

Der fantastische Film

Geschichte und Funktion in der
Mediengesellschaft

herausgegeben von
Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus

Königshausen & Neumann

Wächst das Rettende auch? Die Konzeptualisierung und Visualisierung des Bösen in den Filmen *Harry Potter* (2001ff.) und *Men in Black* (1997/2002)

GERTRUD MARIA RÖSCH (REGENSBURG)

Die intensive Auseinandersetzung, die Joanne K. Rowlings Romane (bis Mitte 2004 sind fünf von sieben geplanten Bänden erschienen)¹ über den modernen Zauberlehrling Harry Potter hervorgerufen haben, ist ein Faktum eigener Qualität, das den internationalen Erfolg der Romane begleitet. Der Erfolg stellt die Literaturwissenschaft vor die Frage, welches die Bedürfnisse sind, die diese Texte offenbar so perfekt bedienen. Diese Fragestellung folgt einer sozialhistorischen Sicht auf fiktionale Literatur als eines Konglomerats von Bedürfnissen der Leser, dabei immer bedenkend, dass erfolgreiche Texte in einem doppelten Bezug stehen: Sie bedienen die Erwartungen eines Publikums und konturieren diese Erwartungen gleichzeitig neu.² Die *Harry Potter*-Romane und die Verfilmungen von *Men in Black* als Beispiele der fantastischen Literatur sind vor allem ernst zu nehmen als ein valider Ausdruck kollektiver Bedürfnisse und zugleich individuell erfahrbarer Problemkonstellationen. Die Interpretation soll den Text analysieren, ohne ihn zugleich augenzwinkernd zu denunzieren wegen seiner unbestreitbaren Arbitrarität und sich übersteigernden Häufung, mit der er sich aus dem Vorrat der kulturellen Semantik bedient und diese durch Fragmentierung und Entkontextualisierung trivialisiert. Die dabei leitende Fragestellung richtet sich auf die Konzeptualisierung und Visualisie-

¹ Joanne K. Rowling: *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London [Bloomsbury] 1997 (Dt. *Harry Potter und der Stein der Weisen*. Hamburg [Carlsen] 1998); *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London [Bloomsbury] 1998 (Dt. *Harry Potter und die Kammer des Schreckens*. Hamburg [Carlsen] 1999); *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London [Bloomsbury] 1999 (Dt. *Harry Potter und der Gefangene von Askaban*. Hamburg [Carlsen] 1999); *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London [Bloomsbury] 2000 (Dt. *Harry Potter und der Feuerkelch*. Hamburg [Carlsen] 2000); *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London [Bloomsbury] 2003 (Dt. *Harry Potter und der Orden des Phönix*. Hamburg [Carlsen] 2004).

² Diese Fragestellung lehnt sich damit eng an die Gattungsgeschichte und die Konzeption der Gattungen als „Bedürfnissynthesen“ an, vgl. Wilhelm Voßkamp: *Literaturgeschichte als Funktionsgeschichte der Literatur* (am Beispiel der frühneuzeitlichen Utopie). In: Thomas Cramer (Hg.): *Literatur und Sprache im historischen Prozeß. Vorträge des Deutschen Germanistentages Aachen 1982*. Bd. 1: *Literatur*. Tübingen: Niemeyer 1983, S. 32-54. Auch die fantastische Literatur wird hier als Gattung im Sinne einer typologisch oder historisch begrenzten Textgruppe verstanden, die nach ihrem semiotischen Potential und ihrer kommunikativen Funktion bestimmt werden kann.

rung des Bösen als eines zentralen Aspekts, der in der Untersuchung zahlreiche andere Kernfragen des Textes bzw. des Films zu streifen erlaubt.

