³⁸ DAVID BOXWELL, *On the Edge of the Precipice: The Cultural Work of the Archers' Black Narcissus*. Paper delivered at the Modernist Studies Association, 1999, zitiert aus LASSNER, *Colonial Strangers* (s. Anm. 22), 78.

niens auseinandersetzen muss, ist dieses Scheitern (aber auch das Scheitern der Vorstellung von der Größe der westlichen Zivilisation insgesamt) zur Zeit des Films bereits Wirklichkeit, auch wenn diese Entwicklung sicher noch nicht in Gänze verarbeitet ist. Sicherlich ist Brian Eggert recht zu geben, dass *Black Narcissus* ein »Echo auf das Versagen des britischen Imperialismus in Indien« ist und dass der Film »die Fragilität« anspricht, die für Großbritannien mit dem Verlust der kolonialen Kontrolle über Indien verbunden ist.³⁹

Ich will nicht beurteilen, ob der Film den Verlust und das Scheitern so inszeniert, dass dabei die Würde und das Selbstbewusstsein Großbritanniens wiederhergestellt sind oder das einstige Empire gar, wie von Jaikumar vorgeschlagen (s. o.), einen »moralischen Sieg« davonträgt, oder ob nicht doch Travestie und Komödie dominieren, wobei gerade die Komödie mit ihren Überzeichnungen scharfe Kritik an den kolonialen Phantasien üben kann.⁴⁰

3. Zwischenresümee I

Die Nonnen von *Black Narcissus* repräsentieren ein Panorama von Stärken und Tugenden, die sich auch in triumphalistischen Kolonial- und Missionserzählungen wiederfinden würden: Zuverlässigkeit, Ordnung, Nächstenliebe, gärtnerische Kompetenzen, Pragmatismus, Vernunft und Selbstdisziplin. Was in der Auswahl der Schwestern jedoch fehlt, ist der Hinweis auf Fachwissen und Ausbildung. Es wird nicht erwähnt, ob die Schwestern ausgebildete Erzieherinnen, Ärztinnen, Handwerkerinnen oder Theologinnen sind. Mission wird also nicht mit spezifischen Qualifikationen in Beziehung gesetzt, sondern mit der Schulung des Charakters, mit Zivilisiertheit, Freundlichkeit, Diszipliniiertheit, Klugheit, also im Großen und Ganzen mit christlichen und menschlichen Tugenden, die hier größtenteils als stereotyp weiblich gelesen werden können. Das legt die Vermutung nahe, dass der Film – wie zahlreiche andere Filme nach dem Zweiten Weltkrieg – die Rückkehr zu klassisch weiblichen Rollenverteilungen propagiert. Diese Einschätzung wird dadurch unterstrichen, dass im Film die Machtbeziehungen zwischen den Frauen und den verschiedenen Männern ungleich sind. Die Schwestern sind, wie weiter unten noch ausführlicher dargestellt werden wird, technisch, wirtschaftlich und hinsichtlich des Missionserfolgs von Mr. Dean sowie vom alten General abhängig. Die Macht Mr. Deans und zu einem gewissen Teil auch des jun-

³⁹ S. BRIAN EGGERT, *Black Narcissus*, in: Deep Focus Review (22. 11. 2020), <https://deepfocusreview.com/definitives/black-narcissus/> (Übersetzung CJ, abgerufen am 1. 11. 2022).

⁴⁰ Vgl. dazu die Mutmaßung von LASSNER, *Colonial Strangers* (s. Anm. 22), 15, dass schon für Rumer Godden die Übersetzung kolonialer Gewalt ins Komödiantische denkbar ist, denn die Komödie hat das Potenzial, unter dem Mantel des Lustigen die koloniale Selbsttäuschung in aller Schärfe sichtbar zu machen.

gen Generals Dilip liegt aber vor allem in der maskulin-erotischen Ausstrahlung auf die Nonnen.

Allerdings haben die fünf weiblichen Charaktere auch Schattenseiten, die rebellische Anteile offenbaren: Ordnung und Stärke werden zur Vermessenheit, Nächstenliebe entpuppt sich als Egoismus und Selbstsucht, Vernunft wird von der Besessenheit verführt und Selbstdisziplin wird zur Überheblichkeit und zur Härte gegenüber sich selbst und anderen. In diesen Schattenseiten überschreiten die Nonnen vorgegebene, genderbezogene wie auch religiöse Rollenerwartungen. Am deutlichsten macht dies die Entwicklung Schwester Ruths zur *femme fatale*.

Das Rollenverständnis, das die Nonnen repräsentieren, changiert also zwischen Konformität und Grenzüberschreitung. Weder kann auf der einen Seite der *colonial male gaze* des Films in Abrede gestellt werden, noch kann Powell und Pressburger auf der anderen Seite der Vorwurf gemacht werden, der Film sei durch und durch sexistisch. Vielmehr kehrt *Black Narcissus*, wie etwa mit Anh Hua argumentiert werden kann, den »voyeuristischen konventionellen male gaze« immer wieder um – etwa in der »Kleiderordnung« oder in der abschließenden Unabhängigkeit Schwester Clodaghs.⁴¹

Welche Rolle spielt nun das Thema Mission? Es scheint, so zeigt der Blick auf die missionarischen Akteurinnen, verschiedene Perspektiven zu eröffnen.

3.1 Mission als Speicher von Tugenden: Welche Werte gelten in der Krise?

Zum einen stellt Mission einen Speicher vielfältiger Charaktereigenschaften zur Verfügung, die längst nicht nur das missionarische Unternehmen oder die zivilisierende Mission des Empire unterstützen. Diese Charaktereigenschaften sind vor allem auch nach dem Scheitern des Empire von Bedeutung, denn sie verkörpern den genannten »moralischen Sieg« und die Kontinuität der christlich-abendländischen Werte auch in der von Brüchen und Widersprüchen gekennzeichneten Zeit nach dem kolonialen Niedergang und dem Zweiten Weltkrieg.

3.2 Mission als Ort der Aushandlung existenzieller individueller und gesamtgesellschaftlicher Konflikte: der Umgang mit kolonialer Schuld

Mission ist in *Black Narcissus*, zweitens, Ort für die Aushandlung zutiefst existenzieller Fragen, die in inneren wie äußeren Konflikten aufbrechen oder diese auslösen, welche geltende Werte auf den Prüfstand stellen. Auf der Ebene der Buch- und Filmhandlung handelt es sich hierbei um die intrapsychischen und zwischenmenschlichen Konflikte der Nonnen. Versteht man Buch und Film auch als Parabel auf das Scheitern des Empire, dann geht es um Konflikte im Umgang mit dem Scheitern des Empire, die Suche nach annehmbaren Erklärungen sowie um die Frage nach dem Umgang mit der kolonialen Schuld. Die Einsicht in die Selbsttäuschung, von der das koloniale Unternehmen begleitet war, und die

⁴¹ HUA, Primitive (s. Anm. 11), 10.

Erkenntnis, dass das europäische Projekt der Zivilisierung der Welt spätestens im Zweiten Weltkrieg grausame Schattenseiten gezeigt hat, stellt die Frage nach Orientierung.

Eine Szene, die dies besonders zum Ausdruck bringt, findet sich am Ende des ersten Drittels von Buch wie Film: »Was hätte Christus getan?« fragt Mr. Dean Schwester Clodagh, als diese den »Heiligen Mann« loswerden möchte, einen alten Sanyassin, der Tag und Nacht meditierend mit Blick auf den heiligen Berg Motu auf dem Grundstück des Klosters sitzt und den die Dorfbewohner verehren (88). Clodagh wiederholt, wie Mr. Dean süffisant bemerkt, das klassisch-religiöse Narrativ des Kolonialismus: »Wir sind das von Gott erwählte Volk [...] die wir von Anbeginn Gesetze und Vorrechte –« (87). Dieses Narrativ ist passé, wie Buch und Film etwa im Verhalten von Schwester Clodagh unmissverständlich deutlich machen. Diese lässt von ihrem Vorhaben ab, und »je mehr sie [an ihre früheren Worte] dachte, umso weniger gefielen sie ihr« (89). Diese Transformation der Nonne lässt sich geradezu als »Konversion« bezeichnen. Die Orientierung an den Taten und an der Ethik Jesu zeichnet sich, so ist anzunehmen, durch Demut und Respekt gegenüber Andersdenkenden und -glaubenden aus. Die Inszenierung von Mission ist also zugleich auch eine Inszenierung der Veränderung von Mission.

