

Vom *Out-Law* zum *In-Law*: Piraterie, Recht und Familie in *Pirates of the Caribbean*

From *Out-Law* to *In-Law*: Piracy, Law and Family in *Pirates of the Caribbean*

Irmtraud Hnilica

A wedding? I love weddings. Drinks all around!
Captain Jack Sparrow

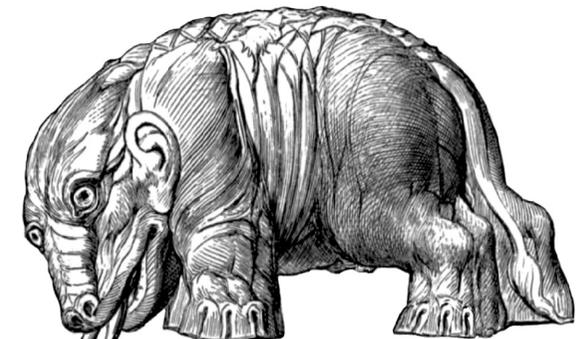
Abstract:

In order to analyse the relationship between piracy, law and family, the article takes a look at the popular *Pirates of the Caribbean* films. Hollywood turns out to link piracy with family; instead of forming the usually assumed contrast, both are closely intertwined entities. The film series can therefore be seen as an unorthodox revision of the pirate's common juridical classification as the anti-social *hostis humani generis*. It becomes apparent that, surprisingly, family sometimes may develop from piracy.

Keywords, dt.: Piraten, Fluch der Karibik, Film, Familie
Keywords, engl.: Piracy, Pirates of the Caribbean, film, family

Irmtraud Hnilica ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für neuere deutsche und europäische Literatur der FernUniversität in Hagen. Sie promovierte an der Universität zu Köln mit einer Arbeit zur Romantisierung des bürgerlichen Kaufmanns in Gustav Freytags *Soll und Haben*. Sie beschäftigt sich mit literarischem Realismus, Medientheorie, Gender-Forschung und mit Piraterie in Literatur und Film.

E-Mail: Irmtraud.Hnilica@FernUni-Hagen.de



Einleitung

Folgt man dem Historiker Michael Kempe, dann fällt das – vorläufige – Ende der historischen Piraterie mit dem Beginn der großen Zeit des Piraten in Film und Literatur zusammen:

An der Wende zum 20. Jahrhundert, als sich fast alle Staaten der Welt an das völkerrechtliche Verdikt der Kaperei hielten und somit klar wurde, dass die klassische Zeit der weltmeerumspannenden Freibeuterei in ihrer bisher bekannten Form endgültig vorbei war, begannen die alten schurkischen Helden und Abenteurer in der Fantasiewelt populärer Romane, farbiger Illustrationen und bewegter Bilder weiterzuleben. [...] Ihre mediale Vermittlung und Reaktualisierung in Literatur, Film, Comics und Computerspielen verankerte sie so sehr im kollektiven Bildgedächtnis der westlich-europäischen Kultur, dass sie daraus wohl auch künftig nicht mehr wegzudenken sind.[1] (Kempe 2010, 24)

Eine dieser populären Piratenfiguren ist Captain Jack Sparrow, der schwankende, merkwürdig gestikulierende Pirat, der in den mittlerweile vier Teilen der Filmreihe *Pirates of the Caribbean* von Johnny Depp gegeben wird. Am Beispiel der Filmreihe und ausgehend von Kempes Beobachtung, dass Piraterie im 20. und 21. Jahrhundert als Gegenstand von Film und Literatur vielleicht populärer ist denn je, soll im Folgenden gefragt werden, wie sich solch phantasmagorisches Piratentum gestaltet – und was daran im Zusammenhang mit der Frage nach Parallelitäten rechtlicher und familiärer Ordnungen, die hier verfolgt werden soll, sichtbar werden kann. Die Figur des Piraten gilt als verkörperte Infragestellung der gesellschaftlichen Ordnung, daher rührt ihre – negative – Relevanz für das politische Imaginäre. Die hier untersuchten Filme deuten das Verhältnis des Piraten zur Gesellschaft neu, indem sie den Piraten- mit dem Familiendiskurs verquicken. Daraus ergibt sich ein Spannungsverhältnis zur seit Jahrhunderten geläufigen Apostrophierung des Piraten als *hostis humani generis* und damit als anti-sozial, als *Out-Law* schlechthin. Daniel Heller-Roazens einschlägige Untersuchung über den Piraten und das Recht stellt – unter dem Titel *Der Feind aller* – genau diese Einordnung des Piraten ins Zentrum. Die Studie nimmt „ihren Ausgang von einer Rechtstatsache in der abendländischen Geschichte: dem Faktum nämlich, dass der Pirat als Urfeind des Menschengeschlechts gilt“[2] (Heller-Roazen 2010, 10). Nichtsdestotrotz wird gerade der Pirat in *Pirates of the Caribbean* in Familienverhältnisse –

[1] Ganz ähnlich argumentiert auch Daniel Heller-Roazen mit Blick auf Robert Desnos' „Klagelied für den Piraten“ von 1936: „Der Moment ist gekommen, in dem der Dichtervers den Grabstein ersetzt und die Worte des Schriftstellers ein Verschwinden festhalten, das sonst vielleicht unbemerkt geblieben wäre“ (Heller-Roazen 2010, 27).

[2] Die Funktion dieser Alteritätszuschreibung sieht Kempe in der „Konstitution von Völkerrechtsgemeinschaft durch die Konzeptualisierung des Piraten als Generalfeind der Menschheit“ (Kempe 2010, 154). Vgl. das Kapitel „Gegner aller Menschen und Völker? Internationale Verbrecher als Produkte internationaler Politik“ in Kempes Studie (Kempe 2010, 153-194).

