

Christoph Houswitschka (Bamberg)

## Ritterliche Tugenden und postkolonialer Wertediskurs in *King Arthur* (2004) und *Nomad* (2005)

Das Mittelalter begleitet uns so hartnäckig als eine Zeit, die nicht nur erforscht wurde, sondern unsere eigene Kultur inspiriert hat, dass viele von Mediävalismus sprechen, wenn es um die Erforschung der Mittelalterrezeption geht. Einige bezweifeln, dass sich das Mittelalter erforschen lässt und sehen daher selbst in jeder wissenschaftlichen Beschäftigung damit Mittelalterrezeption. Das geht soweit, dass selbst Mediävistik von einigen als Mediävalismus gesehen wird. Danach gibt es immer nur das Mittelalter der Zeit, die es erfindet. Der Begriff „Mediävalismus“ wird der Tatsache gerecht, dass das Mittelalter eben nicht nur im Viktorianismus oder gar bei den Nationalsozialisten bemüht wurde, um der eigenen Weltsicht eine lange Tradition und tief in der Geschichte verwurzelte Legitimation zu verleihen, sondern auch in unseren offenen und demokratischen Gesellschaften, die sich nicht mehr der Moderne widersetzen, wenn sie sich auf das Mittelalter berufen, sondern es in den viestimmigen Chor kultureller Identitäten integrieren.

Natürlich wird man jene Auffassung als Mediävist ablehnen, die besagt, dass auch jede Forschung zum Mittelalter letztlich nur ein zeitgemäßes Bild des Mittelalters konstruiert. Die Alterität des Mittelalters, dessen Andersartigkeit, können wir zwar nie ganz überwinden, doch gibt es durchaus bewährte Methoden, diese vergangene Welt zu erforschen. Für Unterhaltungsprodukte der Kultur hingegen trifft dieser Vorbehalt sicher ohne Einschränkung zu, so z.B. für Geschichtsromane, die im Mittelalter situiert sind, oder Mittelalterfilme.

Zeitgenössische Erzählungen, die im Mittelalter ihren Ort finden, können daher kaum ohne sehr spezifische Interpretationen des Vergangenen auskommen. Diese werden mehr mit der Gegenwart als der Vergangenheit zu tun haben. Die Andersartigkeit des Mittelalters bleibt gerade in literarischen oder filmischen Interpretationen uneinholbar und

würde der Geschichte, die für ein breites Publikum zugänglich sein soll, im Wege stehen. Diese Alterität erzeugt zwar Neugierde und ist nicht ohne Merkmale des Fantastischen oder Exotischen, sie darf jedoch die Geschichte, die Charaktere und ihre Handlungsweisen nicht unzugänglich machen. Leser oder Zuschauer möchten sich mit den erfundenen Figuren dieser Geschichten aus dem Mittelalter identifizieren. Dies geht am besten, wenn die Werte, die ihre Handlungen motivieren, unseren eigenen nicht allzu fremd sind. Je nachdem, wie dies gemacht wird, kann das Mittelalter im Film dann schnell zum Kostümfest geraten. Da sich Werte und Haltungen stets wandeln, kann dies auch nachträglich geschehen. So ist eine Hollywoodverfilmung über König Arthur aus den fünfziger Jahren, *The Knight of the Round Table* (1953) von Richard Thorpe, heute vor allem Kostümfest, wo sie zu ihrer Zeit den amerikanischen Zuschauern viel über ihre Werte vermittelte und daher die Handlung motiviert erschien. Das Identifizierungspotential der Verfilmung reichte, um den Zuschauern das Gefühl zu geben, glaubwürdige „mittelalterliche“ Charaktere auf der Leinwand zu sehen, trotz aller Andersartigkeit.

Der formelhafte Charakter und die Alterität mediävalistischer Projektionen erlaubt es Erzählungen über das Mittelalter, Charaktere idealer darzustellen, als wir dies bei zeitgenössischen Figuren akzeptieren würden. Das Mittelalter kennt Helden; uns sind sie verdächtig geworden. Das Pathos und der Ehrenkodex einer Kriegergesellschaft erlauben auch gesellschaftliche Werte idealisierend als Tugenden aufzuwerten, denen absoluter Vorbildcharakter zugestanden wird. Die Dualität von materiel-ler Welt und ihrer symbolischen Bedeutung, das Ideal einer geschlossenen Weltordnung mit klaren hierarchischen Bezügen oder im Gegenteil das Fehlen jener anonymen systemischen Ausdifferenzierung und Spezialisierung moderner Gesellschaften, macht aus dem Helden eine Legende, in dessen Verantwortung die Heilung oder Erlösung einer ganzen Welt liegt. All dies sind narrative Potentiale, die sich in einer zeitgenössischen Geschichte gewöhnlich viel schwieriger verwirklichen ließen. Geschichten aus dem Mittelalter verleihen dem Zufälligen Bedeutung und dem Anonymen ein Gesicht.

Im Film kommt noch etwas hinzu, dass die großen expressionistischen Filmkünstler in den Zwanzigern begriffen hatten: Das Fantastische erhält im Film die Oberfläche des Wirklichen und umgekehrt kann

das Abbild der Welt sich jederzeit als Trugbild erweisen. Der Film stürzt den Realismus des 19. Jahrhunderts in eine Krise. Wie Science Fiction-Verfilmungen beziehen sich Mittelalterfilme auf eine Wirklichkeit, von der uns die Zeit trennt und nicht das Unheimliche des Fantastischen. So mischt sich der Anspruch des Wirklichen mit dem Symbolischen der Bilder zum greifbaren Konzept einer Idee von der sozialen Wirklichkeit außerhalb des Kinos.

Aufgrund ihrer Tugenden definieren heldenhafte Figuren in Mittelalterfilmen Räume, die auch in der Gegenwart erkennbar bleiben. In den beiden im Folgenden zu besprechenden Filmen geht es um Helden, die nationale Räume nach der Befreiung von Fremdherrschaft definieren. Dies ist aber in beiden Filmen problematisch, da wir in einer Zeit leben, in der vor allem der Film transnational geworden ist und auch Nationen sich nur mehr schwer (in der Terminologie der Raumsociologie) als geschlossene Behälter, also souveräne Räume definieren lassen. Während in *King Arthur* (2004) Britannien nach dem römischen Rückzug und einem Sieg über die Sachsen als kosmopolitischer Raum in Europa entworfen wird, gründet Mansur, die nationale Erlöserfigur in *Nomad* (2005), nach der Vertreibung der Dsungaren die kasachische Nation. Nicht nur räumlich, sondern auch historisch trifft der Begriff „Mittelalter“ für die beiden Filme nicht ohne Einschränkungen zu und strapaziert das Konzept des Mittelalterfilms zeitlich und räumlich. Der erste Film spielt im Britannien des 5. Jahrhunderts, also in spätantiker Zeit und der zweite Film im Kasachstan des 18. Jahrhundert, also in Zentralasien zu einer Zeit, in der in Europa bereits die Aufklärung begonnen hatte. Dennoch zeichnen sich beide Filme durch eine unhistorische Mediävalisierung ihrer Welten aus. Die Kriegstechnik in Arthurs Reich war der literarischen Tradition folgend immer schon im 13.-15. Jahrhundert zu suchen. Der Film *King Arthur* aus dem Jahr 2004 versucht der Zeit des vermeintlich historischen Arthur, eines Kriegsherren aus der Zeit des Untergangs des Römischen Reiches gerechter zu werden, ohne diese Genreerwartungen ganz aufzugeben. Umgekehrt vermeidet *Nomad: The Warrior*, der die Geschichte des Entstehens eines kasachischen Nationalbewusstseins erzählt, beinahe alles, um den Eindruck zu erwecken, im 18. Jahrhundert zu spielen. Kanonen sieht man erst am Ende des Filmes. In beiden Fällen ist das Mittelalter ein Ort der Alterität, der uns

von der Gegenwart weit genug entfernt, um ganz spezifische Werte erkennbar zu machen, die in unsere Zeit gehören, aber abgetrennt von der Moderne behandelt werden sollen.

