

José Manuel Blanco Mayor, Julia Dettke, Joris Lehnert (Hg.)
Romanistisch, politisch?

José Manuel Blanco Mayor (Dr. phil.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter (Postdoc) für spanische und französische Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Romanistik der Universität Rostock. Er promovierte an der Universidad de Zaragoza mit einer Arbeit zu Ovids Metamorphosen und der römischen Liebeslegie.

Julia Dettke (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin (Postdoc) für französische und italienische Literaturwissenschaft am Institut für Romanistik der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie wurde 2019 am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit zur literarischen Räumlichkeit bei Georges Perec promoviert.

Joris Lehnert ist Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für Romanistik der Humboldt-Universität zu Berlin.

José Manuel Blanco Mayor, Julia Dettke, Joris Lehnert (Hg.)

Romanistisch, politisch?

Potenziale für die Gegenwartsanalyse

[transcript]

Die Open Access-Veröffentlichung dieser Publikation wurde durch die Universität Rostock gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY-SA 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © José Manuel Blanco Mayor, Julia Dettke, Joris Lehnert (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Umschlagabbildung: Foto von ev auf Unsplash (bearbeitet)

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839471821>

Print-ISBN: 978-3-8376-7182-7 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7182-1

Buchreihen-ISSN: 2703-013X | Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Romanistisch, politisch?
José Manuel Blanco Mayor, Julia Dettke, Joris Lehnert9

I. Romanistik und Politik: Annäherungsversuche

Romanistik und Politikwissenschaft
Vom Monolog hin zu einer pragmatischen Interdisziplinarität
Dimitri Almeida 23

Populismus in Spanien und Frankreich
Eine Annäherung
Wolfgang Muno, Christian Pfeiffer 25

Perspektiven auf Gender, LGBTQ+ und ›Gender-Gegner‹ in Italien und Frankreich
Sabine Schrader 49

Italienische Mittelmeerdiskurse
Macht, Mediterranismus, Migration
Steffen Schneider 67

II. Sprache als Politik, Sprache der Politik

»In Sprache steckt immer Macht«: Gespräch mit der Übersetzerin Sonja Finck
Julia Dettke 81

Le Pen »weichgespült«, Macron präsidentiell?
Entwicklung der sprachlichen Strategien im französischen Präsidentschaftswahlkampf
2017 und 2022
Beate Kern 93

Die Zensur übertölpeln?

Ein archivarischer Ansatz zu Billy Wilders Humor im franquistischen Spanien

Jeroen Vandaele 117

III. Literatur und/als Politik

Qu'est-ce qui s'est passé dans les bois ?

›Gewalt im Wald‹ bei Bolya Baenga, Sony Labou Tansi und Jean Bofane

Marie Guthmüller 141

Literatur und/als postkoloniale Museumskritik

Arno Bertinas *Des Lions comme des danseuses* und Anne-Marie Garats *Humeur noire*

Jan Rhein 157

Vom Gefängnis fabulieren

Goliarda Sapienzas *L'università di Rebibbia* (1983)

Maddalena Casarini 173

IV. Film, Kultur und Politik

»La ficción no es un cachondeo«

Politische Aspekte im Kino Alejandro Amenábars

Ralf Junkerjürgen 191

Rekonstruktion eines politischen Mordes

Interfilmische und intermediale Referenzen in David Griecos Pasolini-Film *La*

Macchinazione (2016)

Cora Rok 205

Stille und schreiende Umbrüche

LGBTQ+-Revolutionen der italienischen Gesellschaft im Spiegel von Kino und

Filmfestivals der 1960er, 70er und 80er Jahre

Natasha Bianco 223

Zur Politik naturkundlichen Sammelns im Anthropozän

Eine partizipative Sammlung in Deutschland und Frankreich

Elisabeth Heyne, Julia Tovate 241

Anhang

Autor:innen- und Herausgeber:innenverzeichnis	267
--	------------

Romanistisch, politisch?