und damit in die menschliche Gemeinschaft – eingerückt.[3] So erscheint Captain Jack Sparrow als Ziehvater, der den jungen Will Turner (Orlando Bloom) erfolgreich sozialisiert. Und als ein weiteres Beispiel für die behauptete Verknüpfung von Piraterie und Familie lässt sich anführen, dass Elizabeth Swanns Verwicklung in die Piraterie im Film zwar zunächst eine Eheschließung verhindert (bei der es sich jedoch ohnehin, das wird noch zu zeigen sein, um eine Missverbindung handelte), dies aber nur, um am Ende des ersten Teils eine Art Doppelhochzeit in Aussicht zu stellen. Diese Aspekte, die noch ausführlich behandelt werden, ernst zu nehmen, führt zu einer Lektüre der *Pirates of the Caribbean*, die das Verhältnis von *Out-Laws* und *In-Laws* – und damit das von Recht und Familie in einer bestimmten, außergewöhnlichen Konstellation – frisch beleuchtet. Erst jüngst hat Heike Steinhoff mit *Queer Buccaneers* eine Monographie zu *Pirates of the Caribbean* vorgelegt, die ein *queer reading* der Filmreihe vornimmt (Steinhoff 2011). Steinhoff argumentiert, „that in *Pirates of the Caribbean*, ‚piracy‘ constitutes a marker of instabilities and a sliding signifier that evokes various ‚cultural transgressions‘“ (Steinhoff 2011, 13). So ist in der Filmreihe ein Narrativ angelegt, das Homosozialität und Homosexualität als Kippfigur ausstellt; Jack Sparrow selbst besitzt Attribute, die seine Kennzeichnung als *queer* nahe legen. Dies scheint zu dem Argument, dass die Filmreihe Piraterie und Familie eng führt, in klarem Widerspruch zu stehen. Doch die Filmreihe lässt beide zu, eine *queere* und eine ‚straighte‘ Lektüre – und bestätigt damit die poststrukturalistische Annahme, dass Texte ihre eigenen Positionen immer auch unterlaufen.[4] Die Überraschung besteht darin, dass in diesem Fall auch die – wenn man so will – ‚konservative‘ Lektüre, die von der Heterosexualität der Figuren ausgeht, transgressive Sprengkraft besitzt. Um diese offen zu legen gilt es, die Effekte der Verknüpfung von Piraterie und Familie zu diskutieren: Zersetzt Seeräuberei Familie – oder stiftet sie diese? Wie genau funktioniert die Engführung verbrecherischen Seeräuberwesens mit Verwandtschaftsmodellen? Und in welchem Verhältnis steht diese Verknüpfung zum tradierten juristischen und politischen Pirateriediskurs?[5] Das sind die Fragen, um die es gehen soll.

Vorab wird eine Einführung in *Pirates of the Caribbean* gegeben, an die die eigentliche Lektüre unmittelbar anschließt. Dabei soll es zunächst – im Abschnitt *Agenda Setting* – um die Eröffnungsszene des Films gehen, die sich als Lektüeranweisung für die folgende Filmhandlung verstehen lässt. Von der damit gestifteten Agenda ausgehend, wird in einem weiteren Schritt Will Turners seeräuberische Sozialisation durch Jack Sparrow als Vater-Sohn-Geschichte diskutiert. Die damit bereits eingeleitete Verkehrung tradiertener Einschätzungen des Piraten mündet in eine

[3] Dass der Pirat im kulturellen Bildrepertoire von Film und Literatur eine erstaunlich menschliche Gestalt erhält, darauf verweist auch Robert Bohn – und fügt hinzu: „Die Vernunft gebietet uns doch, Piraten als nichts anderes als verabscheuungswürdige Kriminelle zu betrachten, als Gangster, die ihren Mitmenschen nur Furcht und Leid zufügen.“ (Bohn 32007, 6) Ganz offensichtlich halten sich Film und Literatur nicht an dieses Vernunftgebot.

[4] Diese Annahme liegt auch Steinhoffs Lektüre zugrunde: „In the end, however, any attempt to finally fix this piratical figure [Jack Sparrow, I.H.] will probably, in a line repeated by the pirate throughout the trilogy, end ‚as the day that you ... almost ... caught Captain Jack Sparrow!‘“ (Steinhoff 2011, 58)

[5] Gemeint ist die Einordnung des Piraten als Feindes aller, die sich von Cicero bis zu Carl Schmitt tradiert hat (Schmitt 2005, 508).

Neuperspektivierung des juristischen Diskurses, um die es im mit einem Zitat Jack Sparrows überschriebenen Abschnitt „*They done what’s right by them*“ geht. Der Aufsatz, der seinen Ausgangspunkt bei dem für die Filmreihe konstitutiven Familienthema nimmt und unterwegs den Rechtsdiskurs aufgreift, fragt am Ende nach den Paarbildungsprozessen der *Pirates of the Caribbean* und liest, wie bereits angedeutet, die Schließungsfigur des ersten Teils als Quintessenz einer Doppelhochzeit.

Pirates of the Caribbean – Einführung

Als 2003 *Pirates of the Caribbean – The curse of the Black Pearl* (in Deutschland gestartet unter dem Titel *Fluch der Karibik*) in die Kinos kam, war das Genre des Piratenfilms seit mehreren Dekaden nicht mehr erfolgreich bespielt worden (vgl. Suchsland/Alvarez 2003). Dabei gehört der Piratenfilm zu den ältesten Filmgenres überhaupt (begründet 1926 mit *The Black Pirate*); 1935 war Errol Flynn mit *Captain Blood* zum Star geworden. Die 40er und 50er Jahre, in denen Errol Flynn weiter in Piratenrollen brillierte und Burt Lancaster als *Crimson Pirate* unvergesslich wurde, gehören zur Blütephase des Genres. Mit Flynns Tod 1959 war diese zunächst beendet. Erst mit *Cutthroat Island*, dem *Pirates of the Caribbean* so manche Anregung verdankt, schrieb 1995 ein Piratenfilm wieder Filmgeschichte – aber nur, weil der in Deutschland unter dem Titel *Die Piratenbraut* gezeigte Piratenfilm grandios floppte. Nominiert wurde Regisseur Renny Harlin in der Kategorie Worst Director für die *Goldene Himbeere*, den Filmpreis, der für die schlechteste Leistung des Jahres jeweils am Vorabend der Oscar-Verleihung vergeben wird.[6] Mit *Pirates of the Caribbean* steht also ein tot geglaubtes Genre wieder auf – und parodiert sich gleich selbst, indem es ganze Schiffe voller Piratenzombies auf See schickt. Wie ein ironischer Kommentar zur desolaten Lage des Piratenfilms wirkt auch die missliche Situation, in der sich der komische Held des Films, Jack Sparrow, zu Beginn befindet. Er ist ein Captain ohne Schiff, denn die unter der Führung des Maats Barbossa gegen ihn meuternde Crew der „Black Pearl“ hat ihn ausgesetzt: ein „melancholischer Abgesang auf ein Genre, das offenbar erst symbolisch versenkt werden muss, um im Laufe des Films in gewisser Weise neu zu erstehen“ (Suchsland/Alvarez 2003, 8). Nun braucht Sparrow Verbündete im Kampf um die Rückeroberung des Schiffes. Da kommt es ihm gerade recht, dass er dem jungen Schmied Will Turner begegnet, der für die Verfolgung Barbossas leicht zu gewinnen ist – hat dessen Crew