Beide Filme, *King Arthur* und *Nomad* zeichnen sich dadurch aus, dass sie nationale Geschichte aus postkolonialer Sicht in sehr unterschiedlicher Weise erzählen. In beiden Filmen retten die Helden Menschen aus unmittelbarer Bedrohung durch gewalttätige Fremdherrschaft. Im Falle von *Nomad* sind dies Reitervölker aus dem Osten, im Falle von *King Arthur* dekadente Römer und kriegerische Sachsen. In beiden Filmen gibt es auf der einen Seite einen jungen Erlöser und Helden und auf der anderen einen Lehrer oder weisen Mann, der es in seiner Weit-sicht und Klugheit versteht, den Weg in eine neue Zeit zu bereiten.

Auf der Grundlage von Cohens Studie zum postkolonialen Mittelalter schlagen Finke und Schichtman vor, dass das Postkoloniale im Mittelalterfilm das Subalterne aufdeckt, um Geschichte und Kultur alternativ zu erzählen („to recover history and culture from below“) und hegemonialer Normalität des mittelalterlichen Geschichtsbildes zu widerstehen. Dies verweise nicht auf die „uneven development and the differential, often disadvantaged, histories of nations, races, communities, peoples“, sondern stattdessen auf Hybridität und Prozesse kultureller Übersetzung (Finke/Schichtmann 2010, 200f.). Während Finke und Schichtman vor allem die Darstellung von Kreuzzügen als das orientale Andere untersuchen, bezieht sich Antoine Fuquas Postkolonialismus auf englischen Nationalismus und römischen Imperialismus. Arthur ergreift die Seite des „oppressed, blue-faced but red-blooded Celtic fringe of Braveheart“ (Haydock 2008: 182). Die Einwohner Britanniens werden als Hybride dargestellt, die eine gemeinsame koloniale Geschichte teilen (vgl. Jewers 2007: 99).

Arthur, so meine Interpretation, schafft einen postkolonialen, kosmopolitischen Raum, in dem die Anerkennung der Rechte der Schwächeren vor imperialer Machtpolitik und fundamentalistischer Religiosität geschützt wird.<sup>1</sup> Der Held des kasachischen Filmes stellt die Identität

---

1 Haydock nennt daher Arthur ‚postkolonial‘. Guinevere erkennt dies, nicht zuletzt weil sie selbst kolonisiert wurde: „The ethnic components of Arthur's identity are parsed, she [Guinevere] detests his Roman side and appeals both sexually and politically to his Celtic side. Arthur's hybridity limes the structure of what Jeffrey Jerome Cohen has

seines Volkes über die Partikularinteressen der rivalisierenden kasachischen Sippen. Die nationalistische Geschichte bescherte dem Film eine überaus großzügige Finanzierung durch das kasachische Parlament und das Interesse Nursultan Äbischuly Nasarbajew, dem kasachischen Präsidenten. Beide Filme reagieren auf die Auflösung kultureller und nationalstaatlicher Grenzen in einer globalisierten Welt und sind ost-westliche Grenzgänger, der eine zwischen Europa und den USA, der andere zwischen dem Westen und den neuen Nationalstaaten in Osteuropa. Beide Filme sind für jeweils sehr unterschiedliche Kinobesucher entworfen.

Der britische Kulturwissenschaftler Stuart Hall (1980) befasste sich mit der Möglichkeit, Fernsehfilme für verschiedene Zielgruppen zu produzieren. Im Gegensatz zu einem passiven Rezeptionsmodell zeigte Hall in seinem wegweisenden Aufsatz „Decoding/Encoding“, dass Zuschauer in ideologisch und semiotisch jeweils unterschiedlich markierten Räumen aktiv spezifische Praktiken entwickeln, um zum Teil in Konkurrenz stehende Bedeutungen zu verhandeln. Diese Bedeutungen oder Interpretationen definieren letztlich unterschiedliche Zuschauergruppen. Halls Ansatz wurde von vielen anderen aufgenommen (John Fiske, Tony Bennett, Janice Radway, Ien Ang, Martin Allot). Dieser Ansatz definiert Rezeption als subjektive Erfahrungen, die Zuschauer und Leser in unterschiedlichen Räumen durch spezifische soziale, politische oder nationale Positionen konstruieren (vgl. Machor/Goldstein 2001: 205).

Hall unterscheidet zwischen dominanten, verhandelten oder oppositionellen Reaktionen oder eine Kombination aller drei Muster (Hall 1980). Das Rezeptionserlebnis ist in jedem Fall von den besonderen interpretativen Formationen abhängig, die in den Zuschauern bzw. Lesern selbst angelegt sind. Rezeption ist also ein aktiver Prozess der „Bearbeitung“, der durch die jeweilige Kultur innerhalb bestimmter lokaler historischer oder politischer Kontexte aktiviert wird (vgl. Machor 2001: 205). Mit anderen Worten: nicht jeder schaut sich einen Mittelalterfilm wie *King Arthur* oder *Nomad* gleich an. Wie man ihn anschaut ist auch nicht allein eine individuelle Angelegenheit, sondern von Gruppenzugehörigkeiten abhängig wie ethnische Zugehörigkeit oder Nationalität.

---

dubbed ‚the post-colonial Middle Ages‘ quite distinctly.“ (Haydock 2008: 165) Vgl. auch Cohen 2001: 181.

Lassen Sie mich die beiden Filme vorstellen, bevor ich ihre jeweiligen Rezeptionsformen analysiere. Antoine Fuquas *King Arthur* aus dem Jahre 2004 wird oft mit John Bormans *Excalibur* (1980) verglichen, wobei er stets schlechter abschneidet. Auch an John Sturges' *The Magnificent Seven* (1960) erinnerte der Film oder an Randall Wallaces *Braveheart* (1995) (vgl. Haydock 2008: 167-174). Freilich sind diese Filme in vielerlei Hinsicht nicht vergleichbar, aber es gibt ein Repertoire bekannter Szenen und Motive. Die Unterschiede sind aber gerade im Vergleich zu Bormans Film deutlich. Borman geht es um die Verbindung von Thomas Malorys arthurischer Geschichte, dem *Morte Darthur*, mit dem Mythos vom Fischerkönig. Der Film ist eine Auseinandersetzung mit apokalyptischen Visionen des Zerfalls der englischen Gesellschaft und bezieht sich damit auf die achtziger Jahre und die Auswirkungen der Regierung von Margaret Thatcher. Borman mutet dem Zuschauer einiges an Kenntnissen zu, Antoine Fuqua hat dergleichen Ambitionen nicht. Sein Arthur und dessen Gefolgsleute sind Zeitgenossen. Sie haben das Charisma von Leder tragenden *Heavy Metall* Stars, wenn sie nicht gerade in blutige Kämpfe verwickelt werden. In dem mehr als zwei Stunden dauernden Film verzichtet Fuqua zunächst vollkommen auf den höfischen Arthur, den wir aus der Literatur des Mittelalters kennen und historisiert den Kriegsherrn der Völkerwanderungszeit anhand jener Studien, die den historischen Arthur zu rekonstruieren versuchen, auch wenn die seriöseren unter ihnen immer zu dem Schluss kommen müssen, dass wir zwar beschreiben können, welcher Typus Arthur als historischer Charakter gewesen sein könnte, nicht aber annehmen dürfen, dessen Historizität belegen zu können.

