

## Hans J. Wulff

### RED DUST (USA 1932, Victor Fleming)

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in englischer Sprache als Teil des Artikels: Landscapes of Fantasy, Gardens of Deceit: The Adventure Film Between Colonialism and Tourism. In: *The Wiley-Blackwell History of American Cinema. 2. 1929 to 1945*. Ed. by Cynthia Lucia, Roy Grundmann, and Art Simon. New York: Wiley-Blackwell 2012, S. 202-225.. Eine deutsche Publikation liegt nicht vor.  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/10-14>.

Abenteuerfilme sind ausnahmslos aus der Perspektive von Abenteurern erzählt. Sie erproben keine Gegenperspektiven, sondern erzählen von meist weißen Figuren, die sich gegen die Umwelten der Wildnis und der Kolonien durchsetzen müssen. Diese Zentrierung auf den Abenteurer als globalen Fokus der Erzählung ist eine ästhetische Strategie, die eine systematische Prägung, möglicherweise sogar Deformation der Wahrnehmung der Fremde einschließt. Sie bleibt als soziale, politische und ökonomische Tatsache selbst dann als Fremde stehen, wenn der Abenteurer sich gegen die Macht- und Ziemlichkeits-Verhältnisse seiner europäischen Heimat verhält. Es sind die Tugenden des Abenteurers – Mut und Führungsqualitäten, Intelligenz und moralische Integrität, körperliche Tüchtigkeit und entwickelte Adaptivität, die Kontroll- und Anpassungsleistungen des Subjekts –, die im Abenteuer auf die Probe gestellt werden. Dabei entstehen Widersprüche zwischen dem Anspruch der Zivilisierung, der Verfeinerung der Sitten und Umgangsformen und einer anderen Tugendlehre, die sich nicht nur als Fähigkeit, der Realität zu begegnen, sondern vor allem als sexuelle Attraktivität manifestiert.

Europäer – das sind diejenigen, die sich die Erde untertan machen, die ihre Arbeit tun, als gelte es, die eigene Identität zu finden, die immer der Realität zugewandt sind und jeder Krise kühlen Kopfes begegnen können. Je fremder die Umgebung ist, in die es sie verschlagen hat, desto deutlicher kommen ihre Tugenden zum Vorschein. Sie sind Fremde, das wissen sie, aber sie sind diejenigen, die in die Fremde gegangen sind, um Werte zu schaffen – und indem sie das tun, definieren sie ihre Identität. Ein geradezu prototypisches Beispiel ist RED DUST (USA 1932, Victor Fleming). Gleich der Beginn des Films zeigt, worum es geht: Wir sehen eine Schale, die an einen Baum gebunden ist, eine Hand, die nach ihr greift und den Saft, der hineingelaufen ist, in ein Sammelgefäß schüttet. Die Kamera fährt zurück, der Abenteurer-Held Dennis Carson – gespielt von dem noch jungenhaften Clark Gable – tritt auf die

Dschungelbühne, er kontrolliert die Qualität der Arbeit. Ein Baum ist zu früh angeritzt worden, es wird Jahre dauern, bis er wieder ordentlichen Rohkautschuk liefern kann. Wir sind auf einer Kautschukplantage in Vietnam. Wie die Produktionskette des Rohkautschuks weitergeht, erfahren wir erst viel später im Film, als Carson einer der Frauen zeigt, wie aus dem dünnen Saft, der aus den Bäumen rinnt, Gummimatten werden, die in die Fabriken der Heimat verschifft werden können.

Die Szene geht aber weiter: Wie in einem Centerpark, in dem die wichtigen Stationen der Produktion auf engstem Raum versammelt sind, läuft Carson zum nächsten Szenario: Es sind die Kulis, die Rast machen und nicht arbeiten. Carson scheucht sie auf, beschimpft sie als „faules Pack“, treibt sie zur Arbeit. Nächstes Bild: Es kommt Wind auf, ein wilder Gewittersturm bricht los. Die Eingeborenen suchen Zuflucht, doch droht das Dach einer Hütte wegzufiegen. Carson greift erneut ein, treibt die Kulis auf das Dach; tatkräftig wirft er noch einige Säcke noch oben, mit denen man die Dachabdeckung aus Palmwedeln beschweren kann. Spätest nun ist klar: Er ist der europäische Held, der trotz der Lethargie und Interesselosigkeit der Einheimischen Ordnung schafft, der die Produktionsabläufe (und damit den Gewinn der Arbeit) sichert, der auch in der Krise die Nerven behält und handlungsfähig bleibt.