Gerade in der deutschsprachigen Auseinandersetzung mit dem Buch überwiegen die entwicklungspsychologischen sowie die genuin philologischen Fragestellungen; vor allem die Konstitution der Hauptfigur mit ihrem Angebot an jugendliche Leser, sich mit dem Außenseiter und Schwächling Harry zu identifizieren, sowie die Fantasieräume, die aus dem Gegensatz von realer und fantastischer Welt resultieren, wurden hier als Ursachen genannt.³ Die Einordnung in die Tradition fantastischer englisch- bzw. deutschsprachiger Literatur sowie der Abgleich mit schon etablierten Mustern der Jugendliteratur hat vor allem die Vielfalt der intertextuellen Bezüge zu Tage gefördert, die Gerhard Haas auf die Formel „Heterogenität und Kombinatorik“ brachte.⁴ Sie ermöglicht fast alles: Germanische und griechische Mythologie stehen so scheinbar problemlos nebeneinander, wie die Erzählmuster der Jugendbücher nach dem Muster Enid Blytons mit denen der Schauer- und Fantasieliteratur von der Romanik bis zu J. R.R. Tolkiens *Der Herr der Ringe* zusammengehen. Diese unbekümmerte „Kombination wohlbekannter Motive“ verbinde sich jedoch auch mit einer „distanzierte[n] ironische[n] Grundhaltung“, die dem Text den Charakter „postmodernen Erzählens“ verleihe.⁵

In der – bislang greifbaren – englischsprachigen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Harry Potter überwiegen dagegen die soziologischen Fragestellungen. Hervorgehoben wird stets das Potenzial des Textes, einen repräsentativen und wiedererkennbaren Ausschnitt entweder der britischen Gesellschaft oder des desolaten Schulsystems zu geben, und diese Wirklichkeit zugleich durch Magie zu überschreiten und damit dem Bedürfnis nach – schneller, müheloser, irgendwie sich ergebender – Lösung der ganz offensichtlichen Probleme entgegenzukommen. Mag auch keine dieser Lektüren durch – entsprechend langfristig oder aufwendig

³ Dazu besonders Kaspar H. Spinner: Im Bann des Zauberlehrlings? Tiefenpsychologische und lesepsychologische Gründe für die Faszination von Harry Potter. In: Ders. (Hg.): Im Bann des Zauberlehrlings? Zur Faszination von Harry Potter. Regensburg: Pustet 2001, S. 11-20; ebenso Wolfgang Meißner: Die Phantasie der Kinder. Entwicklungspsychologische Überlegungen zur phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Willi Fährmann u.a. (Hg.): Religion in der Kinder- und Jugendliteratur. Mühlheim: Kath. Akad. Die Wolfsburg 2001 (Spurensuche 11), S. 48-74.

⁴ Vgl. Gerhard Haas: Phantastik und die Rückseite des Mondes. Erscheinungsweise, Formen und Funktionen phantastischer Literatur. In: Fährmann u.a. (Hg.): Religion in der Kinder- und Jugendliteratur, S. 7-35, hier S. 29; ebenso Wolfram Buddecke: Harry Potters Lehrjahre. Unvorgreifliche Bemerkungen zu Joanne K. Rowlings Bestseller. In: Gabriele Cromme u. Günther Lange (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur: Lesen – Verstehen – Vermitteln. Festschrift für Wilhelm Steffens. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren 2001, S. 249-263.

⁵ Dieter Petzold: Die Harry Potter-Bücher: Märchen, ‚fantasy fiction‘, ‚school stories‘ – und was noch? In: Spinner (Hg.): Im Bann des Zauberlehrlings?, S. 21-41, hier S. 31.

zu erhebende – empirische Daten untermauert sein, so sind sie in ihrer Gesamtheit doch intuitiv einleuchtend und sehr inspirierend.⁶

Zur Konzeption des Bösen

Das Böse in objektimmanenter Perspektive zu entwerfen hat eine lange Tradition. Diese Konzeptualisierung zeichnet sich durch die Versuche aus, das Böse in bestimmten Situationen, Orten und Figuren dingfest zu machen: Monster, Dämonen, Verbrecher, Psychopathen bevölkern diese dunkle Schreckenskammer, die weit und tief liegt. Das Böse, dessen Ursprung und Wesen erklärt werden kann, bleibt ein Ausnahmefall, den es zu bekämpfen gilt.⁷