Dem Drehbuch könnte folglich ein Werk wie Rodney Castledens *King Arthur. The Truth Behind the Legend* (2000), zugrunde gelegen haben. Castleden gelingt es aufgrund von Textquellen, vor allem aber archäologischen Funden, eine imaginierte arthurische Lebenswelt zu rekonstruieren, in der ein Kriegsfürst erfolgreich der sächsischen Expansion für einige Zeit zu trotzen vermochte:

We could ignore all the positive evidence in favour of an historical Arthur, forget him altogether, forget his name, even, and we would discover when we looked at the course of events in the fifth and sixth centuries that there was an Arthur-shaped gap between 500 and 540. There was a time when the progress of Saxon colonization in Britain not only slowed but halted, a

time when the Saxons were held back by some Churchillian figure rallying, inspiring and masterminding the British resistance to the invaders.<sup>2</sup> (Castleden 2000: 220)

Der Film verlegt die Anfänge der Geschichte von König Arthur nach Sarmatien, also nach Osteuropa, wie wir von einer allwissenden Bildüberschrift erfahren, die uns darüber informiert, dass dem Film, „new archaeological evidence“ (*King Arthur*, 0:00:20-0:00:35) zugrunde liege. Der junge Arthur wird von Römern zusammen mit anderen Söhnen als Geisel nach Rom gebracht, um dort römisch erzogen zu werden. Als militärischer Führer dient Arthur alias Artorius mit Lancelot, Galahad, Bors und Gawain in Britannien, um dort ihre Dienstzeit für die römische Weltmacht abzuleisten. Indem der Film die Herkunft Arthurs nach Osteuropa verlegt, markiert er eine argumentative Struktur, die von großer Bedeutung für den ideologischen Grundton des Filmes ist. Die Aufteilung in ein Zentrum der Macht (Rom) und die Peripherie des Weltreiches, die mit Sarmaten und den Ureinwohnern Britanniens im äußersten Westen und Osten des Reiches lokalisiert ist, bereitet eine postkoloniale Interpretation des Stoffes vor. Die Unterscheidung zwischen ‚center‘ und ‚margin‘ macht deutlich, dass es um den imperialen Anspruch der römischen Weltmacht geht, deren Grenzen im Film denen Europas entspricht. Im Laufe des Filmes zeigt sich, dass der Einfluss des Zentrums, sei es nun die militärische Macht Roms oder die der Kirche, korrupt ist. Die zerstörerische Wirkung religiösen Eifertums und

---

2 Castleden untersucht, wo die Schlacht von Camlann gelegen haben könnte, die die keltische Herrschaft endgültig beendete. Wie Sir John Rhys 100 Jahre vor ihm kommt Castleden zu dem Schluss, dass Camlann von drei möglichen Orten in Wales' Nord-Westen liege und dass Mordred mit Maelgwn identisch sei (vgl. Castleden 2000: 187-189). Für Geoffrey of Monmouths vorsichtige Formulierung, Arthur sei tödlich verwundet worden, findet er in seiner Interpretation Anhaltspunkte, die es wahrscheinlich machen, dass Arthur nach der Schlacht schwer verwundet von der Macht zurücktrat, ins Kloster ging (vgl. ebd., 190-191; 208-210) und schließlich fern der Heimat auf dem Friedhof zu Whithorn beigesetzt wurde (vgl. ebd., 203-205; 211-212), dem wahrscheinlichsten Kandidaten für Avalon (vgl. ebd., 199). Diese Interpretation ergänzt Castleden mit den Ergebnissen des ersten Teils seines Buches, die die Existenz des historischen Arthur belegen sollen. Castledens Argumentation sucht sich also nicht, wie der etwas reißerische Untertitel des Buches, "die Wahrheit hinter der Legende", glauben machen könnte, auf eine abgesicherte historische Person festzulegen. Im Gegensatz zu Büchern wie z.B. P.F.J. Turners *The Real King Arthur: A History of Post-Roman Britannia* (1993) beschränkt sich Castledens Studie auf das nach wissenschaftlichen Standards Wahrscheinliche und Begründbare.

imperialistischer Dekadenz bietet keinen Schutz vor der sächsischen Invasionsgefahr. Die Peripherie, die jene Werte repräsentiert, die die Weltmacht einst erstarken ließ, steht für die Ablehnung menschenverachtender Politik. Obwohl ihnen die Entlassung aus dem Dienst versprochen wurde, sollen die Ritter sich ein weiteres Mal auf den Weg machen, um nördlich am Hadrian's Wall eine römische Familie zu retten, deren Sohn das Patenkind des Papstes ist. Ein Zusammenstoß mit den Pikten oder Woads und den Sachsen auf Leben und Tod ist unvermeidlich, eine Darstellung von Arthur, die sonst nur noch in *King Arthur, The Young Warlord* vorkommt (vgl. Harty 1999: 23).

Arthur wird zum Interventionisten wider Willen, der als Vorbild die Tugenden personifiziert, auf denen Britannien nach der römischen Kolonisierung neu zu gründen ist. Seiner allmählichen inneren Loslösung vom Reich kommt eine Schlüsselbedeutung zu, denn sie ermöglicht ihm, im Moment, da er seine Freiheit zurückerlangt, autonom für sich, vor allem aber für diejenigen zu entscheiden, für die er Verantwortung übernimmt. Mit seinen Gefolgsleuten kämpft er nun nicht mehr für Rom, sondern zusammen mit den Ureinwohnern, den „Woads“, für ein unabhängiges Britannien gegen die Sachsen, die sich wie eine gefühllose Tötungsmaschine durchs Land bewegen und in ihrem Rassismus unverkennbar Ähnlichkeit mit SS-Truppen aufweisen. Im Showdown kommt es zu einer Entscheidungsschlacht, in der sich einige der treuen Gefolgsleute Arthurs opfern, darunter allen voran Lancelot, der die amazonenhafte Woad-Kriegerin Guinevere (Keira Knightley) vor den Mordinstinkten des Sohnes eines sächsischen Kriegsherrn (Till Schweiger) rettet.