3.3 Mission als Raum der Kommunikation des Nicht-Sichtbaren: die Transzendenz

Das Thema Mission eröffnet, drittens, einen Raum für die Inszenierung einer »anderen«, unsichtbaren Welt und der Überschreitung der Grenzen zu dieser Welt. Viele Filmanalysen zu *Black Narcissus* betonen, dass der Film ein »liminal work«⁴² sei, und zeigen dabei nicht nur, wie oben ausgeführt, die Überschreitung zahlreicher sozialer und religiöser Grenzen durch die Protagonistinnen, sondern auch die Uneindeutigkeit der grenzüberschreitenden Intention des Films selbst. Robert Cross etwa konstatiert:

»whilst its focus on female characters seems to mark a break with the male-dominated »empire films« of the 1930s and 40s, the Orientalist construction of »India« and the dominant male discourse of the film still carry all of the marks of a masculinist, imperial perspective.«⁴³

Auch die nicht-sichtbare Welt und die Grenze zwischen ihr und der Realität sind uneindeutig. Fantasie und Wirklichkeit verschwimmen, und die Fiktion wird so wahr und wirklich wie die Realität selbst. *Black Narcissus* inszeniert das Nicht-Sichtbare in verschiedenen Formen: in der psychedelischen Wirkung, die der Wind und die Berge auf die Nonnen haben, im Wahn Schwester Ruths, der das tiefsitzende »Böse« zum Leben erweckt, aber auch in der Macht der Versöhnung, die Schwester Clodagh am Ende überflutet. Immer überkommt es die Protagonistinnen, die sich gegen die unsichtbare Macht nicht wehren können, sondern sie

⁴² Cross, *Black Narcissus* (s. Anm. 5), 593.

⁴³ Ebd.

passiv und oftmals leidend erhalten. Auch wenn nur eine der Nonnen, Schwester Ruth, den »Sprung über die letzte Grenze« vollzieht, wird die Grenze auch für die anderen immer wieder permeabel und lässt den Blick auf eine andere Welt, Wirklichkeit und Wahrheit zu.

Dabei präsentiert *Black Narcissus* die Nonnen keinesfalls als Expertinnen für die »andere« Welt, das Transzendente, das Magische und Unsichtbare. Im Gegenteil: Sie erscheinen diesbezüglich – anders als der alte Sanyassin – unerfahren, trotz der zahlreichen Stundengebete, von denen Buch und Film erzählen. Die zahlreichen Bilder von Heiligen, die Schwester Clodagh im Kloster anbringen lässt, offenbaren das Bedürfnis nach einer sichtbaren Vergewisserung des unsichtbaren christlichen Gottes. Dieser Gegensatz zwischen dem Glauben an einen transzendenten Gott und dem Mangel an Erfahrung mit »dem transzendenten Anderen« rüttelt, so scheint es, am europäischen Religionsnarrativ, das sich gerade auch in der Auseinandersetzung mit Indien gebildet hat⁴⁴ und das eine vermeintlich »vernünftige« Religion einer vermeintlich »magisch-abergläubigen« Religion gegenüberstellt.

Ich zitiere zwei Passagen des Buchs, die illustrieren, wie Mission einerseits den Raum der Kommunikation des Unsichtbaren eröffnet, wie unfähig die Schwestern aber andererseits sind, einen Zugang und eine Sprache für die Realität und Übersetzung des Transzendenten und der nicht-sichtbaren Wirklichkeit zu finden.

Nach dem Weihnachtsgottesdienst kommt der junge General, Radscha Dilip, auf Schwester Clodagh zu mit den Worten:

»Schwester, darf ich Ihnen zur Geburt Christi gratulieren?« »Danke«, erwiderte sie und wußte nicht recht, was sonst zu sagen. [...] »Ich interessiere mich sehr für Jesus Christus.« Schwester Clodagh richtete sich steif auf, und er rief rasch: »Hab ich was Falsches gesagt?« »Nei-n« erwiderte sie, »aber für gewöhnlich reden wir nicht so selbstverständlich von unserem Herrn.« »Das sollten Sie aber«, sagte Mr. Dean laut. »Es sollte selbstverständlich sein und so sehr Teil des Lebens wie – hick – euer t-täg-liches Brot.« (144 f.)

Die nächste Passage gibt einen Dialog zwischen Radscha Dilip und Schwester Adela wieder, die – im Buch – die Stelle der abgereisten Phillippa einnimmt. Auf die Frage, ob er Christ sei, antwortet Dilip:

»Ich bin nicht ganz laut ein Christ [...] Mein Onkel würde nicht erlauben, daß ich meine Religion wechsele.«
 »Die Religion dieses Landes ist eine Art Hinduismus oder eine niedrige Form des Buddhismus, die in Wirklichkeit Animismus ist«, gab Schwester Adela lehrhaft von sich.
 »So?« fragte Dilip interessiert. »Wie buchstabieren Sie das? Was ist es?«
 »Es ist eine Art Pantheismus«, sagte Schwester Adela verächtlich. [...] »Es soll heißen, daß Gott in allem ist, im Beseelten und Unbeseelten; in den Bäumen und Steinen und Flüssen.«

⁴⁴ Vgl. RICHARD KING, *Orientalism and Religion. Post-Colonial Theory, India and »The Mystic East«*, London/New York 1999.

»Das klingt sehr schön«, sagte er nachdenklich, »aber es ist keineswegs wahr.« [...] »Weil wir [...] Bäume und Gestein und Flüsse erobern können [...], aber Gott können wir nicht erobern. Er könnte aber [...] ganz leicht in diesem Berge wohnen. Wir [...] glauben, daß Gott in ihm wohnt. Niemand kann den Berg erobern [...] Die Menschen können Gott nicht erobern, sie werden nur verrückt vor Liebe zu ihm« [...] »Sie haben eine sehr lebhaftere Einbildungskraft, nicht wahr?« sagte Schwester Adela. »Das gerade hab ich aus einem Buch«, sagte er bescheiden, »aber es ist durchaus wahr. Man muß sehr stark sein, um in der Nähe Gottes oder eines solchen Berges wohnen zu können, sonst wird man leicht etwas verrückt.« (208 f.)

Während der erste Dialog zwischen Dilip und Clodagh die Unfähigkeit der Schwester zeigt, christliche Transzendenz mit der Immanenz des täglichen Lebens zu verbinden, offenbart die zweite neben der sehr offensichtlichen Kolonialismuskritik – »Gott können wir nicht erobern« – ein europäisch-entzaubertes Religionskonzept, dem die Sprache für subversive religiöse Erfahrungsphänomene fehlt. Die Pointe dieser Passage liegt in Dilips Aussage, dass auch er sein Wissen nicht seiner Einbildungskraft, sondern Büchern verdankt. Damit wird der arroganten, religionswissenschaftlich versierten Schwester Adela ihr Wissensmonopol über »andere Religionen« streitig gemacht und der scheinbar naive »Indigene« Dilip als überlegenes Gegenüber präsentiert.

Das führt mich nach der Untersuchung der Frage, welche Rolle der Missionsplot in der Präsentation der missionarischen Akteurinnen spielt, zur Frage, wie »die Anderen« in *Black Narcissus* inszeniert werden und welche Bedeutung hierbei der Inszenierung von Mission zukommt.

4. Die »Anderen«

4.1 Interdisziplinäre Zugänge zu einem intersektionalen Feld: Der »Dunkle Kontinent«

Über die Darstellung »der Anderen« im Film *Black Narcissus* ist viel und kritisch geschrieben worden. Das verwundert nicht, denn der Film bedient so gut wie alle Erwartungen des *colonial* und des *male gaze* und schreibt koloniale und genderbezogene Veränderungen in Körper, Psyche und Topografie ein. Daher treffen in den Analysen von *Black Narcissus* Filmwissenschaft, Feministische Theorie, Psychologie, Ethnografie, Postkoloniale und rassismuskritische Theorie aufeinander.⁴⁵ Mit seiner Verbindung von Psychogrammen der Schwestern, Erotisierungen (v. a. von Schwester Ruth und von Kantschi, einem Mädchen aus dem Dorf) und kolonial-rassistischen Exotisierungen überschneiden sich im Film rassistische, koloniale und sexistische Stereotype. Daher stehen oftmals Themen im Zentrum der Analysen von *Black Narcissus*, die seit den 1990er Jahren unter dem Begriff »Dunkler Kontinent« diskutiert werden. Dieser Begriff wurde im kolonialen Diskurs als Be-

⁴⁵ Vgl. COLUMPAR, *The Gaze* (s. Anm. 11).

zeichnung des afrikanischen Kontinents geprägt und später von Sigmund Freud als Begriff für weibliche Sexualität übernommen. Allerdings konzentrierte sich Freud ausschließlich – und hier liegt der Kern der Auseinandersetzungen – auf die »weiße« weibliche Sexualität, wie Mary Ann Doane feststellt:

»Psychoanalysis can [...] be seen as a quite elaborate form of ethnography – as a writing of the ethnicity of the white Western psyche.«⁴⁶

Für die feministisch-psychoanalytische Filmanalyse, die sich mit dem *male gaze* auseinandersetzt, stellt sich damit die Frage, ob diese nicht, wie etwa Gaines behauptet hat,⁴⁷ von vornherein mit der Voreingenommenheit belastet ist, Weißsein als Norm zu betrachten, und damit unfähig ist, andere als patriarchale Formen der Unterdrückung zu thematisieren.