José Manuel Blanco Mayor, Julia Dettke, Joris Lehnert

In Erinnerung an Dimitri Almeida

Diese Publikation geht von einem Paradox aus: Nach der Verbindung von Romanistischem und Politischem zu fragen scheint so offensichtlich wie widersprüchlich. Offensichtlich nicht nur deshalb, weil sich nach Antonio Gramscis Ausspruch »[t]utto è politica« (Gramsci 1977: 886) nichts dem Politischen entziehen kann, sondern vor allem, weil die Romanistik in sich bereits interkulturell und interdisziplinär ist, und damit wie kaum ein anderes Fach dazu geeignet, die komplexen Zusammenhänge einer globalisierten Welt, in der politische Fragen immer stärker auch kulturelle und sprachliche Dimensionen umfassen, begreifbar zu machen. Widersprüchlich insofern – und dies fügt der Begriffsverbindung das Fragezeichen hinzu –, als das Politische innerhalb des Faches eben keinen festen Ort hat, sondern noch immer häufig in die »Landeskunde« und damit aus der wissenschaftlichen Kernforschung ausgelagert wird, während sein Stellenwert in Literatur- und Kulturwissenschaft durchaus kontrovers diskutiert wird.

Die Idee zu der Ringvorlesung »Romanistisch, politisch?« an der Universität Rostock im Sommersemester 2022, auf die die vorliegende Publikation zurückgeht, ist daher aus zwei Beobachtungen entstanden: zum einen der zunehmenden Relevanz politischer Bedeutungsdimensionen in der romanistischen Forschung und Lehre im deutschsprachigen Raum, die insbesondere in einer breiteren Aufmerksamkeit für Fragen des Postkolonialismus, von Klassenunterschieden und Gendertheorie sichtbar wird, zum anderen aus der auch kritischen Rezeption dieser Entwicklung, die immer wieder etwa als Bedrohung einer »klassischeren« Romanistik oder Indikator einer Privilegierung inhalts- vor formzentrierten Analysen verstanden wird.

Ziel des vorliegenden Sammelbandes, der die Vorträge der Ringvorlesung um eine Reihe zusätzlicher Beiträge ergänzt, ist es deshalb, sowohl einen Überblick über gegenwärtige Forschungsansätze zu politischen Fragen in der Romanistik zu ermöglichen als auch zu ihrer weiteren Diskussion einzuladen. Dass die Romanistik gegenwärtig durch starke Sparvorgaben immer stärker selbst vor (bildungs-)politischen Herausforderungen steht, macht die Zusammenarbeit der Unterdisziplinen

des Faches und ihre gemeinsame Offenheit gegenüber gegenwartsbezogenen Fragen umso wichtiger. Deziert werden hier deshalb literatur-, kultur- und sprachwissenschaftliche Ansätze mit politikwissenschaftlichen Perspektiven auf französisch-, spanisch- und italienischsprachige Länder in vier Kapiteln zusammengebracht.

1. Romanistik und Politik: Annäherungsversuche

Es scheint zuerst legitim zu sein, sich die Frage zu stellen, inwiefern eine derartige Abwesenheit oder Unsichtbarkeit solcher – nennen wir es der Einfachheit halber landeswissenschaftlicher – Aspekte in der deutschsprachigen Romanistik noch gerechtfertigt und vor allem begründbar sind. Das Fragezeichen, das die beiden Adjektive im Titel begleitet, ist also einerseits als Frage nach der Kanonisierung dieser Forschungsperspektive zu verstehen, andererseits als Frage nicht nur nach den Potenzialen, sondern auch möglichen Schwierigkeiten für die romanistische Gegenwartsanalyse.

Die heutige Epoche ist von einer immer stärkeren Politisierung und gar politischen Polarisierung geprägt, die insbesondere durch einen unaufhaltsam scheinenden Aufstieg rechtsextremer Ideen gekennzeichnet ist. Die Sprachen, Literaturen und Kulturen, die das Kernstück von Forschung und Lehre der Romanistik bilden, bleiben von diesem Phänomen nicht unberührt, wie am Machtantritt Giorgia Melonis in Italien, der immer zentraleren Rolle, die die extreme Rechte in Frankreich spielt und der eine baldige Regierungsbeteiligung, gar Wahl zum höchsten politischen Amt vorhergesagt wird, der ähnlichen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung in Spanien (Vox) und Portugal (Chega), der Wahl Jair Bolsonaro in Brasilien 2018 und Javier Mileis in Argentinien 2023 abzulesen ist.