Carson bekommt ein Gesicht. Die Eingeborenen bleiben anonym, namenlos, keiner tritt als individualisierte Figur der Handlung in den Vordergrund. Das wird sich im ganzen Film nicht ändern. Es sind die helfenden Hände, die ein Pferd halten, im Hintergrund arbeiten, vielleicht Kisten von Bord eines Schiffes schleppen, das die Farm versorgt. Einzig der Chinese Hoy, der als Koch und Diener im Haupthaus der Farm arbeitet und der von dem amerikanisch-chinesischen Schauspieler Willie Fung gespielt wird, bekommt als kichernder und grinsender, ironisch-serviler und als Chinese selbst fremder *Sidkick* ein eigenes Gesicht (ein *cutaway* auf sein Ge-

sicht beendet sogar den Film). Eine Begegnung der weißen Chef-Figuren mit der geographischen und ethnischen Fremde findet nicht statt. Carson – wie auch die anderen Weißen, die auf der Farm arbeiten – bleiben Fremde, sie sind Kolonisatoren in einem arroganten und selbstgewissen Verständnis, das jede Assimilation an das fremde Land von vornherein unterbindet. Es ist ein Verhältnis von Sklavenarbeit, das die Beziehung zu den Kulis reguliert, die nicht einmal ihre Frauen mit in das Arbeitslager der Farm bringen dürfen, diese müssen in den Dörfern im Hinterland bleiben.

Das Drama setzt ein, als Vantine „Lily“ Jefferson (Jean Harlow) mit dem Schiff auf der Farm eintrifft, eine Prostituierte aus Saigon, der nächstgelegenen größeren Stadt. Sie hat Ärger gehabt und mußte fliehen. Sie ist kratzbürstig und eigensinnig, setzt sich zur Wehr. Carson lehnt sie zunächst ab, doch schon bald beginnen die beiden eine offen durch Sexualität definierte Liebschaft. Carson will sie sogar bezahlen, als sie nach vier Wochen mit dem nächsten Schiff wieder abreisen will – zu ihrer Enttäuschung, die Beziehung ist tiefer gegangen als erwartet. Carson ist ein einsamer Wolf, ein radikaler Individualist, durch keine sozialen Bindungen behindert; und dass er selbst sexuelle Beziehungen ökonomisiert, deutet darauf hin, wie wichtig ihm seine Eigenständigkeit und Ungebundenheit ist. Das wird sich ändern, weil mit dem Schiff der Vermessungsingenieur Gary Willis (Gene Raymond) eintrifft, begleitet von seiner Frau Barbara (Mary Astor). Willis ist ein unsicherer Mann, ganz anders als Carson. Er versucht, soziale Anerkennung von anderen und seiner Frau zu gewinnen; sein Selbstbewußtsein ist labil, die Souveränität, mit der Carson handelt, geht ihm vollständig ab. Für Willis und seine Frau ist die Plantage eine schlimme Überraschung. Beide sind gekleidet wie Touristen, angetan mit Tropenkleidung, sie erwarten den Lebensstandard, den man auf den großen Gütern der Südstaaten gewohnt war. (Ironischerweise stellt sich Vantine Barbara vor, indem sie sich als Tochter einer solchen Baumwolldynastie ausgibt, eine ironische Maskerade, die sie allerdings bald wieder aufgibt.) Das Haupthaus der Plantage ist für die beiden ein Schock, weil es primitiv ist und nicht einmal Badewannen enthält. Man kann duschen, indem man sich Wasser mit einer Schöpfkelle aus einem Trinkwasserbottich über Kopf und Körper gießt; darum auch ist eine Szene, in der sich die nackte Vantine in dem Faß wäscht (die wohl berühmteste Szene des Films), ein klarer Affront gegen die Willis‘.

Insbesondere Barbara Willis gelingt es zu keinem Zeitpunkt, sich an die so ungewohnte Umgebung anzupassen. Sie trägt Kleidung, die man als reiche Frau in einem großstädtischen Apartment tragen würde, sie zieht sich sogar während des nicht endenden Monsunregens Negligés über, und in allen Szenen des Films ist sie perfekt frisiert. Sie wirkt wie ein Fremdkörper in dieser Umgebung, noch verstärkt durch ein höchst affektiertes und gekünsteltes Schauspiel, in dem die signifikante Ausdrucksgeste die wichtigste Rolle spielt (als agierte sie auf einer imaginären Bühne, auf der sie sich als „Dame von Welt“ darstellt) – und gerade dies bildet den Ansatzpunkt einer tiefen sexuellen Faszination, die sie auf Carson ausübt. Obwohl er von sich selbst behauptet, er sei hier im Dschungel geboren und gehöre hierher, weckt sie eine geheime Sehnsucht nach einem Typus von Frau und von erotischer Kommunikation, die in der Wildnis der Plantage so fremd wie eine Traumwelt wirkt. Carson beginnt ein Verhältnis mit ihr, was er aber am Ende des Films abbricht, einsehend, dass diese Beziehung unter der Dschungel-Kondition keine Zukunft haben wird, und zugleich Willis, den so schwachen Konkurrenten, respektierend. Carson wird zu Vantine zurückkehren, sie beherrscht die Stilistik des Dschungels.