Diese Anfrage ist auch an die Analysen von *Black Narcissus* zu richten, die sich in psychoanalytischer Hinsicht auf die weißen Nonnen konzentrieren. Psychische Befindlichkeiten der örtlichen Bevölkerung und der einzelnen Inder:innen, die als Individuen und Protagonist:innen sichtbar sind, werden hingegen gänzlich ausgeblendet. Darin sind die Analysen allerdings ein Spiegel des Films und des Buchs selbst. Beide stellen lediglich das Innenleben der Europäer:innen zur Schau. Die örtliche Bevölkerung ist in psychoanalytischer Hinsicht hingegen ein blinder Fleck. Umso mehr werden hingegen ethnografische und religionswissenschaftliche Kategorien an ihr ausgehandelt. Beispielhaft illustriert dies die Präsentation des jungen General Dilip: Seine Gedanken und Selbstreflexionen nehmen im Verhältnis zu anderen Vertreter:innen »der Anderen« den größten Raum ein. Trotzdem wird er nicht als Mensch mit tiefgreifenden innerpsychischen Auseinandersetzungen und in die Zeit der eigenen Kindheit oder des jungen Erwachsenseins zurückreichenden Konflikten dargestellt, sondern als naiv-kindlicher und nicht wirklich reifer Mann. Über diese Überzeichnung hat sich im Übrigen Rumer Godden geärgert: Das Casting von Sabu Dastagir, der zwar in dem Film *Elephant Boy* (Robert J. Flaherty/Zoltan Korda, 1937, dt. *Der Elefantenjunge*) »charmant« gewesen sein mag, aber in *Black Narcissus* als »a thick-set, snub-nosed South Indian coolie boy« für die Rolle eines »young Rajput prince« eine Fehlbesetzung sei, zeige, dass das Casting »deliberately blind« gewesen sei.⁴⁸ Außerdem sei die für ihn gewählte Kleidung, die auch ein Raj nur bei festlichen Anlässen trage, gänzlich fehl am Platz. Während seine Charakterisierung durch das Drehbuch und v. a. die filmische Inszenierung den jungen General Dilip also für einen *psychoanalytischen* Zugang uninteressant machen, exponieren ihn sei-

⁴⁶ Vgl. MARY ANN DOANE, *Dark Continents: Epistemologies of Racial and Sexual Difference in Psychoanalysis and Cinema*, in: Dies., *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York 1991, 209–248.

⁴⁷ JANE GAINES, *White Privilege and Looking Relations. Race and Gender in Feminist Film Theory*, in: PATRICIA ERENS (Hg.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington 1990, 197–214.

⁴⁸ GODDEN, *House* (s. Anm. 34), 52.

ne neugierige Begeisterung für das Christentum und seine Äußerungen zur regionalen Religion als Objekt des *religionswissenschaftlich-ethnografischen* Zugangs, der bekanntlich eine spezifische Form des *colonial gaze* darstellt.⁴⁹

Die geschilderten Diskussionen um den »Dunklen Kontinent« und um die Überschneidungen von kolonialer Wissensproduktion, »Rasse« und Geschlecht sind insbesondere von hochgradiger ethisch-ästhetischer Relevanz. Entsprechend wurde im Zuge der Debatte nach Alternativen der Repräsentation gesucht. Angesichts der Dominanz des *colonial gaze*, den auch die feministisch-psychoanalytische Filmanalyse nicht ausreichend reflektiert, bedarf es, so forderte zuerst bell hooks,⁵⁰ eines »oppositional gaze«, d. h. eines Blickwechsels und eines Zugangs, die die Machtdynamiken und die VerÄnderung von »Schwarzsein« in den Medien unterbrechen und eine »Ästhetik des Widerstands« unterstützen,⁵¹ die sich dem »Spektakel des/der Anderen« entzieht.

Dass es um Mission geht, scheint hingegen eher den kolonialen religionswissenschaftlich-ethnografischen Blick zu fördern. Die im engeren Sinne religions- und missionsbezogenen Passagen von Buch und Film reihen sich gleichwohl nicht gänzlich ein in die von der späteren »Writing-Culture«-Debatte in der Ethnologie und Kulturanthropologie kritisierte, verÄndernde Repräsentation der »anderen« Kultur und Religion.⁵² Die Darstellungen und Dialoge bilden oftmals eine Art Spiegel, der die Selbstreflexion auf Seiten der »weißen« Protagonist:innen anregt. Die Machtasymmetrien werden dadurch – zumindest in Ansätzen – aufgebrochen, wie im Folgenden illustriert werden soll.

4.2 Powells »mini-Empire of dark-skinned bodies«:⁵³ Angu Ayah, Joseph Anthony, Kantschi

Ich werde mich weiter unten auf zwei Repräsentanten der »Anderen« konzentrieren, die für das Thema Mission meines Erachtens besondere Relevanz haben: den alten Sanyassin und den jungen General Dilip. Klassische Strategien der VerÄnderung und des *male*, *colonial* und *racial gaze* sind an den weiteren Repräsentant:innen der »Anderen« bereits häufig nachgewiesen und diskutiert worden. Dazu zählen insbesondere Angu Ayah, die schrullige Verwalterin des

⁴⁹ Für die Region, in der die Handlung von *Black Narcissus* verortet wird, untersuchen dies etwa die Beiträge in: T. B. SUBBA (Hg.), *North-East India. A Handbook of Anthropology*, New Delhi 2012.

⁵⁰ Vgl. BELL HOOKS, *black looks. Race and representation*, New York 2015; Dies., *Reel to Real. Race, Sex and Class at the Movies*, New York 1996. Ein Klassiker der Untersuchung des *oppositional gaze* ist außerdem E. ANN KAPLAN, *Looking for the Other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, New York/London 1997.

⁵¹ Siehe ELLA SHOCHAT/ROBERT STAM, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London/New York 1994, 292.

⁵² JAMES CLIFFORD/GEORGE E. MARCUS (Hg.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley/Los Angeles 1986.

⁵³ CROSS, *Black Narcissus* (s. Anm. 5).

ehemaligen Harems und Hüterin eben dieser sexualisierten Tradition, Joseph Anthony, der das englischsprachige indische Kind repräsentiert, dessen Aufgabe es ist, zu dolmetschen, also Brücken zwischen den Kulturen zu schaffen – die Verkindlichung des »Anderen« gehört zum klassischen kolonialen Repertoire –, und schließlich Kantschi, die in der Mischung zwischen Kind und erotischem Enfant terrible den *male* und den *colonial gaze* in konzentrierter Weise auf sich zieht. Gleichzeitig spiegelt sich in ihrem Verhältnis zu den europäischen Nonnen das vielfach in der postkolonialen Literatur beschriebene Machtgefälle zwischen kolonialisierender Frau und kolonisierter Frau⁵⁴ bzw. kolonialisiertem Mann.⁵⁵ Außerdem spricht Kantschi nicht – weder im Buch, noch im Film. Das weckt natürlich Assoziationen zu Spivaks »Does the subaltern speak?«, wobei äußerst ambivalent und deutungs offen ist, ob Kantschi im Nicht-Sprechen nicht gerade doch spricht, ihr Nicht-Sprechen also eine Form der Verweigerung und des Widerstands ist. In ihrer ganzen Erscheinung hinterfragt Kantschi die Ordnung der Nonnen. Ihr Weglaufen von der Familie und gleichzeitig ihre Abhängigkeit von den verschiedenen Männern – Mr. Dean, dem jungen General Dilip – macht aber auch ein Dilemma der Nonnen sichtbar: Sie haben sich frei dazu entschieden, Nonne zu werden, und diese Freiheit wird dadurch unterstrichen, dass sie – als Besonderheit des anglo-katholischen Ordens – ihr Gelöbnis jedes Jahr erneuern. Gleichzeitig sind sie »Dienerinnen« des Ordens und in ihrer Agency deutlich eingeschränkt.⁵⁶

Zu dem »mini-Empire of dark-skinned bodies«⁵⁷ des Films gehören außerdem die zahlreichen Dorfbewohner:innen, die als Masse ohne Persönlichkeit und Stimme präsentiert werden, und der alte General, der zwar etwas exotisch erscheint, im Grunde aber den patriarchal-männlichen Stereotypen entspricht und als Gönner und Förderer der Nonnen eine klar überlegene Position einnimmt.⁵⁸

⁵⁴ CHANDRA TALPADE MOHANTY, Aus westlicher Sicht. Feministische Theorie und koloniale Diskurse, in: Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis 11 (1988), 149–162.

⁵⁵ Treffend resümiert Shohat: »Yet in relation to the ›Natives‹ (both Indian men and women) the British women are privileged and form the ›filter‹ and ›center of consciousness‹ (Gerard Genette) of the film.« Siehe ELLA SHOHAAT, Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema, in: Quarterly Review of Film and Video 13, 1–3 (1991), 45–84, 63.

⁵⁶ Vgl. zu dieser Spiegel-Funktion Kantschis: CROSS, Black Narcissus (s. Anm. 5).