[6] Nachzulesen auf der Homepage der „Goldenen Himbeere“: <http://www.razzies.com/asp/content/XcNewsPlus.asp?cmd=view&articleid=35> (02/07/2011).

doch seine heimliche große Liebe Elizabeth Swann entführt. Sie besitzt eine Piratenmedaille, die Barbossa und seine Crew brauchen, um jenen Fluch aufzuheben, der sie zu Untoten macht. So lässt sich die Ausgangssituation des ersten Films skizzieren, in dem sich herausstellen wird, dass Barbossa mit Elizabeth Swann die falsche Person entführt hat: Eigentlich braucht er das Blut Will Turners, dem Elizabeth die Medaille zuvor abgenommen hat. Verkompliziert wird die Situation zusätzlich dadurch, dass die Royal Navy die Verfolgung aufgenommen hat, um Elizabeth Swann zu retten und die Piraten vor Gericht zu stellen. Es kommt zu einem großen Kampf, als dessen Ergebnis der Fluch aufgehoben wird, Barbossa stirbt und Jack Sparrow die „Black Pearl“ zurück erhält. Will und Elizabeth erreichen ihr Zuhause in Port Royal als Verlobte – Commodore Norrington verzichtet auf seinen Anspruch an Elizabeth und auch ihr Vater, der inzwischen eine gewisse Sympathie für die Piraten entwickelt hat, lässt Jack Sparrow unbestraft ziehen.

Mit Beginn des zweiten Teils wird dieses (vorläufige) Happy End gebrochen. Am Tag der Hochzeit von Will und Elizabeth, noch vor deren Trauung, werden beide verhaftet und der Kooperation mit Piraten beschuldigt. Elizabeth kommt ins Gefängnis, während Will für Lord Cutler Beckett, einen Repräsentanten der britischen East-India Trading Company, Sparrows Kompass erobern soll – ein magisches Gerät, das immer in die Richtung zeigt, in der liegt, was der Kompassinhaber am meisten ersehnt. Jack Sparrow hat derweil andere Sorgen, denn der monströse Davy Jones ist hinter ihm her; ihm hatte Jack einst hundertjährige Gefolgschaft versprochen – ohne diese freilich anzutreten. Der tentakelköpfige Davy Jones ist verflucht wie seine Crew, die aus menschlich-maritimen Hybridwesen mit Krebsscheren und Seetanghaaren besteht. Aufhalten kann Davy Jones nur, wer die Kiste findet, in der das Herz dieses Fischmannes schlägt; das melancholische Monster hat es sich als Konsequenz einer unglücklichen Liebe ganz einfach aus dem Leib geschnitten. Die Jagd konzentriert sich nun auf die Kiste mit dem immer noch pochenden Herzen darin und bleibt in diesem Teil zunächst erfolglos: Jack Sparrow wird am Ende von einem Riesenkraken verschlungen. Von der Seherin Tia Dalma erfahren die gerade noch Davongekommenen, Will und Elizabeth, dass eine Möglichkeit besteht, Sparrow zu retten – unter der Voraussetzung, dass sie dafür bis ans Ende der Welt reisen. Als Captain in dieser Unternehmung präsentiert Tia Dalma den durch sie von den Toten auferweckten Barbossa. Er führt die bunte Truppe dann im dritten Teil, wie der Titel *Pirates of the Caribbean – At World's End* bereits verspricht, bis ans Ende der Welt. Die Reise geht in die Unterwelt, aus der Will und Elizabeth Jack Sparrow tatsächlich befreien können.

Es kommt zur erneuten Begegnung mit Davy Jones' Crew und nach allerlei Verwicklungen findet eine entscheidende Schlacht statt, bei der Will Turner Davy Jones mit Hilfe von Jack Sparrow tötet und dadurch selbst zum Captain der „Flying Dutchman“ wird. Die Crew, darunter Wills Vater Bootstrap Bill, erhält ihr menschliches Aussehen zurück und die Freiheit, das Schiff zu verlassen. Am Ende des dritten Teils brechen Jack Sparrow und Hector Barbossa zu einem neuen Abenteuer auf: Beide machen sich auf die Suche nach der Quelle der ewigen Jugend. Hier setzt der vierte Teil der Reihe an, der im Frühjahr 2011 in die Kinos gekommen ist. Diesmal in 3D und ohne Orlando Bloom und Keira Knightley, dafür jedoch mit Penélope Cruz, kämpfen Sparrow, Barbossa und ihre Crews gegen aggressive Meerjungfrauen um die Macht über den Jungbrunnen. Angelica (Penélope Cruz) als Tochter des neu eingeführten bitterbösen Captain Blackbeard (Ian McShane) – eine Figur, die nach dem Vorbild des gleichnamigen historischen Piratenkapitäns gestaltet ist – möchte mit Hilfe des Brunnens ihren Vater retten, Barbossa hingegen die Gelegenheit zur Rache an Blackbeard nutzen, der sein Holzbein zu verantworten hat.

Das Plotdurcheinander, das die Filmkritik – angedeutet bereits durch Überschriften der Besprechungen wie „Eine Buddel voll Kuddelmuddel“ (Hüttmann 2003) oder „Großer Piratensalat mit Oktopus“ (Zbinden 2006) – schon den ersten drei Teilen angelastet hat, prägt auch den vierten Film der Reihe. So manche *twists* der Handlung sind kaum nachvollziehbar; auch deshalb kommt eine Lektüre nicht umhin, erst einmal thematische Fluchtlinien ausfindig zu machen, die die Filmreihe auslegt. Aufschlussreich ist es dabei, die Eröffnungsszene, den Auftakt des ersten Teils genauer in den Blick zu nehmen. Denn dort findet statt, was man im Kosmos der Filmreihe als *Agenda Setting* bezeichnen kann.