Dagegen gibt es die systemimmanente Perspektive, die ein Bedürfnis nach Ordnung und Sinn postuliert und dann dessen Kehrseite, die Unsicherheit, den Einbruch der Kontingenz zum Bösen erklärt. Dann würden etwa, so Rüdiger Safranski, Ideologien wie der Kommunismus und der Nazismus als Versuche begreifbar, den Feind als Klassenfeind zu eliminieren und die Gesellschaft zu reinigen. „Die Illusion der Reinigung der Welt und der Gesellschaft durch eine ultimative, vollständige Ausscheidung des Bösen [...] kann selber zu einem Mechanismus werden, der die schlimmen Dinge erst produziert.“⁸

Auch diese Konzeptualisierung des Bösen ist uns vertraut, nicht erst seit dem Kampf gegen die „Schurkenstaaten“, sondern aus der täglichen Zeitungslektüre. Dort entnehmen wir, dass im Einfamilienhaus das Kind misshandelt wird, dass ein Sohn seine pflegebedürftigen Eltern erschlägt, dass der Gast seine Gastgeberin ersticht und danach mit deren Auto Marke VW Golf flüchtet. Diese Verbrechen beziehen ihr Schreckenspotenzial aus der großen Nähe – Schlagwort: Das Böse ist unter uns! – und der darin sichtbaren Störung eines sinnverbürgenden Ordnungssystems, etwa der Familie. Grundsätzlich ist dies zugleich schon der Handlungs-

⁶ Andrew Blake: *The Irresistible Rise of Harry Potter*. London u.a.: Verso 2002; Suman Gupta: *Re-Reading Harry Potter*. Basingstoke u.a.: Macmillan 2003.

⁷ Eine Reihe solcher Erklärungen mustert Norbert Kapferer: *Die Pathologisierung des Bösen. Über die problematische Umsetzung eines moralisch-theologischen Begriffs in den Sozialwissenschaften*. In: Wolfgang Schuller u. Wolfert von Rahden (Hg.): *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*. Berlin: Akademie-Verlag 1993, S. 95-115. Beginnend bei Marx und der Privatisierung des Kapitals und fortschreitend zu Freud und den einzelnen Richtungen der Psychologie und Anthropologie ermittelt er die Stationen, an denen das Böse als Faktor der menschlichen Natur dingfest gemacht wird.

⁸ Rüdiger Safranski: *Wir müssen uns dem Bösen stellen. Ein Interview mit Rüdiger Safranski*. In: *der blaue reiter. Journal für Philosophie* Nr. 17 (1/2003), S. 70-77, hier S. 73.

vorwurf des Horrorfilms, in dem der heil und mitunter sogar bieder erscheinende Alltag Zug um Zug das Schmutzige und Böse als das potente Wirkliche freigibt.⁹

Harry Potter – Das Böse als Grenzziehung und invertierte heilsgeschichtliche Konfiguration

Der Handlungsvorwurf der *Harry Potter*-Serie beruht auf einem grundsätzlichen Versuch der Grenzziehung. Regelmäßig geraten die Welt der Muggles und der Wizards in einen lächerlichen Zusammenstoß, an dessen Ausgang der misshandelte Außenseiter Harry Genugtuung erfährt, die Dursleys – Aunt Petunia, Uncle Vernon und ihr Sohn Dudley – hingegen den Schaden haben. Allerdings steht auch auf der anderen Seite mit den Weasleys eine Familie, die in vielem ähnlich funktioniert, wenn es an die Unbotmäßigkeit der Kinder und die Versuche der Eltern kommt, einen Kern von Konsens und Zusammenhalt zu etablieren.