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Einige Analysen betrachten auch den Ort Mopu, auf dem das Kloster steht, die Berge und den Wind als »Akteure«, denn sie üben eine eigenständige, unsichtbare Macht und eine psychedelische Wirkung auf die Nonnen aus. Sie äußert sich in seltsamen Träumen und einer gesteigerten Vulnerabilität. Der »Spuk« besteht darin, dass jede Frau mit Anteilen der eigenen Vergangenheit konfrontiert wird, die sie bei Eintritt ins Kloster hinter sich gelassen zu haben glaubten. Die Klostermauern, die auch in anderen Klosterfilmen – etwa in *The Nun's Story* (Fred Zinnemann, 1959, dt.: *Geschichte einer Nonne*) mit Audrey Hepburn – eine Grenze zwischen innen und außen, heilig und unheilig, repräsentieren, werden also porös. Vgl. dazu JAIKUMAR, Place (s. Anm. 10); RAPHAËLLE COSTA DE BEAUREGARD, The

4.3 Mr. Dean: der bessere Missionar?

Eine Figur muss schließlich noch erwähnt werden, bevor ich auf den Sanyassin und den jungen General Dilip eingehe: Mr. Dean. Er gehört zwar nicht zum »mini-Empire of dark-skinned bodies«, aber er spielt eine schillernde Schlüsselrolle. Mr. Dean »versteht« die Dorfbewohner:innen, wird immer wieder als Experte der regionalen Kultur und ihrer Bräuche präsentiert und nimmt die Rolle des Kultur-Übersetzers ein. Das gilt auch für das Feld der Religion, wie gleich noch deutlich werden wird. Andererseits macht er sich über die Dorfbewohner:innen lustig und bezeichnet sie als primitiv und kindlich. Im entscheidenden Moment aber – im geschilderten Fall des Todes eines Kindes – scheitern Mr. Deans Vermittlungsbemühungen und es wird deutlich, dass er eben doch zu den Engländern gehört. Auf das British Empire hin gelesen mag sich – auch hier – das Scheitern andeuten, in Indien wirklich Fuß zu fassen.

In seiner Expertise nimmt er den Nonnen gegenüber die Rolle des kenntnisreicheren Lehrmeisters ein. Auf diese superiore Stellung lässt auch sein Name schließen: Als »Dekan« ist er, so mag assoziiert werden, der eigentliche Leiter der Nonnen – nicht Clodagh. Außerdem ist er Experte für alle notwendigen Umbaumaßnahmen und Reparaturen im Kloster. Er erfüllt das klassische Klischee des »Mannes im Haus«, von dem die Nonnen letztlich abhängig sind. Dass er als Verwalter für einen Inder, den alten General, arbeitet, deutet auf das kolonialpolitische Modell der *indirect rule*, das die regionalen Herrschaftsstrukturen in die Kolonialverwaltung integrierte. Im Lauf des Films wird aber deutlich, dass Mr. Dean die Zeit der britischen Kolonialmacht für beendet hält. Auch diesbezüglich präsentiert er sich also als Experte, aber auch als jemand, der die koloniale Ordnung hinterfragt und sie als ein fast *gone-native* selbst überschreitet.

Seine besondere Macht liegt in der sexuellen Anziehungskraft, die er auf die Nonnen, insbesondere auf Schwester Ruth und Schwester Clodagh, ausübt. Dass er sich häufig betrinkt, verstärkt die Gender-Asymmetrien, denn damit demonstriert Mr. Dean seine Unabhängigkeit von den Normen und Wertmaßstäben der Nonnen und letztlich auch des British Empire.

An Mr. Dean wird deutlich, dass *Black Narcissus* keineswegs frei ist vom *male gaze* und nicht als feministischer Film gelesen werden kann, zumindest nicht ohne Brüche und Ambivalenzen. Auf der anderen Seite hat Mr. Dean aber auch Züge, die ihn als den eigentlichen Missionar ausweisen.

4.4 Der Sanyassin: vom polyglotten Herrscher zum schweigenden Asketen

»Unter einer Himalayazeder, einsam inmitten der Sprößlinge, hockte ein Mann auf einer roten, weißgefleckten Hirschhaut. Die Tönung seiner Haut, seine Hände, sein Antlitz und Kleid verschmolzen so völlig mit den Farben und Windungen der Baumwurzeln, daß sie begriffen, warum sie ihn nicht schon früher bemerkt

hatten. An seinem Gewand und den Holzkugeln um seinen Hals erkannten sie, daß er ein heiliger Mann war, ein Sunniasi; da, am Fuße des Baumes, war der Flecken weißgetünchter Erde und die Ringelblumenkette, die seinen Schrein kennzeichnete. Zwischen den Wurzeln lagen seine Schüssel aus poliertem Holz und sein Stab [...] Er saß mit gekreuzten Beinen da und achtete der Frauen so wenig, als wären sie Fliegen; sein Kopf bewegte sich nicht, auch nicht seine Augen. Im scharfzahnigen Wind trug er nichts als sein Gewand; seine Arme und seine Brust waren entblößt und sein Kopf war geschoren.« (20)

Der »Heilige Mann« repräsentiert mit seiner verweilenden Spiritualität und seiner ganz mit der Umgebung verschmelzenden Erscheinung das Gegenstück zum Nonnenorden. Seine Darstellung ist deutlich exotisierend und wiederholt stereotype Vorstellungen von einem buddhistischen Eremiten, als den ihn nicht zuletzt die Schüssel und der Stab auszeichnen. Der Film verstärkt diese Exotisierung ins Komödiantische, denn in der Naheinstellung auf das Gesicht, das von einem weißen, semi-gepflegten Bart umspielt wird, erscheint der Sanyassin trotz der vier weißen Striche, die auf seine Stirn gemalt sind, eher wie der Alpöhi/Almöhi aus Johanna Spyris Roman *Heidi* aus dem Jahr 1880, der unter einer Gebirgskiefer sitzt.

Die inszenierte Andersheit wie auch das Schweigen des Sanyassin werfen die europäischen Betrachter:innen – die Filmzuschauer:innen nehmen hier die Perspektive der etwas ratlos wirkenden Schwester Clodagh ein – mit ihren Fragen auf sich selbst zurück. Der »Heilige Mann« verweigert sich, so scheint es, der Auseinandersetzung mit dem British Empire und spiegelt sämtliche Fantasien über die Religion des Sanyassin auf sein Gegenüber zurück.

Die Exotisierung wird ferner gebrochen durch Mr. Deans Bericht, dass der Alte »einmal der Großgeneral Radscha Kundra mit allen möglichen Titeln und Orden« war und in engem Kontakt mit der britischen Kolonialmacht und anderen Regierungen gestanden hatte:

»Vier ausländische Regierungen verliehen ihm Orden, und man lud ihn nach London zum Jubiläum ein – zu dem der Königin Viktoria, mein ich, nicht zu dem König Georgs. Ich habe ihn niemals reden gehört, aber man sagt, er hat mehrere europäische Sprachen gesprochen.« Schwester Clodagh war sprachlos.« (87 f.)

Der Bezug auf Königin Victoria enthält nicht nur einen Hinweis auf das Alter des Sanyassin. Die Regierungszeit von Königin Victoria umspannte die Zeit von 1837–1901, ihr Goldenes Thronjubiläum wurde 1887, ihr Diamantenes 1897 gefeiert. König Georg regierte von 1910 bis 1936. Die Bemerkung kann auch als Andeutung auf die Hochphase des britischen Imperialismus gelesen werden, die mit der Ernennung Victorias zur Kaiserin von Indien am 1. Mai 1876 ihren symbolischen Anfang nahm. Königin Victoria unterhielt zahlreiche Kontakte zu indischen Gelehrten und Fürsten und stiftete mit dem *Order of the Star of India* einen Ritterorden zur Ehrung indischer Herrscher und britischer Kolonialbeamter in Indien und lud jährlich zu einem Empfang ein. Eine besondere Stellung nahm Hafiz Abdul Karim alias Munshi ein, der Victoria nicht nur in Hindi und Urdu unterrichtete, sondern bald zum Günstling der Königin aufstieg, wobei er die arg-

wöhnischen Blicke des Parlaments auf sich zog.⁵⁹ Nach dem Tod Königin Victorias wurde er nach Indien zurückgeschickt.

Dieser Hintergrund, der den Leser:innen des Buchs *Black Narcissus* im Jahr 1939 sicherlich mehr oder weniger bekannt war, macht nicht nur die Figur des Sanyassin umso schillernder, der sich vom einst polyglotten und anglophilen Herrscher zum »Heiligen Mann« einer scheinbar authentischen, indischen Kultur verwandelt. Er weist auch auf das Ende der britisch-imperialistischen Hochphase hin. Der Bruch des exotisierenden Blicks wirft die Leser:innen von 1939 und die Filmzuschauer:innen von 1947 auf dieses historische Ende der Kolonialmacht zurück und konfrontiert sie, so scheint es, mit dem eigenen »Traum« von Indien.

Eine der letzten Szenen des Buchs, die im Film fehlt, beschreibt, wie der Sanyassin in unveränderter Haltung auf dem Berg sitzt. Seine Anhänger haben einen Schutz gegen den aufkommenden Regen über ihm aufgebaut – einschließlich eines Regenschirms, der als englisches Kulturprodukt den Eindruck der Unwandelbarkeit des »Heiligen Mannes« und seiner Religion verstärkt. Das Gespräch, das die Nonnen angesichts des »noch immer« schweigend sitzenden und meditierenden »Heiligen Mannes« führen, unterstreicht die von Schwester Phillippa schon davor einmal thematisierte Unvereinbarkeit europäisch-christlicher und indisch-buddhistischer Kultur:

»Mir scheint, der hat sich nicht bewegt, seit wir hier ankamen«, sagte Schwester Honey. »Er sieht so aus, als habe er sich überhaupt nicht gerührt. Das ist ja nicht mehr menschlich, wie?«

Aber es fiel ihnen auf, daß seine Jünger gerade über ihm Sackleinen über die Zweige gebreitet hatten und jemand höchst geschickt einen Regenschirm auf einem Dreifuß aus Bambusrohr über seinem Feuer angebracht hatte.