Damit wird die Kanonisierung der romanistischen Traditionsfächer durch die kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen in den romanischen Ländern wie in Deutschland herausgefordert. Die Romanistik muss sich auch explizit als Fach zu gesellschaftsrelevanten und gegenwartsbezogenen Fragen bekennen und die Gewichtung gar Orientierung der traditionellen Fächer neu denken, wie Ralf Junkerjürgen 2021 in seinem Plädoyer fordert (Junkerjürgen 2021). In diesem direkten Bezug stellt sich auch die Frage nach dem sozialpolitischen und gesellschaftlichen Stellenwert der Romanistik – als expliziter Forschungsschwerpunkt sowie in der akademischen Lehre. Denn die Romanistik ist nicht nur ein Forschungsfeld, sondern zugleich ein Netzwerk von Instituten, an denen das Fach gelehrt und studiert wird. Es gilt also weiterhin mit Kremnitz die dringende Frage, was Studierende über die Gesellschaften wissen sollten, deren Sprachen sie studieren (Kremnitz 2010). Was kann die Romanistik in diesem Zusammenhang und vor dem Hintergrund dieser internen und externen Herausforderungen leisten? Tatsächlich ist diese Frage kei-

neswegs marginal, ist die Romanistik doch diejenige akademische Disziplin, die angehende Spezialist:innen der studierten Kulturen ausbildet. Dennoch wurde der Rückzug auf einen grundsätzlich »entsoziopolitischen« Ansatz der Romanistik sogar noch gefestigt, nachdem es nicht gelungen war, eine »Säule« wie die Landeswissenschaft als Teil des Faches zu etablieren (Kolboom 2020).

Dies ist in wenigen Zeilen der Rahmen, in den sich die ersten Beiträge dieses Buches einfügen. Dimitri Almeida, ein Romanist mit einem klaren politik- und sozialwissenschaftlichen Profil, war von der Idee, an diesem Band teilzunehmen, begeistert. Als Beweis dafür schickte er rasch eine kleine Skizze seines Vorhabens. Leider konnte er den vorgestellten Text nicht mehr fertigstellen – die Impulse, die er schildert, sind dennoch aussagekräftig und mehr denn je relevant und dringlich. Er kommt zum entscheidenden Punkt, wenn er das Scheitern einer Modernisierung der (Franko)Romanistik u.a. unter Einbeziehung sozialwissenschaftlicher Perspektiven erwähnt: Es sind vor allem interne Machtfragen innerhalb der Romanistik, die eine Neuaufstellung des Faches verhindern. Aufgrund der Relevanz dieser grundlegenden Fragen haben wir uns entschieden, den kurzen Text trotz seines Entwurfcharakters zu publizieren, denn er gibt grundlegende Anstöße, die hoffentlich weitergeführt werden.

Im Beitrag von Wolfgang Muno und Christian Pfeiffer, beide Politikwissenschaftler mit u.a. romanistischen Ländern und Regionen als Forschungsschwerpunkt, werden Politikwissenschaft und Romanistik in einen direkten Dialog gebracht. Als Populismus-Forscher verorten sie zunächst die Theorien und Ansätze rund um das Phänomen, das das 21. Jahrhundert bereits zu kennzeichnen scheint: So ist auch in der Forschung das Verhältnis des Populismus zur Demokratie eine zentrale Frage. Muno und Pfeiffer widmen ihren Beitrag anschließend der detaillierten Analyse zweier spezifischer Beispielländer der Romania, Spanien und Frankreich, in denen Links- und Rechtspopulismus, mit Vox und »Sé Acabó la Fiesta« in Spanien und dem Front National bzw. Rassemblement National und La France Insoumise in Frankreich, stark vertreten sind. Mit ihren abschließenden vergleichenden Überlegungen zum Populismus betonen sie die Rolle der kollektiven und kulturellen Identitäten und somit auch das Potenzial und die Fruchtbarkeit interdisziplinärer, kooperativer Forschung zwischen Politikwissenschaft und Romanistik.