Die Konkretisierungen des Bösen sind nicht in allen Bereichen der gegensätzlichen Welten präsent; sie sind auf einzelne Vertreter fokussiert und begegnen in der überkonnotierten Konstellationen der Abgrenzung von Albus Dumbledore gegenüber Voldemort. Wenn wir die Figuren scharf ins Auge fassen, so haben wir in Voldemort den sprechend benannten Vertreter des Todes vor uns, dem der Vertreter des Lichtes mit weißgrauen Haar und Bart entgegen gestellt ist, der auch noch Albus heißt. Hogwarts als Festung ist der architektonische Ausdruck der versuchten Ausgrenzung, aber die Begegnungen mit Voldemort finden in den Grüften und Kammern im Untergrund der Schule statt. Das unerkannte Böse verharrt folglich in der Mitte der sich von ihm abgrenzenden Gemeinschaft und hat die Funktion des Gedächtnisses, wird aber nie in seinem positiven Potenzial apostrophiert, sondern ein ums andere Mal, wenngleich unter immer größeren Opfern, unterdrückt.¹⁰ Die interessanteste Figur in dieser Konstellation von Grenzziehungen wäre somit Severus Snape, der Renegat, dessen Rolle nach wie vor nicht völlig geklärt ist.

Im ersten Roman wird der Knoten des Problems geschürzt: Der dunkle Herrscher mit dem sprechenden tödlichen Namen will Leib und Fleisch annehmen. Das bildsemantische Material zu dieser Erweckung von den Toten leihen sich die Verfilmungen von Band eins und zwei aus dem keineswegs trivialen Arsenal der Antike

⁹ Alexander Schuller: Gräßliche Hoffnung. In: Schuller u. von Rahden (Hg.): Die andere Kraft, S. 345.

¹⁰ Schuller: Gräßliche Hoffnung, S. 347: „Es geht immer wieder um den Versuch der Rückgewinnung von Vergangenheit, um ein Erinnern dessen, wo wir einst waren und ein Verstehen dessen, wo wir jetzt sind – [...] Unweigerlich taucht das einst Verdrängte aus der Vergangenheit auf, nimmt Rache für die Kränkungen, die Zurückweisungen, die Verdrängung, die es erlitten hat. Es fordert Anerkennung und Respekt.“

wie des Christentums. Einiges davon ist eindeutig, so der Prozess der Inkarnation – ein grundsätzlich christliches Modell, das jedoch in seiner Aussage und Intention verkehrt wird. Mag es auch eine Inversion sein, so ist diese Vorstellung doch durchzogen von weiteren christlichen Elementen. Nicht der Erlöser wird Fleisch und Blut, sondern sein Widersacher.

Der eschatologische Kampf zwischen Gut und Böse wird präfiguriert in dem Gegensatz von Hell und Dunkel, in dem der „Dark Lord“ seinen allerersten Auftritt hat. Der Ort erhält keinen anderen Namen als „Dark Forest“; dies gehört zu dem Überschuss von Verweisen und Versatzstücken, mit dem der Text und folglich auch der Film operieren, nachdem die Autorin auf erhebliche Texttreue hinwirkt.

Es sind „Konfigurationen aus Bruchstücken heilsgeschichtlichen – meist christlichen – Denkens“,¹¹ in denen sich die Präsentation des Bösen entfaltet. In diesen Kontext gehört das Einhorn, das in der ganzen Szene in einer Pose des Opfertiers immer wieder ins Bild gerät.

Das Einhorn finden wir in den antiken Quellen kaum oder nur als Fabelwesen neben zahlreichen anderen; erst in der christlichen Literatur erhält es seine besondere Stellung, indem es als ein Tiersymbol für Christus und sein Sterben galt. Mit seinem Horn könne es Gift aus Flüssen und Teichen ziehen; seiner Scheu wegen sei es nur zu fangen, indem es sich einer unberührten Frau freiwillig nähert. Alle Konnotationen laufen im Mittelalter auf seine Reinheit hinaus, sinnfällig werdend in seiner weißen Gestalt, die es in der antiken Literatur nicht hat; dort sind Einhörner schwarz und verraten darin den Ursprung dieser Tierfantasie in der realen Beobachtung indischer Nashörner.¹²