Agenda Setting

Die Filmreihe beginnt mit einer bemerkenswerten Eröffnungssequenz. Es handelt sich dabei um einen Traum Elizabeth Swanns, der die Vorgeschichte der Handlung rekapituliert. Diesem *opening shot* kommt, so soll hier argumentiert werden, eine hermeneutische Privilegiertheit zu, die durch drei Faktoren bedingt wird: Das ist erstens die prominente Positionierung am Beginn der Filmreihe, zweitens ihr analeptischer Charakter und drittens der (den Status der Sequenz als Rückblende irritierende) Umstand, dass Elizabeth Swann hier träumt. Eröffnet wird damit ein diegetischer Raum,

der sich von dem des weiteren Filmes abhebt und in einem Verhältnis zu ihm steht, das sich als ein kommentierendes beschreiben lässt. Die Traumsequenz ist daher von markanter Bedeutung für die Lektüre. Die Eröffnungssequenz, der Prolog, ist gleichsam überdeterminiert, so dass es allemal gerechtfertigt scheint, eine Lektüre gerade hier ansetzen zu lassen.

Zu Beginn des Traumes – und damit zu Beginn des Filmes – steht die noch kindliche Elizabeth auf einem aus dem Nebel auftauchenden Schiff und singt ein Piratenlied: *Yo Ho (A Pirate's Life for Me)*. Der Matrose Gibbs verweist dem Mädchen den Gesang; zu gefährlich sei es, in diesen Gewässern ein solches Lied zu singen, schließlich seien tatsächlich Piraten unterwegs. Norrington schaltet sich in die Diskussion ein und erklärt der jungen Elizabeth, die Piraten „exciting“ und „fascinating“ findet, dass diese nichts anderes als den Tod verdienen. Nun betritt Gouverneur Swann, Elizabeths Vater, die Szene – und gibt Norrington zu verstehen, dass das Thema Piraten in der Konversation mit Elizabeth nicht angebracht sei.[7] Dass sie sich gar nicht vor Piraten fürchtet, sondern vielmehr Neugierde empfindet, besorgt ihn; die drei Männer diskutieren über den angemessenen Umgang mit der kindlichen Piratenbegeisterung ihrer Schutzbefohlenen. Der Film beginnt also, man muss sich das klar machen, mit einer pädagogischen Diskussion. Als Elizabeth aus diesem Erinnerungstraum erwacht, in dem auch noch der schiffbrüchige Junge Will Turner an Bord geholt wird und Elizabeth an seiner Piratenmedaille dessen seeräuberische Herkunft erkennt, ist es acht Jahre später. Elizabeth Swann ist nun eine junge Frau, die in ihrer Kommode die Piratenmedaille, die sie Will damals abgenommen hatte, versteckt. Erneut sehen wir Elizabeth nun im Gespräch mit ihrem Vater; das Thema, das diesmal verhandelt wird, ist die Frage nach ihrem zukünftigen Bräutigam. Dies freilich nur über Umwege: Gouverneur Swann überrascht Elizabeth mit einem neuen Kleid – und bittet sie, dieses zur Beförderungsfeiern von Commodore Norrington zu tragen.[8] Sie gefalle ihm offensichtlich: „He fancies you, you know“. Doch Elizabeth, das wird im Anschluss bei einer Begegnung mit Will Turner, der inzwischen Schmied geworden ist, deutlich, liebt Will – und diese Neigung beruht, auch das wird klar, auf Gegenseitigkeit. Thematisiert wird damit eine problematische Familiendynamik: Gouverneur Swann hat für seine Tochter einen hochrangigen Militär zum Ehegatten vorgesehen, doch hat diese ihr Herz bereits vergeben – und das ganz unstandesgemäß. Angelegt sind mit der Thematisierung einer Vater-Kind-Beziehung und dem Problem der Heiratspolitik Hauptthemen der Filmreihe. Nimmt man diesen Vorspann als Lektüeranweisung für das Folgende, wird unverkennbar, worum es in *Pirates of the Caribbean* – und zwar in allen vier Teilen – auch geht: um Familienfragen.

[7] Im Verlauf der Filmreihe werden die meisten an diesem Gespräch beteiligten Figuren selbst zu Piraten: Gibbs heuert bei Sparrow an, Commodore Norrington tut dies im dritten Teil ebenfalls (wenn auch nur, um sich bei der East India Company zu rehabilitieren), Elizabeth wird gar zur Piratenkönigin. Gouverneur Swann selbst wird kein Pirat – doch zeigt er deutliche Sympathien.

[8] Der Film enthält eine Parallelszene, in der Barbossa Elizabeth zwingt, ein von ihm ausgesuchtes Kleid zu tragen – einmal ist es der Vater, der der Tochter die Kleidung in Form eines Geschenkes aufdrängt, einmal der bösertige Pirat, der das Tragen des Kleides schlicht befiehlt.

„You seem familiar“: Will als Pirat

Das gilt zumal für die Figur des jugendlichen Helden Will Turner. Bei seiner Mutter aufgewachsen, sucht der Schmied Will Turner nach seinem Vater – nicht ahnend, dass dieser kein Kaufmann ist, wie er fest glaubt, sondern der legendäre Pirat Bootstrap Bill. Im Laufe des Films wird Will Turner von der seeräuberischen Identität seines Vaters erfahren, sie akzeptieren und schließlich sich selbst als Pirat verstehen lernen. Die entscheidende Rolle bei diesem Prozess spielt Jack Sparrow als ‚Adoptivvater‘ oder Mentor von Will Turner. Er ist es, der ihm erklärt: „Your father was a pirate *and* a good man.“