»Der ist auf den Regen vorbereitet«, schnüffelte Schwester Briony. »Großartig, nicht wahr, welche Mühe sie sich für ihn geben! Was haben sie denn schon von ihm?« (300)

Der Stillstand der Zeit, der mit dem »Heiligen Mann« inszeniert wird, entspricht der kolonialen Technik, »andere« Kulturen und Religionen in eine andere, sich nicht verändernde Zeit zu projizieren und ihnen dadurch die Gleichzeitigkeit abzusprechen.⁶⁰ Der Sanyassin repräsentiert aber auch die Überlegenheit des ewigen Zeitverständnisses des Buddhismus gegenüber dem europäischen Zeitverständnis. Die Religion, die der Sanyassin vertritt, wirkt durch die Darstellung wie aus der Zeit gefallen. Auch hier wird aber die koloniale VerÄnderung in dem Dialog gebrochen. Denn die Bemerkung von Schwester Honey, das sei »nicht mehr menschlich«, und Schwester Brionys Frage, was seine Jünger vom Sanyassin hätten, verraten eine Ratlosigkeit. Der Sanyassin und seine Verehrung passen nicht in die eigene Ordnung und Epistemologie. Diese kulturrelativistische Perspektive erscheint einerseits sehr kolonial: »Die Anderen« passen einfach nicht in die Zeit

⁵⁹ Vgl. etwa JÜRGEN LOTZ, *Victoria*, Reinbek bei Hamburg 2000.

⁶⁰ Vgl. JOHANNES FABIAN, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, illustrierte Neuauflage, New York 2002.

der Moderne! Diese Argumentation liefert eine Begründung dafür, warum das koloniale Unternehmen scheitern musste. Andererseits wird der Anspruch auf universale Gültigkeit von Christentum und westlicher Kultur hinterfragt: Der Sanyassin bleibt, während die Nonnen gehen. Dieses Bleiben ist auch der Einsicht Schwester Clodaghs zu verdanken, die sich, wie erwähnt, durch Mr. Dean und seine Frage »Was hätte Jesus getan?« davon abbringen lässt, dem klassischen Missions- und Kolonialismuskonstrukt von der Erwähltheit des Gottesvolkes zu folgen und den Sanyassin vom Grundstück zu vertreiben.

Der Sanyassin hat trotz Veränderung und trotz seines Schweigens eine Agency und die Macht, Einfluss auf andere auszuüben. Mit der Inszenierung von Mission wird, so scheint es, die Einsicht in die Partikularität der eigenen (religiösen) Wahrnehmung und des eigenen Denksystems verbunden. Die Erinnerung an die Ethik Jesu schränkt koloniale Allmachtsfantasien ein und dient letztlich auch dazu, das Scheitern des British Empire in Kohärenz zu den eigenen religiösen und moralischen Werten, die es nach der imperialen Hochphase wieder zu entdecken gilt, zu akzeptieren. Damit ist die Deutungsmacht wieder hergestellt.

4.5 Radscha Dilip: Der Narziss als Spiegel des kolonialen Narzissmus?

Anders als der alte Sanyassin repräsentiert der junge General Dilip, der Neffe des alten Generals, – zunächst – den Wunsch nach Veränderung und Modernisierung kultureller und religiöser Traditionen und westlicher Moderne. »[I]ch bin modern«, lässt er Schwester Clodagh bei ihrer ersten Begegnung wissen. Deshalb möchte er von den Schwestern unterrichtet werden. Als Schwester Clodagh dies zunächst mit dem Hinweis verweigert, der Orden unterrichte nur Mädchen und Frauen, entwickelt sich der folgende Dialog:

»Aber es gibt jetzt keinen Mönchsorden hier, darum glaube ich, Sie sollten mich lehren. Jesus Christus war ein Mann«, fügte er hinzu und schaute auf das Kreuzifix.

»Er nahm die Gestalt eines Mannes an,« sagte sie, indem sie versuchte, trotz der Blutleere in ihrem Gehirn die passenden Worte zu finden.

»Aber Sie brauchen mich nicht als einen Mann anzusehen«, sagte Radscha Dilip. »Ich interessiere mich nur für gelehrte Sachen. Ich brauche nicht als Mann betrachtet zu werden.« (126f.)

Die Szene spielt mit der »kolonialen Imagination«, derzufolge indische Männer »einerseits als schwächlich und verweiblicht angesehen, andererseits aber auch als brutal und grausam gegenüber indischen Frauen porträtiert« werden.⁶¹ In der Präsentation Radscha Dilips dominiert die feminisierende Imagination sowie die ebenfalls koloniale Imagination, dass indische Männer eine besondere erotische Anziehung ausüben. Letztere wird v. a. im Verhältnis des jungen General Dilip zu Kantschi inszeniert. Die erotische Ausstrahlung trifft aber auch Schwester Clo-

⁶¹ MANJU LUDWIG, Bodies in Pain. Gewalt an sexuell »devianten« männlichen und Transgender-Körpern im kolonialen Indien, in: Peripherie 157/158, 40. Jg. 2020, 125–146, hier 127 (<https://doi.org/10.3224/peripherie.v40i1-2.07>) (abgerufen am 2. 10. 2022).

dagh, wobei ihre durch Dilip in Gang gesetzten erotischen Fantasien einen deutlichen Kontrast zur kindlichen Inszenierung des jungen General Dilip – v. a. im Film – bilden. Im Buch übt der sich selbst als Kind definierende Radscha Dilip in der Szene der Erstbegegnung auch auf Schwester Clodagh eine erotisch-männliche Wirkung aus, die die zitierte »Blutleere in ihrem Gehirn« verursacht.

Dem Stereotyp der Gewaltsamkeit entzieht sich die Figur des Radscha Dilip hingegen deutlich: Als Aung Ayah ihn auffordert, zum Mann zu werden und Kant-schi für einen Diebstahl zu bestrafen und zu schlagen und schließlich mit ihr zu schlafen, fällt dies dem verliebten, sensiblen und sich in seinem Verhältnis zu Frauen modern gebenden jungen General Dilip⁶² offensichtlich schwer.

Radscha Dilip gibt dem Film seinen Titel: *Black Narcissus* ist ein Parfüm, das Dilip im »Londoner Warenhaus Army and Navy« (169) gekauft hat und dessen Duft den Nonnen in den Kopf steigt. Auch hier kommen deutlich feminisierende und erotische koloniale Imaginationen zum Ausdruck: Ein General, der sich in feinste Gewänder hüllt und »täglich seine Ohrringe« wechselt (169), entspricht nicht der normalisierten weißen Männlichkeit. Gleichzeitig werden – wie bei der Figur des Sanyassin – die kolonialen Narrative, so scheint es, von der Autorin mit Ironie und Witz umgedreht. Denn das exotische Parfüm stammt nicht etwa aus dem »Orient« und repräsentiert auch nicht »orientalische Sinnlichkeit«. Vielmehr ist es ein Londoner Warenhaus, das dem jungen General Dilip einen exotischen Duft verleiht. Zudem entpuppt sich Dilip dadurch als polyglotter als erwartet – auch hier findet sich eine Parallele zum »Heiligen Mann«.

Der Name und Titel »Schwarzer Narziß« ist mehrdeutig. Er steht u. a. für das narzisstische Gebaren des jungen General Dilip, das Schwester Ruth mit den Worten kommentiert: »Schwarzer Narziß [...] So will ich ihn nennen. Es ist ein wunderbarer Name für ihn. Er ist ja so eitel! [...] wie ein Pfau, ein schöner schwarzer Pfau. Ich werde ihn den Schwarzen Narziß nennen.« Daraufhin verteidigt Schwester Honey den jungen General Dilip: »Er ist gar nicht schwarz«, sagte Schwester Honey, die gelacht hatte und sich dessen jetzt schämte. »Er hat ja nur eine dunkle Olivenfarbe.« »Mir kommen sie alle gleich vor«, sagte Schwester Ruth« (169 f.).

Die Ambivalenz der Szene ist unübersehbar: Sie wiederholt einerseits die koloniale Strategie, die die Hautfarbe zu einem zentralen Merkmal von Andersheit erhebt und damit eine *racial supremacy* »Weiß« gelesener Menschen behauptet. Andererseits offenbart sie die Ignoranz Schwester Ruths und entlarvt mit ihr die klassische koloniale Haltung, die »die Anderen« nicht als Individuen, sondern als Masse wahrnimmt.

Auch die Tatsache, dass »Schwarzer Narcissus« den Titel von Buch und Film stellt, offenbart eine markante Verkehrung der Perspektiven und Zuschreibungen. Sie scheint nahelegen, dass das koloniale Unternehmen des British Empire

⁶² Zur Begründung seiner Modernität führt Dilip an, dass er sich nicht durch seinen Onkel eine Frau aussuchen lassen wolle, sondern sich selbst eine intelligente Frau suchen möchte, und zwar eine, die bei den Nonnen gelernt habe, »und dann [...] könnten wir unsere Kultur zusammen in unserem eigenen Heim genießen« (127).

selbst der narzisstisch-selbstverliebte »Pfau« ist, der es verpasst wahrzunehmen, dass er nicht mehr der Nabel der Welt ist.