Die erste Annäherung zwischen Voldemort und Harry wird unterbrochen durch ein weiteres mythisches Tier, den Kentauren Firenze. Etabliert ist drittens schon hier ein weiteres Handlungselement, die Gemeinschaft stiftende Funktion von Blut. Diese Bestandteile werden von den Figuren – zumal von Hagrid und Firenze – kommentiert, wenngleich in einem allgemein mythologischen Sinne und nicht in der symbolischen Dichtheit, die einer kulturhistorischen Lektüre möglich wäre. In einer vampirischen Mahlgemeinschaft, die deutlich im Bild erscheint, bestätigt sich die Inversion der Erlösung in der lebenserhaltenden Funktion des Blutes und die Opferung des reinen Wesens, das geschlachtet am Boden liegt.

Quirrel löst im weiteren Verlauf das Rätsel und enthüllt die Inkarnation des dunklen Herrschers, der uns jetzt entgegenkommt als das doppelköpfige Wesen aus

¹¹ Diese bei Schuller: Gräßliche Hoffnung, S. 349, nur allgemein erwähnten „Bruchstücke“ untersucht in ihrer christlichen Verweisungsmacht: Florian Schuller: Wie Harry Potter in die Katholische Akademie kam und warum er dorthin gehört. Beobachtungen eines lesenden Pfarrers. In: Spinner (Hg.): Im Bann des Zauberlehrlings?, S. 60-71.

¹² Zu den Überlieferungen über das Einhorn vgl. John Cherry (Hg.): Fabeltiere. Von Drachen, Einhörnern und andren mythischen Wesen. Stuttgart: Reclam 1997, S. 67-87.

der griechischen Mythologie auftritt. Janus, der Gott der Zeit, blickt zurück in die Vergangenheit, aus der Voldemort jetzt hervortritt. In diesem Moment ist die Zeitachse der Erzählung nach zwei Seiten offen, symbolisiert im Spiegel, der sowohl Vergangenes wie Zukünftiges zeigen kann. Aber Voldemort wird die vollständige Inkarnation verweigert, der Zugang zur Vergangenheit schließt sich. Jedoch werden sich Vergangenheit und Erinnerung zunehmend in den Vordergrund schieben, denn die Handlung in Band fünf kreist um die verlorene Prophezeiung, also ebenfalls ein Symbol des Zusammenfalls von Zukunft und Vergangenheit. Sie wird zerstört und ist den Figuren wie auch dem Leser nur bruchstückhaft zugänglich.

Rassistische Blutmagie als thematische Konkretisation des Bösen

Im Zentrum der Auseinandersetzung zwischen beiden Lagern steht Blut und damit die Abstammung. Es ist eine Blutmagie rassistischer Art, die die Anhänger des dunklen Herrschers beanspruchen.¹³ Nicht allein sind es die Reden von Draco Malfoy und seinem Vater Lucius, es ist auch die fortwährende Schimpfrede der Mutter von Sirius Black, die ihren Sohn ankreischt: „Blood traitor, abomination, shame of my flesh!“¹⁴ Anhand der Familiengenealogie klärt Sirius seinen Patensohn über die Bedeutung von Abstammung auf: „The pure-blood families are all interrelated“, said Sirius.¹⁵

Aber auch Albus Dumbledore benötigt für den Zauber zum Schutz Harrys ein körperliches Pendant. Die Macht der Liebe genügt nicht, es braucht das Band der biologischen Abstammung:

I am speaking of course of the fact that your mother died to save you. She gave you a lingering protection he never expected, a protection that flows in your veins to this day. I put my trust, therefore, in your mother's blood. I delivered you to her sister, her only remaining relative. [...] yet still she took you, and in doing so, she sealed the charm I placed upon you. Your mother's sacrifice made the bond of blood the strongest shield I could give you. [...] Her blood became your refuge.¹⁶

¹³ Ausführlich sind die Anspielungen auf Blut und ihr Kontext aufgelistet bei Gupta: Re-Reading Harry Potter, S. 99-110. Er sieht, gemäß seiner soziologischen Perspektive, darin einen Reflex auf die heftig und auch von rassistischen Argumenten begleitete Diskussion um (nicht-weiße) Einwanderer in Großbritannien.