Die Beiträge von Sabine Schrader über Perspektiven auf Gender und LGBTQ+ (Studies) und »Gender-Gegner« in Italien und Frankreich sowie von Steffen Schneider über italienische Mittelmeerdiskurse vom Ende des 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart erörtern aus unterschiedlichen, einander ergänzenden Perspektiven die Verflechtung von Romanistik und Politik. Vor dem Hintergrund der zunehmenden Salonfähigkeit des »Gender-Bashing« und der damit einhergehenden Wissenschaftsfeindlichkeit, profiliert Sabine Schrader zunächst nochmals zentrale Prämissen der Gender- und LGBTQ+ Studies, um anschließend die kritische

Rezeption in Frankreich, Italien, aber auch in der deutschsprachigen Romanistik, kursorisch aufzuzeigen. Der zweite Teil des Artikels ist den hoch emotional geführten ›Anti-Gender‹ Kampagnen in Frankreich und Italien gewidmet. Dabei geraten ihre Rhetoriken und transnationale Institutionalisierung in den Fokus der Aufmerksamkeit, mit denen nicht nur in Westeuropa versucht wird, Wissenschaft als Ideologie zu verbrämen. Nicht zuletzt aufgrund der interdisziplinären Ausrichtung ist der Artikel mit zahlreichen exemplarischen, weiterführenden Literaturhinweisen versehen.

Steffen Schneiders Beitrag untersucht die italienischen Meditteranitätsdiskurse von der nationalen Vereinigung im Jahr 1861 bis zur jüngsten Gegenwart. Er zeigt, dass Italien erst durch das Erreichen der Einheit, die mit einem Abschütteln der zahlreichen Fremdherrscher einherging, eine eigenständige Mittelmeerpolitik entwickeln konnte. Gegenstand des Artikels ist aber nicht die politische Geschichte Italiens selbst, sondern ihre Reflexion in Werken der Literatur, des Films und des philosophischen Essays. Es werden vier Phasen der Entwicklung des italienischen Mittelmeerdiskurses unterschieden: der nationalistische und kolonialistische Diskurs, der Faschismus, der Meditteranismus und schließlich die gegenwärtigen Diskurse, die im Zeichen von Migration und Overtourismus stehen.

2. Sprache als Politik, Sprache der Politik

Sprache ist eines der stärksten Instrumente, die ideologischen und politischen Interessen dienen, denn wie Pierre Bourdieu (1982) zeigt, ist Sprache nie neutral, sondern immer in Machtstrukturen eingebunden. Dass Sprache als Mittel der symbolischen Herrschaft fungiert und ideologische sowie politische Interessen reproduzieren kann, wird in den drei Beiträgen dieses Kapitels aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet.

Das von Julia Dettke mit Sonja Finck, Übersetzerin von Annie Ernaux, geführte Gespräch, erörtert die politische Dimension der Sprache in der literarischen Übersetzung. Im Gespräch ergibt sich, dass sprachliche Entscheidungen nicht nur ästhetische, sondern auch tiefgreifende politische und ideologische Implikationen haben. Finck reflektiert mit Bezug auf zahlreiche Detailbeispiele aus ihrer praktischen Arbeit über die Verantwortung von Übersetzer:innen, die Machtstrukturen innerhalb der Sprache zu erkennen und zu verhandeln. Das Gespräch bietet damit Einblick in die konkrete Übersetzungsarbeit an der Schnittstelle von Literatur, Sprache und Politik und regt zur Reflexion über die Rolle der Übersetzung in gesellschaftlichen Diskursen an. Implizit wird die ethische Frage aufgeworfen, wie Übersetzer:innen mit der politischen Dimension der Sprache, insbesondere von sich sprachlich manifestierenden Klassenunterschieden, in ihrer Arbeit umgehen können.