Diesem Prozeß der Selbsterkundung Carsons korrespondiert die melodramatisch übertriebene Bindung Barbaras. Ganz offensichtlich gerät sie in den Widerspruch zweier Typen von Männlichkeit – gebildet, unsicher, übervorsichtig und nach Anerkennung lechzend der eine, selbstgewiß, souverän, dominant und grob der andere. Sie schießt Carson an, als er ihr mitteilt, dass er sie mit Willis zusammen nach Amerika zurückschicken wird (Vantine nimmt sie in Schutz, bezichtigt Carson in einer Notlüge, er habe versucht, sich Barbara zu nähern). Doch sie hat geschossen, weil sie durch seine Zurückweisung gekränkt ist, ihre Selbstwahrnehmung als attraktive Frau ist im Tiefsten angegriffen. Für den Zuschauer ist das Ende auch ein Bekenntnis zu dem Macher-Mann, dem selbstbewußten Pragmatiker, für den die Spiele mit Statussymbolen, sozialen Ritualen und Eitelkeiten fremd bleiben. Man mag dieses auch lesen als eine verdeckte, dem Abenteuerlichen fast immer innewohnende Zivilisationskritik, die den Abenteuerer als eine eigentliche Idealfigur des Männlichen ansieht und zugleich seine zivilisatorische Undomes-tiziertheit festhält. Das ist auch in dem berühmten Film KING SOLOMON‘S MINES, der auf einen der berühmtesten Kolonialismus-Romane zurückgeht,

nicht anders – die Figur des Allan Quatermain ist so faszinierend wie zivilisatorisch unangepaßt, adaptiert sich an die so fremde Umgebung der Wildnis und kann doch die Ritualisierungen des urbanen Lebens so wenig ertragen.

Die Figurenkonstellation des Films ist für die Hollywood-Adaption des Lebens in kolonialer Fremde von größter Bedeutung gewesen und wurde mehrfach variiert. In CONGO MAISIE (1940, H.C. Potter) spielte Ann Sothorn die Rolle der Vantine (hier als Maisie Ravier), diesmal als Showgirl, das es zu dem attraktiven aber *hardboiled* Arzt Dr. Michael Shane (John Carroll) verschlägt; Rita Johnson und Sheperd Strudwick spielten das hinzukommende Ehepaar Kay und Dr. John „Jock“ McWade. Noch mehr ins Touristische gewendet ist die Geschichte in MOGAMBO (1953, John Ford), der in einem Tierfängerlager spielt, mit Clark Gable als Victor Marswell, Ava Gardner als Tänzerin Eloise Y. „Honey Bear“ Kelly (in der Vantine-Rolle) und Grace Kelly und Donald Sinden als Ehepaar Nordley. Ist noch in RED DUST der Hintergrund einer rabiat durchgesetzten Gewinnung von Rohstoffen für die amerikanische Chemieproduktion als Motiv für den Betrieb der Farm und für den Verbleib der Weißen im Dschungel klar ausgewiesen, sind in MOGAMBO alle Beteiligten nur noch im Kontext von Freizeitindustrien – als Zulieferer für amerikanische Zoos, als Aktrice bei Shows für Touristen und als Zoologen, die das Leben der Berggorillas erforschen wollen – vor Ort. Der eigentlich ökonomische Hintergrund des Abenteuerlichen ist ganz und gar verloren gegangen. Unverändert aber

bleibt bis hier die Anonymisierung und Deklassierung der einheimischen Bevölkerung.

#### **Literatur:**

Baxter, Peter (1987) Up from Saigon. Class, Identity, and Other in RED DUST. In: *Journal of Popular Film and Television* 15,2, Summer 1987, pp. 71-82.

Parish, James Robert (1992) RED DUST. In seinem: *Prostitution in Hollywood Films. Plots, Critiques, Casts and Credits for 389 Theatrical and Made-for-Television Releases*. Jefferson, NC/London: McFarland, pp. 352-354.

#### **Rezensionen:**

Rev. In: *Picturegoer* 2,92, 25.2.1933, p. 20.

Rev. In: *Diário de Notícias* (Lissabon), 9.3.1999, p. 55.

Rev. (Aachen, George) in: *Reid's Film Index*, 42, 1999, pp. 160-162.

Rev. (Bass, Judy) in: *Revue du Cinéma* 35, Hors série 28, 1983 (1983).

Rev. (Bassan R.) in: *Revue du Cinéma*, 384, Juin 1983, p. 29.

Rev. (Blanchet, C.) in: *Cinéma* 83, C83 [=294], Juin 1983, p. 48.

Rev. (Brown, G.) in: *Monthly Film Bulletin* 44, Aug. 1977, pp. 178-179.

Rev. (Rodrig, A.) in: *Cinématographe*, 91, July/Aug. 1983, p. 58.

MH: In Gloomy Indo-China. In: *New York Times*, 5.11.1932.

Nielsen, Ray: Ray's way: Gene Raymond and RED DUST. In: *Classic Images*, 117, March 1985, pp. C14-15.

Vieira, Mark A.: RED DUST: A Production History. In: *Bright Lights Film Journal*, 12, Spring 1994, pp. 38-41, 50.

#### **Programmheft:**

Tropenrausch. In: *Illustrierter Film-Kurier* (Wien), No. 771, 1934, 8 pp.