¹⁴ Joanne K. Rowling: Harry Potter and the Order of the Phoenix. London: Bloomsbury 2003, S. 74.

¹⁵ Ebd., S. 105.

¹⁶ Ebd., S. 736 u. 737.

Hier durchbricht der Film die reine Logik des Fantastischen, denn erstaunlicherweise geht die Rettung nicht von der Magie aus, deren Elemente überbordend verteilt werden, sondern von der Liebe. Der Tod kann nur besiegt werden von der Liebe – diese Konstellation ist zum einen vertraut aus den Worten des Evangeliums, sie ist zum anderen auch das grundsätzliche Konfliktmuster des *Fin de Siècle* und schließlich – da schlägt Wissenschaft in Mythos um – ein Grundmuster der Existenz: „Nach langem Zögern und Schwanken haben wir uns entschlossen, nur zwei Grundtriebe anzunehmen, den *Eros* und den *Destruktionstrieb*.“ So Sigmund Freud in seinem *Abriß der Psychoanalyse*.

Während des Kampfes – in der Verfilmung *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (2001)¹⁷ – glüht der Stein der Weisen rot auf, denn er könnte das pulsierende Herz werden. In diesem Glühen wird eine Signifikantenkette errichtet, die mit dem Blut des vampirischen Mahls begann. Im rassistischen Kern des Streits zwischen beiden Mächten steht die Blutgemeinschaft mit dem dunklen Herrscher, der nicht ein gefallener Engel, sondern ein entmachteter Gott ist.

Diese hier skizzierte Lektüre wird im Finale des zweiten Teils – *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (2002)¹⁸ – erneut bekräftigt. Die beiden Heroen Ron und Harry werden in die Kammer des Schreckens gelockt, den unterirdischen Ort des Verdrängten. Dort verbirgt sich das Böse im Geheimnis des Buchstabens, in zweifacher Hinsicht. „He who must not be named“ ist der Name des dunklen Herrschers, der an dieser frühen Stelle der sieben Bücher – man könnte von einer Sepralogie sprechen – dennoch genannt und zugleich erkennbar gemacht wird als die Inversion des christlich-jüdischen Gottes. Um den unaussprechbaren Namen zu umschreiben, um ihn präsent zu halten, ohne ihn zu nennen, dienten die Buchstabenmanipulationen in der Kabbala. Der Film inszeniert folglich eine *Transposition*, die erste und einfache Form der *Metathesis*; in ihr werden Worte, Silben oder einzelne Buchstaben versetzt oder ein Wort rückwärts gelesen (*ordo conversus*), um ein anderes Wort zu substituieren, aber die Buchstaben bleiben dieselben.¹⁹ Verborgen im Wort war das Böse also unerkannt in der Mitte der Gemeinschaft. Riddle nennt sich „a memory“ und führt als sprechenden Namen „Rätsel“. Es ist immer schon in der Gemeinschaft, wird aber nicht erkannt. Erst die anagrammatische Umstellung, die Aussprache des Verbotenen, setzt es frei. Riddle ist die verkörperte Botschaft, der tote Buchstabe, der jetzt zum Leben erweckt werden und Leib und Gestalt annehmen soll. Zentraler Teil der Auflösung ist das Rätsel des Anagramms, das Tom Riddle löst:

¹⁷ *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Dt.: *Harry Potter und der Stein der Weisen*. Regie: Chris Columbus. Großbritannien / USA 2001.

¹⁸ *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. [Dt.: *Harry Potter und die Kammer des Schreckens*.] Regie: Chris Columbus. Großbritannien / USA 2002.

¹⁹ Franz Dornseiff: *Das Alphabet in Mystik und Magie*. 2. Aufl. Leipzig u.a.: Teubner 1925, hier S. 56.

TOM MARVOLO RIDDLE
I AM LORD VOLDEMORT

wird in der Verschiebung zu



Im anschließenden Kampf gegen die Inkarnation des Bösen tötet ein noch ungeübter Harry-Siegfried zwar die Waffe und das Instrument des Bösen, eliminiert aber nicht dieses Böse selbst.