Beate Kern situiert ihren Beitrag im Schnittpunkt zwischen Politik und sprachlichem Handeln. Dabei geht sie von der Beobachtung aus, dass in der medialen Berichterstattung zum französischen Präsidentschaftswahlkampf 2022 immer wieder behauptet wurde, Marine Le Pen sei 2022 aus strategischen Gründen gemäßigter aufgetreten als 2017. Ihr Aufsatz untersucht, ob sich diese Selbstinszenierung im Sprachstil der Politikerin niederschlägt und sprachwissenschaftlich belegen lässt. Ebenso wird das sprachliche Auftreten Macrons betrachtet – einerseits als Vergleich zu Le Pen und andererseits, um festzustellen, ob sich ggf. auch bei ihm eine vergleichbare Entwicklung vollzogen hat. Beide standen einander 2017 wie auch 2022 als die zwei verbliebenen Kandidierenden im zweiten Wahlgang gegenüber. Kerns Analyse basiert auf einem Korpus aus den Transkriptionen der Fernsehduelle zwischen Le Pen und Macron, der sogenannten *débats de l'entre-deux-tours* von 2017 und 2022. Der Fokus der quantitativen und qualitativen Analyse liegt jeweils auf den kurzen Eingangsstatements zu Beginn der Debatte und nimmt Hoch- und Unwertwörter, Abschwächungs- und Intensivierungsstrategien, Anredeverhalten sowie den Gebrauch rhetorischer Mittel in den Blick.

Im dritten Beitrag dieses Kapitels untersucht Jeroen Vandaele, wie (Film-)Sprache als Ausdrucksmittel politischer Gewalt unterliegt, insbesondere durch Zensur. So widmet Vandaele seinen Aufsatz Billy Wilder, der von ihm als »spanischer Filmregisseur« gelesen wird – zumindest in dem Sinne, dass er nirgendwo stärker kanonisiert wurde als in Spanien, wo unter Franco (1939–1975) die meisten seiner Filme importiert und in Übersetzungen zensiert wurden. Nach dem Ende des Franco-Regimes erhoben spanische Filmfachleute mit anti-franquistischer Haltung Wilder in den Rang eines geradezu ikonischen Künstlers, anstatt sein Werk mit dem Regime in Verbindung zu bringen. In seinem Beitrag erörtert Jeroen Vandaele zwei mögliche Erklärungen für diesen anhaltenden Ruhm. Die erste, die auf Wilder selbst zurückgeht, besagt, dass sein Werk transgressiv, aber zugleich »geistreich« sei, so dass es konservative und »dumme« Zensoren austrickse und übertölpelte – was, so könnte man schließen, gerade für Anti-Franquisten besonders reizvoll war. Vandaeles Forschungen in Zensurakten im Archiv zeichnen jedoch ein differenzierteres Bild: Denn anstatt von ihm überlistet zu werden, zeigten sich franquistische Zensoren häufig empört über Wilders Humor. Dennoch wurden seine Filme während der sogenannten *apertura* (1963–1970) mitunter in ideologisch manipulierten Fassungen zugelassen, die innovativ blieben und in gewissem Maße weiterhin transgressiv waren. So verkörperte selbst der zensierte Wilder in der als Ödnis verschrienen franquistischen Filmkultur eine Form von Neuheit und diskursiver Freiheit. Humor spielte eine entscheidende Rolle dabei, manche wichtigen Debatten innerhalb der franquistischen Zensur zugunsten einer genehmigten, modifizierten Version Wilders zu entscheiden.