Am Ende kehrt Radscha Dilip zurück zu den Traditionen seiner Vorfahren: Ich werde »es aufgeben, gescheit und berühmt zu werden. Ich werde jetzt genau so werden wie meine Ahnen.« (288) In dem oben zitierten Dialog zwischen ihm und Schwester Adela hatte sich diese Wende bereits angedeutet. Dabei handelt es sich weniger um eine religiöse Re-Konversion, denn wie Schwester Clodaghs Reaktion auf Mr. Deans Warnung davor, Radscha Dilip zum Christentum zu bekehren – »Der Junge kann niemals zum Christentum bekehrt werden« – zeigt, steht Mission im Sinne der Bekehrung gar nicht auf der Agenda des Ordens: »Es ist nicht unsere Gewohnheit, unsere Schüler bekehren zu wollen«, erwiderte sie eigig.« (131) Dilips Wende kann eher als kulturelle Re-Konversion bezeichnet werden, mit der er sich zugleich von den zuvor von ihm bewunderten englischen Bildungsidealen sowie von seinen Vorstellungen einer gebildeten Ehepartnerschaft abwendet. Im Film ergänzt ein Detail die Begründung Dilips für die Rückkehr zu den Traditionen seiner Ahnen, das im Buch fehlt: Seine Vorfahren seien »Krieger und Prinzen« gewesen – »ehrlieh, tapfer und höflich« – und hätten nie jemanden betrogen. Der Film inszeniert offensichtlich eine Neuerfindung von Traditionen, Werten, Genderrollen und Authentizitätsidealen, die der skeptische Blick Schwester Clodaghs jedoch gleichzeitig hinterfragt. Das Buch ist hier differenzierter und präsentiert Radscha Dilip als einen trotz seiner Rückkehr zur Tradition bis zu einem gewissen Grad weiterhin »modernen« Menschen. Sati – also Witwenverbrennung – sei nicht mehr üblich, entgegnet er auf die Frage Clodaghs, ob von Kantschi als Konkubine Dilips eines Tages Sati gefordert werde (289).

5. Zwischenresümee II

5.1 Mission als Raum für die Deutung epistemischer Dissonanzen und des Scheiterns des British Empire

Wie in der Inszenierung der Nonnen bietet das Missionsthema von *Black Narcissus* auch hinsichtlich der Inszenierung der »Anderen« einen Raum für die Verarbeitung und Deutung des Scheiterns des Empires. Ein eklatanter Unterschied zwischen der Darstellung der Nonnen und der »Anderen« ist aber die fehlende Präsentation einer Introspektion auf Seiten der »Anderen«. Im Film wird das »innere Selbstgespräch« durch die Großaufnahmen der Gesichter der Nonnen forciert, die dadurch »sprechen«. Die Großaufnahme des Gesichts des Sanyassin hingegen zeigt eher eine Undurchdringlichkeit zu dessen Gedankenwelt, die die Betrachter:innen auf sich zurückwerfen, was der Film mit der folgenden Großaufnahme von Clodaghs Gesicht zeigt. Dass sich das Gesicht des Sanyassin nicht lesen lässt, erweckt den Eindruck einer bleibenden Dissonanz zwischen seiner Weltwahrnehmung und der Clodaghs bzw. der westlichen Leser:innen und Zuschauer:innen. Vor allem der Film vermittelt mit Hilfe seiner ästhetischen

Möglichkeiten noch deutlicher als das Buch, dass auch – bzw. insbesondere – rationale Verstehensbemühungen und religionskundliche Erklärungen diese Dissonanz nicht auflösen bzw. dass diese Dissonanzen auf einer Ebene liegen, die sich dem rationalen Verstehen entziehen.

5.2 Mission als Raum für Kritik an westlicher »Religionskunde«

Die Dialoge v. a. mit Dilip bilden eine Bühne für die Vermittlung vermeintlich »religionskundlichen« Wissens, wobei, wie im Dialog mit Schwester Adela gesehen, das lehrbuchhafte europäische Wissen und die »Erfindung« »anderer« Religionen durch westliche Religionswissenschaftler:innen in geradezu postkolonialer Manier und mit viel Ironie hinterfragt werden. Es fällt auf, dass die religionskundliche Expertise auf Seiten der »Anderen« männlich dominiert ist und die Reflexion hierüber durch Dilip und den Sanyassin angeregt werden. Weibliche Repräsentantinnen der »Anderen« werden hingegen entweder auf die Rolle der Anhängerinnen reduziert – in der Szene, in der sich Mr. Dean und Schwester Clodagh beim alten Sanyassin unterhalten, erscheint etwa eine Frau, die dem »Heiligen Mann« in devoter Haltung und Geste ihre Verehrung erweist. Oder sie stehen, wie die Haushälterin Ayah, für eine Mischung aus religiös-erotischer und abergläubischer Fantasie. Der *male gaze* scheint eine gewisse Fähigkeit zu religiöser Reflexion und zur Partizipation am europäischen Religionsdiskurs also nur den männlichen »Anderen« zuzutrauen. Auch auf Seiten der Europäer:innen ist die religiöse Autorität in männlicher Hand, denn letztlich bestimmt Mr. Dean die Deutung christlicher Werte mit der Frage: »Was hätte Jesus getan?«

5.3 Mission als Impuls für die Thematisierung kultureller Zugehörigkeit

Die dargestellten Aushandlungen religionskundlichen Wissens in Buch und Film thematisieren religiöse und kulturelle Differenzen. Zugleich machen sie die Partikularität der (religiösen) Wahrnehmung und des Denksystems der Nonnen und damit der britischen Rezipient:innen bewusst, hinterfragen also den Anspruch auf deren universale Gültigkeit. Mit der Einsicht in die eigene Partikularität und Positionalität rücken Buch und Film insbesondere die Frage der Zugehörigkeit in den Blick. Immer wieder spielt *Black Narcissus* auf die Unvereinbarkeit der beiden »Religionen« bzw. »Kulturen« an und präsentiert sie kulturrelativistisch als eigenständige und kontrastierende Größen. Verschiedene »Rückkehrer:innen«-Phänomene im Film entwerfen auf den ersten Blick die Vorstellung, dass Zugehörigkeit nur binär – also zu der einen oder der anderen Kultur und Religion – möglich ist. So eint etwa den Sanyassin und den jungen General Dilip die Rückkehr zu den Traditionen der »Ahnen« und Schwester Clodagh kehrt nach den zwischenzeitlichen Zweifeln zurück zu ihrer Berufung als Nonne, allerdings transformiert und durch eine jesuanische Ethik des Respekts vor dem »Anderen« bereichert. Damit ist die Ordnung vordergründig wiederhergestellt, deren Verlust durch den Niedergang des British Empire und in der Zeit des Zweiten Weltkriegs und den Jahren danach so deutlich spürbar war.

Doch es ist nur nach außen die »alte« Ordnung. Denn auf der anderen Seite repräsentieren gerade Dilip und der Sanyassin, aber auch Mr. Dean, die Porösität der kulturellen Grenzen und die Durchlässigkeit zwischen den Kulturen. Auch die Transformationen der Nonnen durch die Begegnung mit den »Anderen« weisen darauf hin, dass die kulturellen Grenzen nicht gänzlich statisch sind, sondern dass in der Kontaktzone der Begegnung mit dem »Anderen« Veränderungen stattfinden.⁶³ Die Vorstellung einer Rückkehr zu den »alten« Kulturen oder gar zu einer »reinen« Ordnung, die mit dem territorialen Ideal einhergeht, dass bestimmte Menschengruppen in bestimmten Territorien leben und zu leben haben,⁶⁴ scheint in einzelnen Aussagen zwar durch – etwa in der Feststellung Schwester Phillippas, dass die Kulturen unvereinbar seien. Aber sie richten sich in besonderer Weise gegen die Übergriffigkeit einer *civilizing mission*, also gegen das koloniale Ziel, die »Anderen« zu verändern und an das Eigene anzugleichen, zumindest bis zu einem gewissen Grad. Grundsätzlich aber ist keine:r der Hauptprotagonist:innen unvermischt und »rein«, sondern alle tragen Spuren der Begegnung mit den jeweils »Anderen« in und an sich.

Es würde sicherlich zu weit gehen, von den einzelnen Figuren als fluiden Identitäten zu sprechen, zumal diese Idee den Übergang von der Moderne zur Postmoderne beschreibt und somit in einem späteren zeitlichen und politischen Kontext entstanden ist.⁶⁵ Nichtsdestotrotz zeichnen Buch und Film zahlreiche fluide Übergänge – in Form von Überblendungen und Rückblenden auf Geschichten der Vergangenheit ebenso wie von Veränderungen durch kulturelle Begegnungen. Die Veränderungen lösen aber sowohl beim Sanyassin und bei Dilip als auch bei den Nonnen und letztlich auch bei dem zwischen den Stühlen – sozusagen im *in-between* – sitzenden Mr. Dean die Suche nach Zugehörigkeit aus. Menschen fühlen sich zugehörig, wenn sie Werte, Beziehungen und Praktiken gemeinsam haben, diese aber nicht nur auf intellektueller Ebene miteinander teilen, sondern auch auf emotionaler.⁶⁶ Zugehörigkeit ist mitunter ein schweigendes Wissen, d. h. es wird körperlich und seelisch erfahren, und diese Erfahrung vermittelt selbst-evident das Gefühl der Zugehörigkeit.⁶⁷ Der missionarische Orden, der ein enges,

⁶³ Siehe MARY LOUISE PRATT, *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession* (1991), 33–40.