Bei der ersten Begegnung Jacks mit Will, dem Kampf in der Schmiede, weiß Jack Sparrow noch nicht, mit wem er es zu tun hat. Schon hier aber nimmt er sich seines Gegners als Mentor an und kommentiert dessen Kampfstil entsprechend: „You know what you’re doing. I’ll give you that ... excellent form! But how’s your footwork? If I step here ... very good!“ Der junge Schmied kommt ihm bekannt vor: „You seem familiar. Have I threatened you before?“ Und Turner antwortet: „I make a point of avoiding familiarity with pirates.“ Wie sich später zeigen wird, ist Turner nicht nur „bekannt“ (also „familiar“) mit Piraten, sondern tatsächlich Spross einer Piratenfamilie. Etymologisch leitet sich „familiar“ (wie „familial“) von „family“ ab – und diese Wurzel klingt hier durch.^[9] So handelt es sich bei Wills späterer Entwicklung zum Piraten um den Vollzug einer familiären Bestimmung. Auf die von Beginn an angelegte Wandlung des Schmieds zum Seeräuber verweist bereits Will Turners sprechender Name: He *will turn* into a pirate.^[10] Das ist Telos seiner Entwicklung, dieser Aufgabe hat der zunächst Widerstrebende sich zu stellen. Dabei begegnet er dann im zweiten Teil seinem Vater Bootstrap Bill, der dazu verdammt ist, auf Davy Jones’ Schiff, der „Flying Dutchman“, hundertjährigen Dienst zu leisten – und der dabei, wie die anderen Crewmitglieder auch, zum Fischwesen wird – ihm wachsen Muscheln auf der Wange und Korallen aus den Schultern. Die Begegnung mit dem so verfluchten Vater gibt Will Turners Leben eine neue Richtung; er will – und wird – Davy Jones töten, um seinen Vater zu befreien. Sohnespflicht und Piratenwesen fallen hier in eins: Nur als Pirat und durch die Mithilfe von Jack Sparrow gelingt Will Turner sein Familienprojekt, das sich als wichtiger Erzählstrang durch die ersten drei Teile zieht.

Um diese zentrale Vater-Sohn-Geschichte gruppiert die Filmreihe weitere: Bereits angesprochen worden ist das Verhältnis von Elizabeth Swann und ihrem Gouverneurs-Vater – er wird im dritten

[9] Vgl. das Lemma „family“ im Oxford Dictionary of English Etymology (Onions 1966, 344).

[10] Auch Steinhoff liest Will Turners Nachnamen entsprechend (Steinhoff 2011, 62).

Teil seiner Tochter in der Unterwelt wieder begegnen. Jack Sparrow selbst trifft seinen Vater, gegeben von Keith Richards, ebenfalls wiederholt. Alle drei Hauptfiguren also werden in den Zusammenhang ihres Verhältnisses zum Vater gestellt; allein Hector Barbossa und Davy Jones fallen hier heraus. Im vierten Teil schließlich steht erneut eine Vater-Kind-Geschichte im Mittelpunkt: Es ist die von Angelica und ihrem Vater Blackbeard. *Pirates of the Caribbean* wird also tatsächlich durch Vater-Kind-Geschichten strukturiert und erhält durch sie narrative Richtung. Das ist keine Idiosynkrasie gerade dieser Produktion; für das Genre des Piratenfilms sind Geschichten dieser Art ohnehin konstitutiv: In *Crimson Pirate* aus dem Jahr 1952 schließt sich Consuelo (Eva Bartok) dem roten Korsaren Kapitän Vallo (Burt Lancaster) und seiner Piratentruppe an, um ihren Vater, den Befreiungskämpfer El Libre, aus dem Gefängnis zu retten. Ebenfalls von einer Vater-Tochter-Geschichte strukturiert ist *Cutthroat Island*, in dem Morgan Adams (Geena Davis) von ihrem Vater das Piratenschiff vererbt wird und sie endlich jenen Schatz finden soll, den der Vater sein Leben lang gesucht hat. Ein ähnliches Narrativ verfolgt auch *Swashbuckler*: Erst mit Hilfe der Piraten – maßgeblich Robert Shaw als Captain „Red“ Ned Lynch – gelingt es Jane Barnet (Geneviève Bujold), ihren Vater zu befreien. Piraterie, so scheint es, ist hier wie dort das Mittel, Familie der Zweck.

Umso auffälliger, dass Mütter in *Pirates of the Caribbean* wie in den genannten weiteren Piratenfilmen praktisch unerwähnt bleiben – oder jedenfalls nicht auftreten (mit Ausnahme von Louisa Horton als Lady Barnet in *Swashbuckler*). Elizabeth Swanns Mutter scheint nicht zu existieren und spielt keine Rolle. Von Will Turner erfährt der Zuschauer zwar, dass er bei seiner Mutter aufgewachsen ist, doch findet sie weiter keinerlei Erwähnung. Und als Jack Sparrow seinen Vater nach der Mutter fragt („How’s Mom?“), da zeigt der Vater ihm stumm einen langhaarigen Schrumpfkopf, den er am Gürtel trägt. „She looks good“, kommentiert das der Sohn. Mütter sind in *Pirates of the Caribbean* also tot – mal figurativ, mal literal.[11] Familie organisiert sich hier um die Vaterfigur und entlang der Vater-Kind-Achse – und sie ist eine Form der Bindung, die sich im Modus der Piraterie entfaltet.

[11] Dieser Ausschluss führt freilich zu einer verschobenen Rückkehr des Mütterlichen im Monströsen; Jack Sparrow stürzt am Ende des zweiten Teils in die gigantische *Vagina Dentata* des Kraken. Vgl. Auch Steinhoffs *Queer Buccaneers* (Steinhoff 2011, 95). Zum filmwissenschaftlich gut belegten topischen Zusammenhang von Weiblichkeit und Monstrosität vgl. Barbara Creeds Studie *The Monstrous-Feminine* (Creed 1993, 105-121).