Die Erzählhandlung stellt Gut und Böse einmal klar getrennt und einmal wenig trennbar dar. Die Sachsen, deren Führer (Stellan Skarsgard) mit leidenschaftsloser, fast desinteressierter Stimme, „Burn every village, kill everyone!“ (*King Arthur*, 0:39:50-0:39:55) befiehlt, vertreten das Böse, doch die Übergriffe der katholischen Kirche und der römischen Besatzer können nicht weniger grausam sein, auch wenn sie anders motiviert sind. Während Artorius und seine Gefolgschaft das Gute personifizieren, werden die Woads zunächst als grausame Krieger dargestellt. Als Arthur jedoch Guinevere aus dem Kerker missionierender Mönche befreit, signalisiert diese ethische Grundsatzentscheidung die Bündnisfähigkeit der Sarmaten. Die hybriden Identitäten der kolonisier-

ten Randvölker des Imperiums beginnen für den zerfallenden römischen Machtanspruch subversiv zu wirken. Merlin, der Führer der Woads, bietet im Angesicht der sächsischen Bedrohung Artorius und seiner Gefolgschaft ein Bündnis an, das in einer postkolonialen Situation zur Konstruktion einer neuen Nation führt. In der gemeinsamen Abwehr äußerer Feinde nehmen Arthur und seine Gefolgschaft eine neue Identität an. Sie erkennen an, dass Britannien ihre Heimat geworden ist und gewinnen Macht, indem sie die Loyalitäten der römischen Kolonisierung abstreifen. Der Drehbuchautor von *King Arthur*, David Franzoni, der sich vor allem von amerikanischen Interventionskriegen inspirieren ließ (vgl. Matthews 2004: 166 u. 118), hat, wie später zu zeigen sein wird, einige Schlüsselkonzepte postkolonialer Studien verwendet, um der Geschichte einen zeitgenössischen Kontext zu verleihen.

Die Handlung des zweiten Films entfaltet sich in den weiten kasachischen Steppen des 18. Jahrhunderts. Im Jahre 2001 stimmte das kasachische Parlament in einer kontroversen Entscheidung zu, einen \$1,5 Millionen Zuschuss zu einem Film über kasachische Nomaden zu bewilligen. Der Film wurde in Studios in Kasachstan, China und Russland gedreht. Ein bekannter Autor, Rustam Ibragimbekov aus dem heutigen Aserbaidschan (\*1939), schrieb das Drehbuch. Der Film wurde von dem tschechischen Regisseur Ivan Passer (*Cutter's Way*, 1981) begonnen und von dem Russen Sergei Bodrov (*Mongol*) abgeschlossen. Einige Kritiker verglichen den Film mit einem Western im Stil von John Ford. Er thematisiert aber den Machtkampf in einer feudalen Gesellschaft kasachischer Stämme oder Sippen, deren Wertesystem aufgrund der ökonomischen und sozialen Verhältnisse ganz klar nicht mit irgendeiner Gesellschaft nach der Aufklärung vergleichbar ist.

Die Grundstruktur der Personenkonstellation ist ähnlich wie in *King Arthur*. Ein kriegerischer Held mit außergewöhnlichen Fähigkeiten wird von einem Lehrer vorbereitet, eine Erlöserrolle in der nationalen Rettung und Befreiung des Landes einzunehmen. Die Rolle der Römer in *King Arthur* fällt in *Nomad* den Dsungaren zu, die Kasachstan seit langer Zeit besetzt halten und ausbeuten. Wie in *King Arthur* besteht die entscheidende Leistung der unterdrückten Kasachen darin – in der Terminologie von Homi Bhabha – vor der Eigenbehauptung zunächst einmal ihre eigene Verkleidung zu erkennen. Mimikry ist der Wunsch des

Kolonisierten so zu werden wie der Kolonisator, der jedoch stets die falschen Objekte der Identifizierung anbietet und so immer anders bleiben wird, während die Kolonisierten nur in der Anerkennung ihrer eigenen Hybridität schließlich die Fähigkeit entwickeln, gegen die Erwartungen der Kolonisatoren selbst Macht zu gewinnen.<sup>3</sup> Wie Arthur so wendet sich auch Mansur gegen die Kolonialherrschaft, weil die Kolonisierten die Mimikryidentität der Kolonisatoren teilweise angenommen haben. Die Kasachen sind von den Dsungaren oft nicht mehr unterscheidbar, ohne je als diese anerkannt zu werden. Verräter arbeiten mit den dsungarischen Herrschern zusammen. Wie in *King Arthur* beginnt die Subversion der alten Ordnung mit der nationalen Definition des Raumes, in dem eine neue Ordnung entstehen soll.

In beiden Filmen ist dies ein Prozess, in dem sich die Aneignung des kolonisierten Raumes vollzieht. Das Drehbuch des Aserbeidschanners Rustam Ibragimbekov verwendet Aspekte einer historischen Figur, Ablai Khan (1711-23. Mai 1781), dem es im 18. Jahrhundert gelang, aufgrund seiner militärischen Begabungen die Grenzen Kasachstans zu definieren. Oraz, der kasachische Merlin, prophezeit die Geburt eines Kindes, dem es gelingen würde, die verfeindeten Stämme der Kasachen zusammenzuführen und das Volk der Kasachen zu vereinen. Mit dieser Besonderheit gelingt es dem Film, die Erlöserthematik stärker herauszuarbeiten. Wie Herodes befiehlt der Herrscher der Dsungaren Galdan die Ermordung der Söhne kasachischer Sultane, um die Herrschaft zu sichern.

Wie in *King Arthur* so spielt auch in *Nomad* die Gefolgschaft des Erlöserhelden eine wichtige Rolle auf dessen Weg zur Selbsterkenntnis

---

3 „[The] insistence that power must be thought in the hybridity of race and sexuality; that nation must be reconceived liminally as the dynastic-in-the-democratic, race-difference doubling and splitting the teleology of class-consciousness: it is through these iterative interrogations and historical initiations that the cultural location of modernity shifts to the postcolonial site.“ (Bhabha 1994: 360) Nach Bhabha ist Hybridität „the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal [...]. Hybridity is the revaluation of the assumption of colonial identity through the repetition of discriminatory identity effects. It displays the necessary deformation and displacement of all sites of discrimination and domination. It unsettles the mimetic or narcissistic demands of colonial power but reimplicates its identifications in strategies of subversion that turn the gaze of the discriminated back upon the eye of power.“ (Ebd., 159)

und zur freiwilligen Annahme seiner schwierigen Aufgabe. Mansurs bester Jugendfreund ist Erali (Hernandez). Den Zwist unter den Kasachen im Lande überwinden die beiden Freunde symbolisch durch das Opfer eines Zweikampfes, den sie ohne Kenntnis ihrer Identität mit Masken auf dem Gesicht bestehen. Der tödliche Kampf findet seine verhängnisvolle Entsprechung in der rivalisierenden Liebe zur selben Frau, Gaukhar. Die Maske der beiden steht für die durch die koloniale Herrschaft der Dsungaren erzwungene Maskierung als Kasache, in Bhabhas Terminologie für die Mimikry der kolonisierten Kasachen. Die beiden kasachischen Krieger sind nicht sie selbst und daher tötet einer den anderen. Der Zweikampf steht für das Dilemma der Fremdherrschaft im ganzen Land. Die rivalisierende Liebe zu Gaukhar symbolisiert die verbotene Liebe zu Kasachstan. Die ideologische Bedeutung dieser Liebe besteht in der Überwindung der Selbstentfremdung der Kasachen von sich selbst in der kolonialen Fremdherrschaft. Das Verhältnis der Kasachen zu den Dsungaren geht über eine Feindschaft zwischen kolonialen Herrschern und Beherrschten hinaus. Die Kasachen sind eine Nachahmung der Fremdherrscher geworden, niemals perfekt, immer markiert durch ein verfremdendes Element der eigenen Identität. Sie sind verzerrte Spiegelungen der Dsungaren. Daher ist auch ein Verräter am Hof des kasachischen Sultans, des Vaters Mansurs. Diese Doppelung der Identität durch die Fremdherrschaft wird durch den Zweikampf überwunden, der das Dilemma der Kasachen und dessen Überwindung symbolisch repräsentiert, ohne es auszusprechen.