⁶⁴ ZYGMUNT BAUMANN, *Unbehagen in der Postmoderne*, Hamburg 1999.

⁶⁵ ZYGMUNT BAUMANN, *Flaneure, Spieler und Touristen – Essays zu postmodernen Lebensformen*, Hamburg 2007.

⁶⁶ FLOYA ANTHIAS, *Belongings in a Globalising and Unequal World. Rethinking Translocations*, in: NIRA YUVAL-DAVIS et al. (Hg.), *The Situated Politics of Belonging*, London 2006, 17–31, hier 21.

⁶⁷ JOANNA PFAFF-CZARNECKA, *From »Identity« to »Belonging« in Social Research. Plurality, Social Boundaries, and the Politics of the Self*, in: SARAH ALBIEZ et al. (Hg.), *Etnicidad, ciudadanía y pertenencia/Ethnicity, Citizenship and Belonging. Prácticas, teoría y dimensiones espaciales/Practices, Theory and Spatial Dimensions*, Frankfurt a.M./Madrid 2011, 199–219, 204, <https://doi.org/10.31819/9783954871124> (abgerufen am 1.11.2022).

aber geordnetes Zusammenleben mit geteilten Werten und Praktiken suggeriert, bietet eine Projektionsfläche für diese Suche nach Zugehörigkeit.

6. Thesen und Ausblick

6.1 Mission als Bühne für die Inszenierung innerer und äußerer Widersprüche

Die zahlreichen Ambivalenzen und die Interpretationsoffenheit des Themas tragen im Zusammenspiel mit den technischen wie den künstlerischen Qualitäten des Films zum Erfolg von *Black Narcissus* bei, so habe ich eingangs behauptet. Das zeigt sich m. E. auch daran, dass die Neuverfilmung von 2021 mehrheitlich als deutlich hinter der Erstverfilmung zurückbleibend beurteilt wird. Ein wesentlicher Grund dafür scheint mir, dass sie die Story auf die Sexualisierung der Nonnen reduziert und damit die Ambivalenzen und Vielschichtigkeiten der Erstverfilmung wie auch des Buchs, auf die ich an verschiedenen Stellen hingewiesen habe, einebnet.

Die missionarische Rahmenerzählung ist also nicht beliebig, austauschbar oder eine lästige, reizlose Begleiterscheinung, wie das einleitende Zitat behauptet, sondern eröffnet Räume für die Aushandlung verschiedener kultureller und genderbezogener Differenzen und Konflikte, politischer Entwicklungen und der durch sie verursachten Orientierungskrisen und Brüche sowie schuldhafter Verstrickungen und Machtasymmetrien. Das Thema hat damit jenes Potenzial, das Georg Seeblens Beitrag im vorliegenden Band anspricht, nämlich: mächtige innere und äußere Widersprüche des Menschen und der Geschichte zu inszenieren.⁶⁸ Diese Widersprüche und Abgründe sind auch charakteristisch für die Filme von Powell und Pressburger, wie Filmkritiker Joseph Jon Lanthier konstatiert:

»What defines the sometimes bleak, often nostalgic, but always elegant trajectory of the Archers' cinematic arrow is a cleverly human understanding – one that forgives without forgetting, and that half-depicts, half-analyzes behavior as a schizoid depository for all the fears, hopes, and heartaches we've disappointedly gathered through day-to-day interactions.«⁶⁹

Der Grund dafür, warum ausgerechnet Mission eine geeignete Bühne für die Inszenierung dieser sichtbaren wie verborgenen, individuellen wie kollektiven Brüche und für die Darstellung dieses »schizoiden Sammelbeckens von Befürchtungen, Hoffnungen und seelischen Qualen« darstellt, liegt, so scheint mir, in der Ambivalenz von Mission selbst, die zwischen der Rolle der Unterstützung der *civilizing mission* des Empire und ihrem Widerstand gegen die Kolonialmacht chan-

⁶⁸ Vgl. den Beitrag von Georg Seeblen in diesem Band.

⁶⁹ LANTHIER, Review (s. Anm. 6).

giert und in jedem Fall mit dem Ende der Kolonialzeit auch mit ihrem Scheitern und ihrer Schuld konfrontiert ist.

Priya Jaikumar unterteilt in ihrer Veröffentlichung »British Cinema at the End of Empire«,⁷⁰ die in den 1930ern und 1940ern erschienenen Filme, die vom British Empire handeln, in drei Phasen und Kategorien: den »realist mode«, den »romance mode« und den »modernist mode«. Sie unterscheiden sich in den Narrativen und den »imaginative modes«, die sie für das sich ankündigende und dann sich vollziehende Scheitern des British Empire entwickeln. »Imaginative modes« bezeichnet, so Jaikumar in Anlehnung an Peter Brooks *Melodramatic Imagination*,⁷¹ ein »mehr oder weniger internal kohärentes Repräsentationssystem, das es möglich gemacht hat, dass bestimmte Darstellungen der imperialen Begegnung die politische, soziale und rassistische Unterdrückung retrospektiv unterdrücken konnten.«⁷²

Der »realist mode« stellt die Hierarchien zwischen den Repräsentant:innen des Kolonialsystems und den Kolonisierten als »natürliche« Ordnung dar, naturalisiert sie also. Filme, die Jaikumar dieser Kategorie zuordnet sind *Elephant Boy* (Robert J. Flaherty/Zoltan Korda, 1937, dt.: *Der Elefantenjunge*) oder *Rhodes of Africa* (Berthold Viertel, 1936). Der »romance mode« erkennt die Konflikte zwischen Kolonialmacht und Kolonisierten zwar bereits an, aber die Filme dieser Kategorie verdrängen sie in eher mythologischen, kolonial-romantischen Erzählungen, z. B. der bereits erwähnte Film *The Drum* oder *Four Feathers* (Zoltan Korda, 1939, dt.: *Vier Federn*). Die Filme des »modernist mode« zeichnen sich dadurch aus, dass sie Deutungen für das »westliche Trauma des Scheiterns«⁷³ anbieten und dass die Erzählungen am Ende trotz des Scheiterns – nach Läuterung und Transformation – die Würde wieder herstellen. Zu diesen Filmen gehören laut Jaikumar *Black Narcissus* oder u. a. *The Rains of Ranchipore* (Jean Negulesco, 1955, dt.: *Der große Regen*), aber auch spätere Filme wie *A Passage to India* (David Lean, 1984, dt.: *Reise nach Indien*).

Es wäre interessant, die Rolle und Funktion von Mission in den Filmen dieser verschiedenen Phasen mit ihren unterschiedlichen Narrativen zu untersuchen. Fraglich ist aber grundsätzlich, ob die kolonial-historischen Anspielungen von heutigen Rezipient:innen noch »mit-gelesen« werden, ob also wie im Fall von *Black Narcissus* die Repräsentation des historischen Scheiterns des British Empire durch das Scheitern der Nonnen wahrgenommen wird. Postkoloniale Analysen des Films greifen diese Hintergründe natürlich mal intensiver, mal oberflächlicher auf, wobei jedoch die missionshistorischen Entwicklungen und religionsbezogenen Diskurse auch in diesen Studien unterbelichtet bleiben. Trotzdem findet der Film noch heute großen Anklang und es scheint, dass es keines diffe-

⁷⁰ PRIYA JAIKUMAR, *British Cinema at the End of Empire. A Politics of Transition*, Durham/London 2006.

⁷¹ PETER BROOKS, *Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven 1976.

⁷² JAIKUMAR, *British Cinema* (s. Anm. 70), 25 (Übersetzung CJ).

⁷³ Ebd., 26 (Übersetzung CJ).

renzierten (missions)historischen Wissens bedarf, um die inszenierten Brüche, das vielschichtige Begehren, die Hoffnungen und Ängste und das Scheitern zu »verstehen«, zu deren Reflexion das Missionsthema anregt.

6.2 Mission als *boundary marker*

Black Narcissus ist, wie bereits gesagt, ein »liminal work«. ⁷⁴ Die verschiedenen Grenzüberschreitungen in *Black Narcissus* auf unterschiedlichen Ebenen zeigen, so behaupte ich, dass Mission in besonderer Weise als *boundary marker* fungiert. Mit der Inszenierung von Mission werden Grenzen markiert zwischen Menschen, Kulturen und Nationen. ⁷⁵ Mission macht die Grenze sichtbar zwischen Innen und Außen, »den Einen« und »den Anderen«, denen, die dazu gehören, und denen, die außen vor bleiben, den »Zivilisierten« und den »Wilden«, der »höherwertigen« christlichen Religion und dem Aberglauben. Eben deshalb eignet sich Mission als Bühne für die Inszenierung der Frage der Zugehörigkeit wie in *Black Narcissus*, nach Tradition und Veränderung und nach bleibenden und neuen Werten.