„They done what’s right by them“: Juridischer Diskurs und Skeptizismus

Als Jack Sparrow am Ende des ersten Teils seiner Verhaftung und dem Verlust seines Schiffes entgegen sieht, kommentiert er diese mit einem gewissen distanzierten Verständnis für die königlichen Truppen: „They done what’s right by them. Can’t expect more than that.“ Mit dieser Einschätzung des Rechtsvollzugs als gebunden an offenbar kontingente Vorstellungen dessen, was richtig ist, nimmt Jack Sparrow eine Perspektive ein, die aus der Weltliteratur bekannt ist: aus Daniel Defoes *Robinson Crusoe*. Robinsonade und Piratenggenre sind ohnehin miteinander verwandt. In *Pirates of the Caribbean* als kleine Vignetten eingelagert, sind gleich mehrere kurze Robinsonaden – also Episoden, in denen sich jemand allein auf einer einsamen Insel befindet – hier als Folge der Praxis des „Marooning“, bei der ein Besatzungsmitglied, das gegen eine Regel verstoßen hat oder auch ein Kapitän, wenn gegen ihn gemeutert wird, auf einer einsamen Insel ausgesetzt wird, ausgestattet lediglich mit einer Waffe (Bohn 2007, 44). Für Jack Sparrow, der die Legende seiner Flucht auf Meeresschildkröten spinnt, wird dies gar zum Leitmotiv; der Ausspruch „Aye. Sea turtles“ zu einem running gag der Reihe. Mit der relativierenden Einschätzung von Recht und Moral als gebunden an eine jeweilige Sozialisationsform und abhängig von der Perspektive nimmt *Pirates of the Caribbean* ein Motiv aus *Robinson Crusoe* auf, das den Kern des Romans berührt. Immer wieder und über Jahre hinweg beobachtet Robinson Crusoe Ureinwohner, die seine Insel besuchen, um dort anthropophagische Rituale zu vollziehen. Als er zum ersten Mal Überreste eines solchen Rituals findet, reagiert Crusoe mit unendlicher Abscheu und großem Entsetzen:

Als ich nämlich vom Hügel herunter an die Küste [...] kam, sah ich mit tiefer Bestürzung, ja mit entsetzlichem, unbeschreiblichem Grauen, daß der Strand mit Schädeln, Händen, Füßen und anderen menschlichen Knochen bedeckt war, und in demselben Augenblick sah ich auch einen Platz, wo Feuer gebrannt hatte, und einen Kreis wie eine Kochgrube, wo offenbar die wilden Ungeheuer bei dem unmenschlichen Fest über den Leibern ihrer Mitmenschen gegessen hatten.

Ich war über diesen Anblick so entsetzt, daß ich lange Zeit gar nicht an meine eigene Gefahr dachte. All meine Furcht wurde von der Vorstellung solcher viehischen, höllischen Rohheit und der Empörung über solche Verwilderung der menschlichen Natur verdrängt. Obgleich ich oft genug davon gehört hatte, hatte ich mir doch nie einen Begriff davon gemacht. Kurzum, ich wandte mich von dem schrecklichen Schauspiel

ab, mir wurde übel, und ich war eben daran, ohnmächtig zu werden, als die Natur sich half und ich mich mit solcher Heftigkeit erbrechen mußte, daß mir davon etwas leichter wurde. (Defoe 1957, 294–296)

Crusoe reagiert mit heftiger Aversion und einer Einordnung des kannibalistischen Geschehens von einem moralischen Standpunkt aus, der als der der Menschlichkeit und Natur selbst gekennzeichnet und damit als absoluter markiert wird: Kannibalismus ist demnach „unmenschlich“ und eine „Verwilderung der menschlichen Natur“. Voller Abscheu plant Crusoe zunächst ein Massaker an den Kannibalen: „Tag und Nacht konnte ich nichts anderes mehr denken, als wie ich wohl einige dieser Ungeheuer bei ihrem grausamen, blutigen Unternehmen töten und womöglich das Opfer, das sie herschleppen würden, erretten könnte.“ (ebd., 301) Und weiter: „Dann wollte ich mit meinen Pistolen und meinem Schwert über sie herfallen und sie, wenn ihrer auch zwanzig wären, allesamt niedermachen. Dieser Gedanke hielt mich einige Wochen in Atem, und ich war so voll davon, daß ich oft davon träumte und im Schlaf wacker unter die Wilden hineinschoß.“ (ebd., 302) Crusoe ist voller Gewaltphantasien und „in der richtigen Verfassung für eine so grausame Hinrichtung von zwanzig oder dreißig nackten Wilden“ (ebd., 304).

Doch nach und nach – und hier wird die Nähe zu Sparrows Argument allmählich erkennbar – wandelt sich Crusoes Einschätzung der Kannibalen; die naturrechtliche, sozialanthropologische Perspektive weicht skeptizistischen Überlegungen: „Welches Recht oder welchen Beruf hatte ich, mich als Richter und Rächer über diese Menschen zu stellen, denen der Himmel seit Menschengedenken ungestraft erlaubt hatte, aneinander die Vollstrecker seines Gerichtes über sie zu sein?“ Und: „Wie kann ich wissen, wie Gott in diesem besonderen Fall richten würde?“ (ebd., 305) Schließlich, so überlegt Robinson, tun die Kannibalen nur, was in ihrer Ordnung und nach ihrem Recht ganz richtig ist:

Es ist gewiß, daß diese Leute ihre Schändlichkeiten nicht als Verbrechen begehen. Sie handeln nicht gegen ihr eigenes Gewissen. [...] Sie halten es ebenso wenig für ein Verbrechen, einen Kriegsgefangenen umzubringen, wie wir, wenn wir einen Ochsen schlachten, und essen Menschenfleisch, wie wir Hammelfleisch essen. (ebd., 305)

Anwenden ließe sich damit auf die Kannibalen auch Jack Sparrows Satz über die Staatsgewalt: „They done what’s right by them. Can’t expect more than that.“ Beide, Robinson Crusoe wie Jack Sparrow, stehen damit gleichsam in der philosophischen Tradition des Skeptizismus. Was „barbarisch“ ist und was nicht, was recht und was unrecht, das lässt sich damit nicht ohne weiteres sagen. Auch für vermeintliche Barbaren gilt, dass sie tun, was ihnen recht erscheint. Unter Beibehaltung von Crusoes Argument selbst verkehrt Sparrow jedoch dessen Richtung: Indem Sparrow aus der Perspektive des *Out-Laws* [12] die Staatsgewalt als Skeptiker betrachtet, rückt er diese in eine ethnographische Perspektive. Der juristische Diskurs wird von der skeptizistischen Metaperspektive aus relativiert: „They done what’s right by them“.