Mansur und sein Freund Erali sind Verkörperungen kasachischer Tugenden, aber auch der Tatsache, dass die Kasachen sich selbst behindern auf dem Weg zur erhofften Einheit und Freiheit. Die Dsungaren zwingen Sie im übertragenen wie im buchstäblichen Sinn Masken (kolonialen Mimikrys) zu tragen, so dass sie sich im Kampf nicht erkennen können. Die Absicht der Dsungaren, Mansur gegen seinen besten Freund in einen vernichtenden Zweikampf antreten zu lassen, löst das Schicksal der Kasachen, in einer kolonialen Doppelung ihrer Identität zu leben, auf. Dem Zweikampf mit dem besten Freund geht der mit dem Mörder von Mansurs Mutter voran, in dem der Tod der Mutter gerächt wird. Der Versöhnung mit dem eigenen Schicksal muss der Opfertod des besten Freundes folgen, der Mansur trotz Maske am Schwert

schlag erkennt, wie er sterbend eingesteht. Das macht seinen Tod zum Opfertod, der Mansur erst zu seiner Bestimmung führt, der Erlöser der Kasachen zu werden. Nach der Tötung seines kolonialen Alter Ego, kann er die Liebe zu Gaukhar gestehen, d.h. die Liebe zu Kasachstan erfüllen.

Die Rivalität der beiden Freunde um dieselbe Frau, der sie ihre Liebe aus Freundschaft zueinander nicht gestehen können, solange sie beide leben, ist mit dem Tod des Freundes beseitigt. Der innere Streit um die eigene Identität, wer sie sind und letztlich was Kasachstan ist, beendet der symbolische Zweikampf. Die Handlung ist in anderen Worten mit großer Sensibilität für den Freiheitskampf kolonisierter Völker geschrieben, die eben weitaus mehr tun müssen, als militärische Siege zu erringen. Der Kolonisierte ist metaphorisch gesehen ein Nomade im Hinblick auf seine Identität. Ozars Kommentar fasst den Sinn des tödlichen Kampfes zusammen: Das Opfer des Einen wird das Leben und die Hoffnung des Anderen. Die Liebe zu Gaukhar kann nicht erfüllt werden, solange die eigene Identität immer neu verhandelt werden muss. Der Riss der durch das eigene Selbst geht, teilt die Kasachen und macht es ihnen unmöglich, sich zur kasachischen Identität zu bekennen. Diesen Vorgang beschreibt Bhabha folgendermaßen:

The process of translation is the opening up of another contentious political and cultural site at the heart of colonial representation. Here the word of divine authority is deeply flawed by the assertion of the indigenous sign, and in the very practice of domination the language of the master becomes hybrid – neither the one thing nor the other. The incalculable colonized subject – half an acquiescent, half oppositional, half untrustworthy – produces an unresolvable problem of cultural difference for the very address of colonial cultural authority. (Bhabha 1994: 49)

Die symbolische Bedeutung des Zweikampfs im Lager des Dsungarenherrschers ist es, über die Definition kultureller Differenz die koloniale Autorität abzuweisen.

Der Gegensatz zwischen der eigenen kasachischen Identität und der Hybridisierung durch die Fremdherrschaft treibt die Subversion der Dsungarenherrschaft ebenso voran wie sie deren Überwindung in der Definition einer eigenen kasachischen Nation zunächst verhindert. Der Umstand, dass die Nation, also die Erfüllung der Liebe zu Gaukhar, hier als Vollendung dieser Einheit mit der eigenen Identität verstanden wird, ist ein ideologisches Konstrukt. Die vermeintliche Umkehr zu einer essentialistisch zu verstehenden ursprünglichen kasachischen Identität, die

sich in der Liebe der beiden erfüllt, ist verbunden mit dem Namen Dschingis Khans, der ein Vorfahre Mansurs, des Retters der Kasachen sein soll. Die Möglichkeit dieser Umkehr ist letztendlich eine nationalistische Lüge, die im doppelten Zweikampf mit den Feinden und mit dem Freund konstruiert wird. Dekolonisierung führt nicht zu einer als ursprünglich fingierten Identität. Der Zweikampf opfert den Freund, die Personifikation des kolonisierten Anderen, um die Fiktion der Wiederherstellung eines nationalen Ursprungs zu reifizieren.

Die letzte Entscheidungsschlacht mit den Dsungaren, in der Mansur erstmals alle kasachischen Truppen vereint, wird als Kampf der Kolonisierten gegen einen überlegenen Gegner erzählt. Man sieht einen Europäer, der eine Artilleriebatterie befehligt, die die kasachische Festung beschießt. Dennoch siegen die Kasachen durch eine Kriegslist. Dem besiegten Dsungarenfürsten wird am Ende des Films ein Globus geschickt, auf dem das Territorium des neuen Landes Kasachstan verzeichnet ist. Der Kampf um Unabhängigkeit ist auch ein Kampf um Modernisierung. Moderne Wissenschaft und Technologie werden erst am Ende des Filmes gezeigt. Der legendäre Befreiungskampf der Kasachen wird durch die Alterität des mittelalterlichen *setting* als symbolische Auseinandersetzung mit der hybriden Identität der Kolonisierten verstanden. Die Kasachen können sich gegen die Dsungaren nur behaupten, wenn sie sich modernisieren. Der Einbruch der Insignien moderner Wissenschaft und Technologie am Ende des Filmes weist dem mittelalterlichen Schauplatz eine begrenzte Gültigkeit als Repräsentationsform des kolonialen Verhältnisses zwischen Dsungaren und Kasachen zu. Den Kanonen der Kolonisatoren stellen die Kasachen die Macht der Wissenschaft als nationales Projekt entgegen.

Spätestens am Ende des Filmes wird deutlich, wer die Dsungaren des Jahres 2005 sind. Die Kasachen müssen sich nach dem Untergang der Sowjetunion aus langer russischer Kolonisierung befreien. Dies ist ein komplexer, langwieriger Vorgang, den die symbolische Geschichte des Freiheitskampfes der Kasachen aus dem 18. Jahrhundert in *Nomad* erzählt. Vor diesem Hintergrund ist es besonders interessant, dass die beiden Regisseure des Filmes tschechischer und russischer Nationalität sind und der Drehbuchautor ebenfalls ein Russe.