Die Grenzen, die durch Mission markiert werden, sind intersektional mit weiteren Grenzen verbunden, die sich an Konstruktionen von Gender, Hautfarbe, sozialer Klasse etc. orientieren. Mission als Grenze stellt Eindeutigkeit her, weil sie »begrenzt, definiert, festlegt«. ⁷⁶ Sie ist darin zugleich eine Ausschlusspraktik, die wiederum eine Form von Gewalt darstellt. ⁷⁷ Mission als *boundary marker* ist daher – wie andere Grenzziehungen auch – immer eingebettet in Machtverhältnisse: Die Grenze – das Liminale – ist immer

»ein Akt der sozialen Verständigung [...], wobei hierunter nicht das Ideal einer machtfreien Kommunikation gemeint ist, sondern im Gegenteil eine auf Machtfaktoren begründete Übereinkunft, mit deren Hilfe sich eine Gemeinschaft nach außen abgrenzt und nach innen die Verhaltensweisen im Zusammenleben reguliert«. ⁷⁸

Mit anderen Worten: Grenzen »symbolisieren, begründen und stabilisieren [...] Macht und sind daher Herrschaftsinstrumente«. ⁷⁹ In paradoxer Gleichzeitigkeit macht »Mission« die Grenzen visibel und re-produziert sie einerseits und über-

⁷⁴ CROSS, *Black Narcissus* (s. Anm. 5), 593.

⁷⁵ Vgl. dazu: JANINE DAHINDEN/TANIA ZITOUN, Religion in Meaning Making and Boundary Work: Theoretical Explorations, in: *Integr. Psych. Behav.* 47 (2014), 185–206, DOI.10.1007/s12124-013-9233-3; ROGERS BRUBAKER, Religion and Nationalism: Four Approaches, in: *Nations and Nationalism*, 18, 1 (2012), 2–20.

⁷⁶ ISOLDE CHARIM, Was bedeutet »Grenze« heute? In: MARCEL BLEULER/ANITA MOSER (Hg.), *ent/grenzen: künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, Bielefeld 2018, 17–22, hier 18.

⁷⁷ CHRISTOPH KLEINSCHMIDT, »Semantik der Grenze«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 4–5 (2014), 3–8.

⁷⁸ Ebd., 8.

⁷⁹ MARÍA DO MAR CASTRO VARELA, »Grenzen dekonstruieren – Mobilität imaginieren«, in: MARCEL BLEULER/ANITA MOSER (Hg.), *ent/grenzen: künstlerische und*

schreitet sie andererseits und regt dazu an, Grenzen neu auszuhandeln und zu verschieben. Schwester Ruth »steps over the edge« und bricht die selbstdisziplinierende Regel und das Tabu der Sexualität des Ordens. Auch Schwester Honey überschreitet mit ihrem egoistischen Interesse, den anderen zu »helfen«, eine Grenze, und ihr Verhalten zerrüttet das bisher auf klaren Grenzziehungen basierende Verhältnis zwischen Nonnen und Dorfbewohner:innen.

In der paradoxen Gleichzeitigkeit von Re-Produktion und Verschiebung, die gerade charakteristisch ist für Grenzen, zeigt sich eine Ambivalenz, die sich auch in *Black Narcissus* an verschiedenen Stellen beobachten lässt. Wie das geschilderte Rückkehrer:innen-Phänomen von Dilip, dem Sanyassin und Schwester Clodagh illustriert, führt die Erweiterung der Grenzen – die Begegnung mit dem »Anderen« – zur Reproduktion der Grenze, der Rückkehr in die »eigene« Welt, wobei die Grenze aber zugleich verschoben ist.

Grenzen sind schließlich, so konstatiert etwa Christoph Kleinschmidt, sowohl »als scharfer Einschnitt gedacht [...] als auch als ein dehnbare Ort der Überschreitungen«. In ihrer Überschreitung findet sich ein »nicht geringes Potenzial an Eigendynamik [...], das kultur- und medienwissenschaftliche Theorien als Hybridform beschreiben, durch die alternative Identitätskonzepte und produktive Weisen der Begegnung möglich werden.«⁸⁰

Auch diese Unterschiedlichkeit der Grenzen findet sich in *Black Narcissus* wieder: Dem scharfen Einschnitt, repräsentiert durch Schwester Ruth, vielleicht aber auch durch die erste Phase der Begeisterung Dilips für die englische Bildung, steht die langsame, in mehreren Rückblenden in die eigene Vergangenheit gedehnte Grenze Schwester Clodaghs gegenüber. Die Transformationen der verschiedenen Akteure – einschließlich Dilips und des Sanyassin – zeigen die Spuren der eigenen Hybridisierung.

Gerade ein Nonnen-Orden als Schauplatz lässt »scharfe Einschnitte« und Ausschlüsse assoziieren, die nicht zuletzt von dicken Klostermauern symbolisiert werden. Aber anders als die Klostermauern, die etwa in *A Nun's Story* tatsächlich als stark und aus- und einschließend dargestellt werden, schützen die Klostermauern in *Black Narcissus* nicht vor Wind und Kälte, über die sich die Nonnen immer wieder beklagen. Außerdem werden »die Anderen« in die Räume des Klosters hineingenommen. Ein Nonnenorden lässt also wohl nicht nur Ein- und Ausschlüsse assoziieren, sondern auch eine ethische Haltung, Grenzen zu überschreiten (wie es Audrey Hepburn alias Schwester Lukas in *A Nun's Story* dann ebenfalls tut), und es scheint, dass diese ambivalente Konstitution dazu beiträgt, dass Mission weiterhin ein reizvolles Thema darstellt.

kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit, Bielefeld 2018, 23–33, hier 23.

⁸⁰ KLEINSCHMIDT, Semantik (s. Anm. 77), 3.

6.3 Ethische Herausforderung: Mission als Raum für ästhetisch-radikale Unterbrechung

Ästhetik ist immer von machtvollen politischen und wirtschaftlichen Interessen gesteuert, von Regimen des Ästhetischen, so Jacques Rancière, oder, wie oben dargestellt, von »imaginative modes«, die eine bestimmte Deutung der Wahrnehmung, des Gesehenen wie des Gelesenen, vorgeben.⁸¹ Zu Recht entzündet sich die Kritik vieler postkolonialer Kritiker:innen an *Black Narcissus* an der verÄndernden Ästhetik in der Darstellung der »Anderen«. Sie wiederholt den *colonial* und *male gaze* und unterstützt damit die koloniale und gegenderte Wissensproduktion, die sich in die Körper einschreibt, und fördert eine koloniale Wahrnehmung.

Gerade weil der Film *Black Narcissus* ein »ästhetischer« Erfolg war und ist,⁸² ist es von zentraler Bedeutung, der Frage nachzugehen, wie die Tradition des *colonial* und des *male gaze* und die kolonialisierenden Darstellungen der »Anderen« und des »Selbst« unterbrochen werden können.⁸³ Die Etablierung einer alternativen Sehschule ist von hochgradiger ethisch-ästhetischer Relevanz, doch die entwickelten Alternativen – etwa der Vorschlag von Shohat und Stamm, die Filmproduktion zu dezentralisieren – erreicht noch immer nicht den Mainstream.

Diese ästhetisch-ethische Herausforderung muss den Blick aber auch zurücklenken auf den Beitrag, den Religions- und Kulturwissenschaften sowie Interkulturelle Theologie zur VerÄnderung geleistet haben. Wie die Analyse des Gesprächs zwischen Dilip und Schwester Adela zeigte, schlägt sich hier deutlich die Erfindung von Religion durch europäische Religionswissenschaftler:innen nieder, die mit der Abwertung »anderer« Religionen und Kulturen einherging. Die Dominanz eines Religionsverständnisses, das andere Epistemologien marginalisiert hat und sinnliches Wissen und Verstehen als Abjekte verdrängt und tabuisiert hat,⁸⁴ bildet eine Form epistemischer Gewalt, deren Aufarbeitung eine Herausforderung an alle Institutionen darstellt, die Wissen in vielfältigen Weisen und Praktiken generieren. *Black Narcissus* enthält im Buch wie im Film von 1947, wie gesagt, zahlreiche Ambivalenzen und Grenzüberschreitungen, die die epistemische Gewalt der kolonialen Ordnung sichtbar machen und die Zuschauenden auf sich selbst und ihre stereotypen Vorstellungen zurückwerfen. Es bleibt zu hoffen, dass Mission in Zukunft weitergehende grenzüberschreitende Assoziationen

⁸¹ Vgl. JACQUES RANCIÈRE, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, London 2006.

⁸² LANTHIER, *Review* (s. Anm. 6).

⁸³ Zur derschon von Gayatri Spivak geforderten Unterbrechung der »Großen Erzählungen« vgl. MARÍA DO MAR CASTRO VARELA/NIKITA DHAWAN, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2015, 156–163.

⁸⁴ Vgl. PHILIP A. MELLOR/CHRIS SHILLING, *Reforming the Body: Religion, Community and Modernity*, London 1997; Dies., *Sociology of the Sacred: Religion, Embodiment, and Social Change*, London 2014; MANUEL A. VÁSQUEZ, *More than Belief. A Materialist Theory of Religion*, Oxford 2011.

und eine ästhetische Radikalität anregt, um koloniale und rassistische Denk- und Deutungsmuster zu zersetzen und neue Denkräume zu eröffnen.