So gesehen gibt es kein Innerhalb und Außerhalb des Rechts (und damit keine *Out-Laws* im eigentlichen Sinne), sondern lediglich eine Konkurrenz unterschiedlicher Rechtsordnungen. Trotz der Erkenntnis dieser Kontingenz wird innerhalb dieser Rechtskonkurrenz auch von Piraten auf das eigene Gesetz gepocht. Wenn sich im dritten Teil der *Pirates of the Caribbean* die Piratenfürsten treffen, um über die Befreiung der Meeressäugin Calypso zu beraten, dann suchen sie Orientierung an ihrem Gesetzbuch [13] – und einer, der den Code verwerfen will, wird von Jacks Vater umgehend erschossen, kommentiert mit den Worten: „The code is the law.“ Hier kann keine Rede sein davon, dass der Pirat, wie Rüdiger Suchsland und Constanze Alvarez in ihrem Beitrag zum Genre des Piratenfilms schreiben, eine Freiheit symbolisiert, die „in der Willkür [liegt], die sich nicht an Regeln halten muss“ (Suchsland/Alvarez 2003, 9). Tatsächlich wird in *Pirates of the Caribbean* gegenüber dem Piratencodex ein Gehorsam verlangt, der dem von den Gesetzen eines Staates geforderten in nichts nachsteht. In dieser Darstellung korrespondiert *Pirates of the Caribbean*, obgleich grundsätzlich wenig an der historischen Realität orientiert, [14] mit Forschungsergebnissen zur historischen Piraterie:

[...] Seeraub ließ sich letztlich, wie beispielhaft die ‚Gesetze der Küste‘ und die Piratenartikel zeigen, auch nur mittels einer selbstgeschaffenen Ordnung, eines straffen Regiments und umfassender Solidarität erfolgreich aufrechterhalten. So hatte auch das Piratentum seine Anführer, Gesetze, auch Gesetzesbrecher, und schließlich seine vielfach hierarchisch anmutenden Strukturen. (Bohn 2007, 123)

Indem *Pirates of the Caribbean* dies in Szene setzt, situiert der Film Piraten als *innerhalb* des – oder besser: *innerhalb ihres* – Gesetzes stehend.

[12] Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass im historischen Diskurs Piraten bisweilen in die Nähe von Kannibalen gerückt wurden (Kempe 2010, 160).

[13] Dieser Code besitzt durchaus ein Gegenstück in der historischen Piraterie: „Um den Zusammenhalt der vielen Bukaniergruppen zu stärken, kam es um 1640 zur Bildung einer Gemeinschaft beziehungsweise einer Art Bund, der ‚Brüder der Küste‘ [...], die sich ein Regelwerk schufen, das die Benutzung von Noms de Guerre ebenso festlegte wie das Leben an Bord eines Piratenschiffes und die Teilungsbedingungen nach Beutezügen. Zuwiderhandlungen gegen das Regelwerk, auf das jeder einen Schwur ablegen musste, wurden mit drakonischen Strafen geahndet“ (Bohn 2007, 42).

[14] Das gilt für das Genre des Piratenfilms überhaupt: „Im Kino ist die Piraterie die glamouröseste Form der Verbrechen, mehr Traumspiel als historische Realität. Mit der hatten Piratenfilme schon seit Douglas Fairbanks maßstabsetzendem Auftritt in ‚Der schwarze Pirat‘ (1926) kaum etwas zu tun. Warum sollten sie auch?“ (Suchsland/Alvarez 2003, 8)

„*The black pearl is yours*“: *Finale mit Doppelhochzeit*

Die Piraten der Karibik erweisen sich damit als durchaus gebunden – an das eigene Gesetz, an Familie: Sowohl auf der Ebene des Rechtsdiskurses als auch im Privaten irritieren die *Pirates of the Caribbean* das gängige Bild vom bindungslosen Seeräuber. [15] Tatsächlich sind beide Ebenen in der Tradition von Ciceros wirkmächtiger Einordnung des Piraten, auf die das Wort vom „Feind aller“ ja zurückgeht, miteinander verbunden. [16] Denn Cicero geht von verschiedenen Stufen der moralischen Verpflichtung aus, [17] deren bedeutendste die Verbindung von Familienmitgliedern untereinander darstellt (hier nochmals abgestuft, wobei an erster Stelle die Ehegatten einander verpflichtet sind, dann ihren Kindern, dann den Geschwistern etc.). An nächster Stelle steht die Gemeinschaft der *civitas*, dann die Zugehörigkeit zu Volk, Stamm und Sprache. Eingerahmt wird diese Stufenlehre der (Rechts-)Verbindlichkeit durch die Zugehörigkeit zur Menschheit überhaupt (Cicero 1964, 49). Der Pirat aber steht nun bei Cicero vollkommen außerhalb dieses Systems: „Denn der Pirat [...] ist der gemeinsame Feind aller. Mit dem darf weder ein Treuverhältnis noch ein Eid Gemeinschaft bilden.“ (Cicero 1964, 309ff.) Als „Feind aller“ kann der Pirat keinerlei Rechte beanspruchen und gehört letztlich noch nicht einmal zum Geschlecht der Menschen überhaupt. Liest man nun *Pirates of the Caribbean* als eine Art Kommentar zu Cicero mit den Mitteln Hollywoods – immerhin geht es hier wie dort um das Verhältnis von Familie, Recht und Piraterie –, dann lässt die Walt-Disney-Produktion nichts weniger als eine ganze rechtsphilosophische Tradition kollabieren: Von einer Position im absoluten Jenseits der Verbindlichkeit rückt die Filmreihe den Piraten in das Zentrum der Gemeinschaft, indem es ihn als Familienmenschen in Szene setzt. Diese Implikation gilt es zu berücksichtigen, wenn die volle Dimension der vermeintlich bloß kitschigen Filmliebeszenen erkannt werden soll.

Wenn eingangs der Prolog als herausgehobener diegetischer Raum gewertet wurde, der das Familienthema auf die Agenda setzt, dann bildet jene Szene, die im dritten Teil erst nach dem Abspann zu sehen ist, die korrespondierende Schließungsfigur: Elizabeth, mit einem Kind an der Hand, das offenbar von Will ist, schaut auf den Horizont – so, wie Will es ihr zehn Jahre zuvor beim Abschied geheißen hat: „Keep a weather eye on the horizon“. Und wirklich erscheint die „Flying Dutchman“ mit einem Will, der schöner denn je in den Segeln hängt. Wie kommt es zu dieser bitter-süßen Szene – und wie verhält sich die Familiengründung zur Piraterie?