*Nomad* und *King Arthur* benutzen das Mittelalter, um die komplexen Widersprüche darzustellen, in deren Spannungen Kolonisierte sowohl gegenüber der kolonialen Herrschaft loyal sind als auch subversive Kraft zum Widerstand entwickeln. Während jedoch *Nomad* ein nationalistischer Film ist, der nationale Identität durch die Konstruktion von Differenzen konstruiert, legt *King Arthur* einer grundsätzlich vergleichbaren Geschichte eine ideologisch entgegengesetzte Deutung zugrunde. Die Mimikry der Kolonisierten wird nicht durch einen Opfertod aufgelöst, so dass die Fiktion homogener Identität konstruierbar wird, sondern in einer vergleichbaren Schlüsselszene die Fiktion der Stärke konstruiert, die der Diversität von Identität(en) erwächst. Am Ende von *King Arthur* schlagen nicht die mit sich selbst identischen Kasachen ihre Unterdrücker, sondern die Allianz zwischen Woads und Sarmaten führt nicht trotz, sondern wegen ihrer größtmöglichen Unterschiedlichkeit zur Vernichtung der rassistischen Sachsen und der Selbstbehauptung gegenüber den römischen Kolonisatoren. Während Autoren der europäischen Aufklärung wie Voltaire, Gibbon und Forster die Sarmaten für ein weniger zivilisiertes und sogar barbarisches Volk Osteuropas hielten (vgl. Wolff 1994: 91-93, 298), wird es in *King Arthur* zu einem kolonisierten Volk, das sich mit anderen vermeintlich zivilisationsfernen Völkern an der Peripherie des römischen Empires zusammenschließt, um sich zu befreien. Die Sarmaten und die Woads stehen für die Hybridität unterschiedlicher kolonisierter Ethnien, die eine neue, anti-imperiale Wertordnung und damit das Fundament eines postkolonialen Europa bilden. Auch wird der einstmalige Vorbildcharakter römischer Werte für Arthur nie in Abrede gestellt. Die Identifizierung mit den Werten der Kolonisatoren wird im Unterschied zu *Nomad* nicht als Verrat gesehen. Dass dabei nicht nur ethnische, sondern auch Genderdifferenzen berücksichtigt werden, zeigt die ideologisch konsequente Gestaltung des Drehbuchs. Guinevere ist eine kämpferische Amazone, die sich nicht dazu eignet die Selbstidentität Arthurs als Erlöser des Landes zu symbolisieren. Die Eheschließung beider am Ende der Kämpfe steht für die Anerkennung von Differenz als Grundlage der Identitätsbestimmung in einer kreolisierten Gesellschaft, die potentielle Hegemoniebestrebungen einzelner Gruppen unterläuft.

Vergleicht man die Darstellung der Hochzeit des vielleicht berühmtesten Königspaars in der mittelalterlichen Ritterliteratur in *King Arthur* mit der in John Bormans *Excalibur* von 1982, dann wird zweierlei deutlich. Die Eheschließung symbolisiert nicht in Anspielung auf die politische Theologie der zwei Körper des Königs die Vermählung des Königs mit dem Land bzw. seinen Friedensschluss mit den mächtigen Magnaten seines Reiches (vgl. Kantorowicz 1957: 221), sondern die Vermischung zweier Randkulturen des römischen Reiches, der Sarmaten und der Woads. Dass die Sarmaten, angeführt durch Arthur, aufgrund der kolonialen Politik der Römer nach Britannien kamen, ja in dessen Diensten die Woads bekämpften, wird in der Hochzeit als Versöhnungsfest einer Epoche zugewiesen, die überwunden scheint. Arthur bekennt sich dazu in Britannien eine neue Heimat gefunden zu haben. Politik wird hier nicht auf der Grundlage ethnischer Identität gemacht, sondern auf der Grundlage der Identifizierung mit einer ethischen Identität eigener Wahl.

Mit anderen Worten, das eigene, wertebezogene Zugehörigkeitsgefühl entscheidet über die Verfasstheit der neuen Gemeinschaft, die im Vermählungsakt von Arthur und Guenevere zusammentritt. Dies verträgt sich nicht mit einer nationalistischen und spezifisch ethnischen Botschaft des Filmes. Arthur und Guinevere sind europäische Kosmopoliten, die ihre individuelle Entscheidungsfreiheit, ihre Zugehörigkeit jeweils frei zu wählen, zusammenführt. Als Randvölker des Empire definieren sie das neue Zentrum. Die imperialen Eroberungsprojekte der Römer und Sachsen scheitern an dieser Allianz, die ihre Stärke mit gemeinsamen Werten begründen, denen sie sich verpflichtet sehen. Sie sind frei von willkürlicher, rassistischer Gewalt (Sachseninvasion), streben keine imperiale Überdehnung an (römische Herrschaft) oder fundamentalistische Missionstätigkeit (katholische Mönche).

Von den drei Mächten, die Britannien heimsuchen, erweist sich keine als legitimiert, ihren Herrschaftsanspruch durchzusetzen. Arthur und seine Gefolgsleute schlagen die Mächtigen auch militärisch, weil sie aufgrund ihrer Werte ethisch überlegen sind. Merlin führt die Woads in eine zukunftsweisende Allianz mit Arthur, weil er und seine Gefolgsleute im Geiste der Menschlichkeit zugunsten Gefolterter intervenieren, obwohl sie sich damit in Gegensatz zu ihren römischen Herren bringen und obwohl sie keinen Nutzen aus dieser Intervention ziehen können.

Dass mit den Gefangenen Guinevere, eine Anführerin der Woads, befreit wird, wissen Arthur und seine Gefolgsleute zum Zeitpunkt des Eingreifens nicht. Sie intervenieren nicht zu ihrem Vorteil, sondern aufgrund von Werten, die Ihnen moralische Überlegenheit geben. Im Gegensatz zu ihnen stehen fanatische Mönche, die Ungläubige grausam zu Tode foltern und korrupte römische Beamte, die nur ihren eigenen Vorteil suchen.

Szenen wie die eben besprochene haben amerikanische Kinobesucher entsprechender politischer Provenienz ein Jahr nach dem Einmarsch im Irak dazu veranlasst, anzunehmen, dass Fuqua hier die Intervention zum Schutz von Menschen nicht nur legitimiere, sondern auch die US-Invasion rechtfertige. Diese Deutung mag aus republikanischer Sicht einige Plausibilität haben, konnte aus der Sicht vieler Europäer aber nicht nur wegen der Kritik an der US-Intervention kaum so gesehen werden. Aus „amerikanischer“ Sicht entspricht Arthurs Einschreiten der Begründung für die Intervention durch die Bush-Regierung; aus europäischer Sicht ist es aber viel wichtiger, dass Arthur dies gegen den Widerstand der Vertreter des römischen Reiches und der römischen Kirche tut, die für das Zentrum der Macht stehen. Fuqua's Arthur ist ein postkolonial gestalteter Kriegsherr, der nicht die Ziele einer zentralen Macht vertreten kann, um glaubwürdig zu bleiben. Aus der Sicht von US-Rezensenten aber ist Arthur ein amerikanischer Held, der trotz der Korruption ihrer Institutionen die gerechte Sache der römischen Macht vertritt.

Die unterschiedlichen Reaktionen auf den Film zeigen, dass das Identifikationspotential des Films so strukturiert ist, dass sich Kinogänger höchst gegensätzlicher politischer Standpunkte für eine jeweils ganz bestimmte Deutung entscheiden können. Dies ist sicher kein Zufall und zeigt, dass der Mittelalterfilm dazu einlädt, gegensätzliche und dennoch spezifische Interpretationen zu entwickeln, die sogar im Widerspruch zueinander stehen können.