Das kann erst in der Identität von Körper und Buchstabe geschehen, indem die Leibwerdung des Buchstabens rückgängig gemacht wird. Folglich quillt aus dem Buch Blut, als der frisch inaugurierte Drachentöter den Zahn in die Seiten stößt. Zerstört wird ein weiteres Mal der Zugang zur Erinnerung; das ist der Preis für die Eliminierung des Bösen.

Um jedoch die Tilgung des Gedächtnisses plausibel und akzeptabel zu halten, bedarf es der unschuldigen Frau, in diesem Fall der in der Szene sichtbaren, sterbenden Ginny. Ihr Körper konzentriert auf sich alle Wünsche des Zuschauers nach einem

glücklichen Ausgang des Abenteuers, also nach Rettung, hinter der die Erkenntnis vorläufig zurückstehen muss.

In dieser Konstellation – der Anwesenheit Ginnys – ist bereits eine mögliche Funktion von Weiblichkeit im Hinblick auf das Böse erfasst: Unschuld ist sein immanentes Gegenteil.

Ebenso geläufig ist aber die Identifikation des Bösen mit der Sinnlichkeit und mit dem Körper der Frau als Sitz der Sexualität. Dies scheint, im Rückblick auf eine Geschichte von Hexenverfolgungen und der Pathologisierung von Weiblichkeit, wenig originell. Aus eben diesem Reservoir bedient sich die Semantik des Films *Men in Black II* gleich zu Beginn,²⁰ wenn sich ein Gorgonen-Wesen nach einer Werbeanzeige zu einer ‚femme fatale‘ inkarniert. Gezeigt wird explizit das Schlangenknauel, ehe es – in einem Prozess, der als Morphing bekannt ist – zum Gesicht der Frau wird.

Was bedeutet es aber, das Böse mit der Frau zu identifizieren? Sie wird allegorisiert und damit als Körper stigmatisiert. Das gleiche geschieht aber mit dem Körper der guten Frau, mit Lauranna und später mit Laura. Sie trägt an ihrem Gelenk das Armband, an dem sich das Licht von Zartha befindet. Agent K (Tommy Lee Jones) spricht sie an mit: „You are the light!“ In dem Augenblick wird auch sie hineingezogen in die Entgegensetzung von guter und böser Frau und damit für Agent J (Will Smith) unerreichbar. Die ‚grande passion‘, die sich abzeichnet, liegt innerhalb der moralischen Dichotomisierung des Film in der ‚No go-area‘. Nicht nur das Böse, auch die Erotik und die Sinnlichkeit²¹ werden am Ende ausgetrieben; wieder einmal schauen die mönchischen Retter der Welt – sie tragen ja alle die gleichen schwarzen Kleidungsstücke – melancholisch zu den Sternen.

Ehe es aber dazu kommt, erfahren die Zuschauer die Vorgeschichte und tauchen in die Erinnerung ab. Dazu dient eine Doppelszene, die im Hinblick auf das Medium Film und das Thema selbstreferenziell ausfällt. Die Szene bietet zwei Erinnerungen im schnellen Schnittwechsel. Die erste Version ist ein futuristisches Märchen in der Ästhetik der frühen Weltraumabenteuer, voll erotisierter Sakralität: Eine Botin, die als blonde, schlanke und aufreizend gekleidete Märchenprinzessin auftritt, überreicht feierlich das Licht von Zartha den Erdenbewohnern. In diesem Auftritt wird der Einbruch des Bösen verschwiegen. Das Urteil über dieses sentimentale Märchen ist Agent Jay in dem Mund gelegt: „Must be some Spielberg crap.“

Dazwischen geschnitten werden die Szenen der verdrängten und bis dahin totgeschwiegenen Erinnerung von Agent Kay, die jenes sentimentale Märchen zu korrigieren beanspruchen. Nicht nur wird eine ungelebte ‚grande passion‘ offenbar, die Szenen sind genau um das Auftreten der Widersacherin ergänzt. Die wahre Er-

²⁰ Men In Black II. Regie: Barry Sonnenfeld. Co-Produzent: Steven Spielberg. USA 2002.