[15] Vgl. die Charakterisierung des populären Piratenklichs durch Robert Bohn: „Das romantische Bild des Piratenlebens mit seinen ganz anderen Zeitperspektiven stellt gegen diese Zwänge [gemeint sind die Zwänge des Arbeits- und Alltagslebens, I.H.] Momente eines ungebundenen, freien Lebens, das realiter nicht nachgeahmt werden kann. Und doch sehnen wir uns danach. Deshalb wird der Pirat, schöner noch der edle Freibeuter, zu einer Traumfigur, die alle kritischen Einwände überleben wird, denn sie ist die Gegenfigur des Arbeiters und Bourgeois und erst recht des Spießers.“ (Bohn 2007, 9)

[16] Zu Ciceros Abhandlung über das rechte Handeln vgl. auch Heller-Roazen (Heller-Roazen 2010, 14–19).

[17] „Stufen aber gibt es mehrere der menschlichen Gemeinschaft.“ (Cicero 1964, 49)

Als die Piratenbande der „Black Pearl“ unter Captain Barbossa in Port Royal einfällt und dort wütet, wird Elizabeth Swann zum Leidwesen ihres Vaters und ihres Quasiverlobten, Commodore Norrington, entführt. Aufgebrochen wird damit eine dysfunktionale Familienkonstellation, denn Elizabeth Swann will Commodore Norrington nicht heiraten, liebt sie doch – wie bereits thematisiert – heimlich Will Turner. Ihre Entführung durch die Piraten bewahrt sie vor dieser Missverbindung und der Weg zur Liebesheirat mit Will Turner wird eröffnet. Jack Sparrow tritt dabei als Quasi-Schwiegervater von Elizabeth Swann auf; ohne seine Vermittlung wäre es zu dieser Verbindung nie gekommen. Piraterie erweist sich also als Institution, die Ehen stiften kann. Trauen wird das Paar Captain Barbossa im dritten Teil – und zwar auf dem Schiff, mitten während eines heftigen Kampfes gegen Davy Jones’ Crew im Auge eines Maelstroms. Geplant ist diese Hochzeit bereits seit dem Ende des ersten Teils. Da verkündet Elizabeth ihre Wahl und entkräftet den Einwand ihres Vaters, Will Turner sei doch schließlich ein Schmied: „No, he’s a pirate.“ Ganz offensichtlich macht ihn das zu einer guten Partie.

Im gleichen Atemzug sieht der Zuschauer Jack Sparrow auf seinem zurück eroberten Schiff. Anamaria (Zoë Saldaña), die einzige Frau in Jacks Crew, raunt ihrem Captain ins Ohr: „The Black Pearl is yours“. Gemeint ist damit zunächst das Schiff „Black Pearl“, doch aus dem Mund der farbigen Frau ist dies zugleich eine (politisch denkbar unkorrekte) eindeutige Obszönität – und die Erklärung bedingungsloser Zugehörigkeit. So gesehen endet der erste Teil mit der Andeutung einer Doppelhochzeit; die wichtigsten Figuren des Films haben sich, den topischen Gegensatz von Piraterie und familiärer Bindung hinter sich lassend, in Paarkonstellationen zusammengefunden.

Dass dies im Fall Jack Sparrows, der mit seiner Piratenbraut ein „Buffo-Paar“ zu Will und Elizabeth darstellt, lediglich eine Momentaufnahme im erotischen Reigen bedeutet, gefährdet die Gültigkeit des Argumentes nicht. Natürlich bleibt bei einem Filmpiraten des 21. Jahrhunderts wie Jack Sparrow so ziemlich alles in postmoderner Schwebe, doch ändert die ironische Brechung [18] nichts daran, dass *Pirates of the Caribbean* familiäre Gebundenheit verhandelt und dabei narrativ mit Piraterie verknüpft. Hochzeiten werden von Jack Sparrow zwar im Modus der Ironie kommentiert – gefeiert aber werden sie allemal: „A wedding? I love weddings. Drinks all around!“

Bibliographie

- Bohn, R. (2007) *Die Piraten*. München: C.H. Beck.
- Cicero, M. T. (1964) *Vom rechten Handeln*. Zürich / Stuttgart: Artemis.
- Creed, B. (1993) *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Defoe, D. (1957) *Robinson Crusoe* [1719], übers. v. Hans Reisiger. Zürich: Manesse.
- Heller-Roazen, D. (2010) *Der Feind aller. Der Pirat und das Recht*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Hüttmann, O. *Eine Buddel voll Kuddelmuddel*. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,264056,00.html> (02/09/03).
- Kempe, M. (2010) *Fluch der Weltmeere. Piraterie, Völkerrecht und internationale Beziehungen 1500-1900*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Onions, C.T. (ed.) (1996) *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press.
- Schmitt, C. (2005 [1937]) Der Begriff der Piraterie. In: ders. *Frieden oder Pazifismus? Arbeiten zum Völkerrecht und zur internationalen Politik 1924-1978*, hrsg. v. Maschke, G. Berlin: Duncker und Humblot, 508–511.
- Steinhoff, H. (2011) *Queer Buccaneers. (De)Constructing Boundaries in the Pirates of the Caribbean Film Series* (= Transnational and Transatlantic American Studies, Bd. 10). Berlin: Lit Verlag.
- Suchsland, R./Alvarez, C. (2003) Dandy des Meeres. Piratenfilme: Erinnerung an ein fast vergessenes Genre. In: *Film Dienst* 56 (18): 6–9.
- Zbinden, J. *Grosser Piratensalat mit Oktopus. „Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest“ von Gore Verbinski*. <http://www.nzz.ch/2006/07/28/fi/articleEAFIP.html> (28/07/06).

[18] Gerade bei Jack Sparrow kann ironisch vorgebrachtes auch einfach den Tatsachen entsprechen, wie im Falle der Kaperung eines Schiffes zu Beginn des ersten Teiles, als er sich den Wachen ganz wahrheitsgemäß vorstellt und präsentiert – dies aber auf dieselben wie ein Scherz wirkt.

Filme

Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl, Gore Verbinski, USA 2003.

Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest, Gore Verbinski, USA 2006.

Pirates of the Caribbean: At World's End, Gore Verbinski, USA 2007.

Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides, Rob Marshall, USA 2011.

The Black Pirate, Albert Parker, USA 1926.

Captain Blood, Michael Curtiz, USA 1935.

The Crimson Pirate, Robert Siodmak, USA 1952.

Cutthroat Island, Renny Harlin, USA 1995.

Swashbuckler, James Goldstone, USA 1976.