Die Heteroglossie des Films hängt entscheidend davon ab, (1) welche Haltung man gegenüber der römischen Herrschaft in Britannien hat und (2) wie man die Zugehörigkeit Arthurs und seiner Gefolgsleute definiert. Ist Rom ein benevolenter Kolonialherr, der den Menschen Freiheit bringt oder ein machthungriges Empire, dessen Herrschaftsan-

spruch korrupt und ungerecht ist? Die Handlung des Films unterstützt jeweils beide Lesarten, die durch den Wandel der römischen Kolonialherrschaft zusammengefasst werden, den Arthur vom Kind zum Ritter und militärischen Führer selbst erfährt. Die idealistischen Werte Roms, die Arthur durch seinen römischen Ziehvater in seiner Kindheit vermittelt wurden, gibt es nicht mehr.

In einer im Hinblick auf die Motivation Arthurs wichtigen Schlüsselzene zu Beginn des Filmes, die allerdings nur im *Director's Cut* zu finden ist, sieht der junge Arthur einige Soldaten des Reiches vorbeiziehen. Der Mönch Pelagius erklärt wie ein Vater die Werte des Reiches und die Verantwortung seiner Soldaten. Eines Tages könne auch Arthur ein militärischer Anführer werden. Mit dem Titel eines Commander käme

a sacred responsibility, to protect, to defend, to value their lives about your own, and should they perish in battle to live your life gloriously in honour of their memory.

[Arthur:] And what of their free will?

[Pelagius:] It has always fallen to a few to sacrifice for the good of many. The world is not a perfect place, but perhaps people like you, Arthur, and me and them can make it so. (*King Arthur*, Scene 2, 05:12-05:38)

Solche Worte lassen sich in der politischen Rhetorik jeden Imperiums finden. Arthur glaubt bis zum Schluss an den freien Willen des Menschen. Erst als Rom aufhört dafür zu stehen und er erkennt, dass das Rom, das er als junger Soldat verließ, diese Ideale nicht mehr schützt, wendet er sich ab und stellt die Frage nach seiner Zugehörigkeit und seinen Loyalitäten neu. Die Rezeption dieser Dialoge hängt davon ab, ob man imperialen Projekten gegenüber kritisch eingestellt ist oder nicht. Konnte das römische Reich jemals für diese Werte stehen oder war es nicht immer machthungrig wie wir von Lancelots Erzählerstimme zu Beginn des Filmes erfahren:

By 300 AD, the Roman Empire/ extended from Arabia to Britain./ But they wanted more./ More land./ More peoples loyal and subservient to Rome. (*King Arthur*, Scene 1, 00:38-00:53)

Die Erzählerstimme aus dem *Off* lässt uns schon in Zusammenhang mit den Kriegen in Sarmatien wissen, dass Roms Machthunger zu einer verhängnisvollen militärischen Überdehnung führte, ein Vorgang den der britische Historiker Paul Kennedy vor einigen Jahren als das Ende aller imperialen Anstrengungen beschrieb (vgl. Kennedy 1987).

Im Zentrum aller Hoffnungen Arthurs und seiner Gefolgsleute steht zunächst die Aussicht nach 15 Jahren Militärdienst nach Sarmatien zurückkehren zu dürfen. Als Bors' Frau „We will go home across the mountains“ (*King Arthur*, 0:27:22-0:28:25) im Stil eines irischen Liedes singt, empfinden alle Krieger großes Heimweh und man glaubt die Melancholie der Freiheitslieder in einem irischen Pub zu erleben. Das Rückkehrmotiv der von ihrer Kultur entfremdeten Bewohner der Kolonien, die weder Sarmaten noch Römer sind, wird hier verwendet, um letztlich den Schluss vorzubereiten, dass es keine Heimkehr geben kann. Die Werte des Kolonisatoren, an die er glauben will, immer erstrebend, die Heimat als den eigenen verlorenen Ursprung betrauernd, ist der Kolonisierte subversiv in seiner Fähigkeit einen dritten Raum zu definieren.

Dies geschieht als Arthur und seine Gefolgsleute gezwungen werden, ihre Entlassung aus dem Militärdienst aufzuschieben und im Norden, am Hadrian's Wall, eine römische Familie zu retten, die von den heranrückenden Sachsen bedroht wird. Deren *pater familias* Marius hat die Ideale Roms verraten, sein Sohn Alecto jedoch wird als idealistischer junger Römer dargestellt, der die Korruptheit des Vater verachtet. Marius will die Einwohner seiner Siedlung zwingen trotz der herannahenden Sachsen zu bleiben. Diese berichten Arthur, wie sie von Marius unter dem Vorwand ausgebeutet wurden, Marius spreche im Namen Gottes: „Is it true that Marius is a spokesman for God/ and that it's a sin to defy him?“ Arthur erzürnt die Versklavung der Briten und er bricht offen mit seiner Loyalität zu Rom: „I tell you, now, Marius is not of God. And you, all of you, were free from your first breath!“ (*King Arthur*, 0:46:08-0:46:27) Es ist dieser Verrat an den römischen Werten seiner Kindheit, die Enttäuschung über Rom, die Arthur schließlich auch die Frage nach seiner Zugehörigkeit neu beantworten lässt. So erinnert Guinevere auch Arthur, dass die Sarmaten „Britons with a Roman father“ seien und verkündet „Rome is dead“. (*King Arthur*, 01:26:12-01:26:21)

Die Geschehnisse im Norden Britanniens zwingen Arthur Schritt für Schritt seine frühere hybride und koloniale Identität als Sarmate und Römer anzuerkennen und in etwas Neues zu verwandeln. In einem Gespräch mit Merlin werden neue Zugehörigkeiten jenseits ethnischer oder nationaler Loyalitäten ausgehandelt, ganz den liberalen Vorstellun-

gen der Ethik von Identitätskonstruktionen folgend, die Anthony Appiah in *Ethics of Identity* (2004) dargelegt hat. *King Arthur* ist so zeitgenössisch, dass es manchmal kaum mehr gelingt, die fiktionale Alterität des fünften Jahrhunderts angemessen zu repräsentieren. Die Unterhaltung zwischen Merlin und Arthur über die postkoloniale Konstruktion ihrer Zugehörigkeiten klingt wie aus einem Lehrbuch. Arthur weist Merlins Angebote, in Britannien zu bleiben, ab: „It's a natural state of any man to want to live free in their own country.“ Doch Merlin fragt Arthur, wohin er gehöre: „Where do you belong, Arthur?“ Er fragt Arthur, ob er sich nicht mit Britannien verbunden fühle, schließlich habe Arthurs Ziehvater eine Frau aus Britannien geheiratet. Doch Arthur will am Aufbau einer neuen Welt zunächst nicht beteiligt sein: „Your world, Merlin, not mine. I shall be in Rome“, stellt er fest. Arthur erinnert sich an den Tod seiner Mutter, der von den Woads herbeigeführt wurde und scheint auf Rache zu sinnen. Sein Schwert Excalibur habe er nach dem Mord an seiner Mutter aus dem Felsen gezogen. Doch Merlin erinnert ihn: „That sword you carry is made of iron from this earth, forged in the fires of Britain. It was love of your mother that freed the sword, not hatred of me.“ (*King Arthur*, 01:06:21-01:08:55)