²¹ Vgl. dazu Schuller: Gräßliche Hoffnung, S. 348.

innerung kann auf die Integration des Bösen nicht verzichten, so lautet die Korrektur des „Spielberg crap“.

Das Rettende wächst!

Anders als in den Horrorfilmen, in denen die Apotheose des Bösen²² den unabweisbaren Zielpunkt darstellt, haben beide Filme, so unterschiedlich sie dem Stoff nach sind, ihr Ziel in der Rettung. Dazu verwirklichen sie in der Konzeptualisierung und Visualisierung des Bösen eine hybride Form. Entworfen wird es als Grenzziehung, die entschiedene Versuche der Abgrenzung erzwingt, etwa die Abwehr von Erinnerung. Visuell umgesetzt wird diese Konzeption im Rückgriff auf objektimmanente Manifestationen des Bösen, etwa in Gestalt des dunklen Widersachers oder der Femme fatale.

In New York bleiben dabei die Fronten zwischen den Widersachern und der schnellen Eingreiftruppe, den Men in Black, sistiert; die zirkuläre Struktur kann mit der nächsten Folge wieder einsetzen, denn Agent Jay wird – zwar melancholisch, aber effizient – zur Stelle sein, wenn das nächste feindliche Alien-Wesen die Erde erreicht.

In Hogwarts hingegen wächst das Rettende mit jedem Jahr, das die drei – Ron, Hermione and Harry – dort verbringen. Im Kern der Geschichte von Albus Dumbledore und Voldemort steht die eschatologische Vorstellung vom endzeitlichen Kampf zwischen Gut und Böse, der mit dem Tod eines der beiden enden muss:

[...] Harry asked, without caring much about the answer, “The end of the prophecy ... it was something about ... neither can live ...” “... while the other survives,” said Dumbledore. “So,” said Harry, [...], “does that mean that ... that one of us has got to kill the other one ... in the end?” “Yes,” said Dumbledore.²³

Was aber so teleologisch perspektiviert erscheint, könnte sich ebenso als Zirkel erweisen, weil das Böse eben jenes Vergangene darstellt, das verdrängt und ausgegrenzt wurde.

Über diese Vergangenheit von Dumbledore und Voldemort, die beide als die stärksten Zauberer ihrer Zeit angesprochen werden, lässt sich angesichts der noch un abgeschlossenen Geschichte bislang nur spekulieren. Ausgehend von den Beständen des kulturellen Tresors könnten sie als die feindlichen Brüder im Streit mit-

²² Schuller: Gräßliche Hoffnung, S. 352: „Hinter all dem Fremden, dem Geheimnisvollen, dem Schrecklichen steckt keine Erklärung und keine Vernunft. Das Geheimnis ist das Prinzip, das diese Welt zusammenhält, das Sinnlose, das Böse.“

²³ Rowling: Harry Potter and the Order of the Phoenix, S. 744.

einander liegen; dies könnte die abgewiesene Wahrheit sein, die sich mit der buchweisen Rückkehr des Verfeimten langsam an die Oberfläche hebt. Mindestens deuten die Selbstbezeichnungen des Alten am Ende des fünften Bandes in diese Richtung. Der Kampf Harrys gegen den bösen Herrscher wäre damit ein Teil seiner Identitätssuche, die mit der Aufklärung des Vergangenen einher geht.²⁴ Ob zuletzt ein glückliches Ende mit der (Er-)Lösung steht oder die Wiederkehr des ewig Gleichen, indem Harry Dumbledore nachfolgt, aber Draco Malfoy der Erbe VolDEMORTS wird, bleibt abzuwarten.

²⁴ Einen ähnlichen Ausgang wie auch eine noch nicht erklärte Beziehung zwischen Voldemort und Harry vermutet Petzold: Die Harry Potter-Bücher, S. 39f.