Die Heimat, in die Arthur und seine sarmatischen Krieger zurückkehren wollen, gibt es nicht mehr, schon deshalb weil sie selbst keine Sarmaten mehr sind. Auf Arthur und Merlin trifft vielmehr zu, was Bhabha als Hybridität bezeichnet. Die Woads und die Gefolgschaft Arthurs leben in einem dritten Raum, dem „cutting edge of translation and negotiation“ (Bhabha 1994: 38). Dieser dritte Raum, die Allianz zwischen Woads und Sarmaten zeichnet sich durch die Ablehnung essenzieller Definitionen von Identität aus und jeder Form von kultureller Hegemonie einer Gruppe, die sich auf einen Ursprungsmythos beruft. Stattdessen schaffen Woads und Sarmaten einen neuen, dritten Raum der Hybridität:

For me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the 'Third Space', which enables other positions to emerge. (Rutherford 1990: 211)

Dieser dritte Raum bietet neue Möglichkeiten, die sich in der Allianz zwischen Woads und Sarmaten abzeichnet und die Gründung eines neuen Britanniens ankündigt. Damit personifizieren sie das Gegenprogramm

zu den Sachsen, denen ethische Homogenität in einer rassistischen Form oberstes Gebot bei ihrem Kontakt mit den britannischen Einwohnern ist: „We don't mix with these people,“ erklärt der Anführer der Sachsen, als Erklärung, warum Vergewaltigung ihrer weiblichen Opfer verboten und nicht durch das Recht auf Beute gedeckt ist: „What kind of offspring do you think that would yield. Weak people. Half people. I will not have our Saxon blood watered down by mixing with them.“ (*King Arthur*, 0:34:26-0:34:45) Die Rassenlehre der Nazis kann hier in diesem Dialog nicht überhört werden.

Sowohl *King Arthur* als auch *Nomad* behandeln die Konflikte, die vormals kolonisierte Völker im Prozess der Loslösung von ihren Unterdrückern bzw. Kolonisatoren bewältigen müssen. In beiden Mittelalterfilmen haben die Kolonisierten einen Loyalitätskonflikt auszutragen. In *King Arthur* wird er explizit thematisiert. Arthur glaubt an die römischen Ideale seiner Jugend, gerät aber zur römischen Kolonialpolitik in Britannien in Gegensatz. Mansur und sein Freund Erali verkörpern die gleiche Selbstentfremdung des Kolonisierten von sich selbst. Dieser Konflikt wird aber nur implizit thematisiert und durch den maskierten Zweikampf, in dem Erali durch das Schwert seines Freundes den Tod findet, symbolisch gelöst. Diese Lösung führt jedoch zurück zu einem essentialistischen Verständnis kasachischen Nationalismus. Im Gegensatz dazu verzichten Woads und Sarmaten auf den Versuch einer Rekonstruktion ihrer ursprünglichen Identität. Sie erkennen, dass dies nicht mehr möglich ist und nutzen den römischen Rückzug um eine neue Welt aufzubauen, die nicht exklusiv definiert ist, wie das neue Kasachstan, sondern inklusiv. Der Kampf gilt allein den rassistischen Sachsen. Während *Nomad* eine nationalistische Wiedergeburt rekonstruiert, formt sich an der Peripherie des römischen Empire eine Gesellschaft, die die idealistischen Werte der römischen Kolonisatoren fortführt, ohne deren korrumpierende Machtausdehnung anzustreben. Die Zugehörigkeit der Menschen im neuen Britannien baut auf der Unterschiedlichkeit von Identitäten auf. Damit repräsentiert Britannien das kosmopolitische Ideal eines transnationalen und postkolonialen Europas, dessen ideologisches Zentrum aus den ehemaligen Imperien an die Ränder wandert. Aus der Sicht der Befürworter militärischer Interventionen können Arthurs Kriegszüge aber auch als Tat eines Römers verstanden werden,

der die Rechte von Menschen schützt, die Opfer von Gewalt und Willkür werden. Ebenso ist es möglich, Mansurs Befreiung der Kasachen aus westlicher Sicht als Sieg über Kolonisatoren zu verstehen.

Die Polyvalenz der beiden Filmhandlungen entspricht der Internationalität der Filmproduktion, die sich nicht auf einen Markt beschränken kann. Die symbolische Heteroglossie der Repräsentation von mittelalterlicher Alterität im Film entspricht offensichtlich in besonderer Weise den Bedürfnissen der internationalen Filmproduktion. Tugenden wie Mut, ethisch begründete Wahlfreiheit, Schutz von Entrechteten und Loyalität repräsentieren in beiden Mittelalterfilmen ein ritterliches Ideal, mit Hilfe dessen zeitgenössische Wertediskurse verhandelt werden, wie am Beispiel des postkolonialen Wertediskurses gezeigt wurde.

## Bibliographie

### *Filme*

*Excalibur*, dir. John Boorman, with Nichol Williamson. U.S.: Orion, 1981.

*King Arthur*, dir. Antoine Fuqua, with Clive Owen. U.S.: Touchstone Pictures, 2004.

*Nomad*, dir. Sergey Bodrov, Ivan Passer, with Jay Hernandez. U.S.: Ibrus, Kazakhfilm Studios, 2005.

### *Forschungsliteratur*

Appiah, Kwame Anthony. *The Ethics of Identity*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Castleden, Rodney. *King Arthur. The Truth Behind the Legend*. London and New York: Routledge, 2000.

Cohen, Jeffrey Jerome, Ed. *The Postcolonial Middle Ages*. Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2001.

Finke, Laurie A. and Martin B. Schichtman. *Cinematic Illuminations. The Middle Ages on Film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.

Hall, Stuart. „Encoding/Decoding.“ In: *Culture, Media, Language*. Ed. by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, and Paul Willis. London: Hutchinson, 1980, p. 117-127.

Harty, Kevin J. *King Arthur on Film: New Essays on Arthurian Cinema*. Jefferson, NC: McFarland, 1999.

Haydock, Nickolas. "Digital Divagations in a Hyperreal Camelot: Antoine Fuqua's *King Arthur*." In: *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*. Ed. by Nickolas Haydock. Jefferson: MacFarland, 2008, p. 165-186.

- Jewers, Caroline. „Mission Historical, or ‚[T]here were a hell of a lot of knights‘: Ethnicity and Alterity in Jerry Bruckheimer’s King Arthur.“ In: *Race, Class, and Gender in ‚Medieval‘ Cinema*. Ed. by Lynn T. Ramey und Tison Pugh. New York: Palgrave MacMillan, 2007, p. 91-106.
- Kantorowicz, Ernst H. *The King’s Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton, N.J.: University Press, 1957.
- Kennedy, Paul M. *The Rise and Fall of the Great Powers: Economic Change and Military Conflict from 1500-2000*. New York: Random House, 1987.
- Lindley, Arthur. „Once, Present and Future Kings: Kingdom of Heaven and the Multitemporality of Medieval Film.“ In: *Race, Class, and Gender in ‚Medieval‘ Cinema. The New Middle Ages*. Ed. by Lynn T. Ramey and Tison Pugh. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007, p. 15-29.
- Machor, James L. und Philip Goldstein, Ed. *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*. New York und London: Routledge, 2001.
- Matthews, John. „Interview with screenwriter David Franzoni.“ In: „The Round Table: The 2004 Movie King Arthur“, *Arthuriana* 14.3 (Fall 2004): p. 115-20.
- Rutherford, Jonathan, Ed. *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990.
- Wolff, Larry. *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1994.