Die drei Beiträge dieses Kapitels verdeutlichen aus komplementären Perspektiven, dass – *sensu lato* zu verstehende – Sprache und Politik untrennbar miteinander

verbunden sind. So wie die Übersetzung – wie Gayatri Spivak (1993) argumentiert – nicht nur ein technischer Vorgang der Übertragung von Texten zwischen Sprachen ist, sondern auch ein politischer Akt, der Fragen von Macht, Identität und Repräsentation berührt, offenbart auch der zielgerichtete und teils manipulative Sprachgebrauch zur Durchsetzung politischer Interessen, wie eng beide Sphären miteinander verflochten sind. Zensur – die radikalste Form des Machteingriffs in die Sprache – stellt den höchsten Grad der Manipulation dar. Sie geht über die Aushandlung von Bedeutungen und den gezielten Einsatz von Sprache hinaus und zielt darauf ab, bestimmte Diskurse und Ideen zu unterdrücken oder völlig zu eliminieren. Die Imbrication von Sprache(n) und Politik ruft das »Newspeak« aus George Orwells Roman 1984 in Erinnerung – eine bewusst vereinfachte und umgestaltete Sprache, die darauf abzielt, unabhängiges Denken zu unterdrücken und die Kontrolle der Regierung über die Gedanken der Bürger zu verstärken.

3. Literatur und/als Politik

Die Verbindung von Literatur und Politik hat insbesondere in der französischsprachigen Literaturgeschichte, verknüpft etwa mit Namen wie Victor Hugo, Émile Zola und Jean-Paul Sartre, bereits historisch eine große Tradition. Nach einer Zeit insbesondere in den 1980er Jahren, in der sie als Paradigma an Bedeutung verloren zu haben schienen (vgl. Ernaux 2011: 549) sind politische Fragen in der jüngsten Gegenwart erneut zum zentralen Gegenstand literarischer Deutung und Diskussion geworden: Die erfolgreichste, meistdiskutierte wie -ausgezeichnete französischsprachige Literatur der jüngsten Gegenwart ist eindeutig politisch.¹ Es sind dabei neben Migrationsbewegungen und postkolonialen Perspektiven der Frankophonie ganz zentral Klassenunterschiede, formalästhetisch verbunden mit dem Begriff der Autosozioiographie,² die thematisch im Zentrum stehen. Dabei geht es jedoch nicht länger um eine *littérature engagée* (vgl. Gefen 2022: 10f. und 94), sondern um ein Verständnis von Literatur als eigene Form der Politik:

Voir dans la littérature une forme de politique, c'est faire du récit un outil d'analyse des inégalités et des vulnérabilités par le récit [...], c'est exiger de la langue littéraire qu'elle interroge les discours sociaux et les cadres dominants de perception et de narration. (Gefen: 12)

1 »Aujourd'hui, le mot ›politique‹ est partout en littérature, peut-être au point d'en disséminer le sens et d'en atténuer la portée«, heißt es gar polemisch im Vorwort von Alferi et al. zu ihrer literarischen Anthologie mit dem provokativen Titel *Contre la littérature politique*.

2 Vgl. einführend etwa Blome / Lammers / Seidel, Sarah (2022). Vgl. zudem das Gespräch von Julia Dettke mit Sonja Finck zur Übersetzung der Texte Annie Ernaux' im vorliegenden Band.

Entgegen der immer wieder vorgebrachten Kritik, im Zuge einer sogenannten Identitätspolitik würde die Kunst in gefährlicher Weise von der Politik bestimmt, zeigt sich hier also eher ein vorsichtiger und in mancher Hinsicht distanzierter, in jedem Fall sehr bewusster Umgang mit den Möglichkeiten politischen Engagements und den Schwierigkeiten, es mit literarischen Schreibweisen zu verbinden. Der sprachlichen Gestaltung der Texte kommt dabei entscheidende Bedeutung zu.

»La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leur temps«, schreibt Jacques Rancière 2007. Was wie ein weiterer Abgesang auf die *littérature engagée* zugunsten textimmanenter Auseinandersetzungen mit gesellschaftspolitischen Fragen klingt, zielt auf etwas anderes ab, das sich eher identitätspolitisch verstehen lässt, als Aufwertung marginalisierter Stimmen: »[L]a politique commence précisément quand [...] ceux et celles qui *n'ont pas* le temps de faire autre chose que leur travail prennent ce temps qu'ils n'ont pas pour prouver qu'ils sont bien des êtres parlants, participant à un monde commun« (Rancière 2007: 11f.).

In diesem Sinne analysieren die drei Beiträge des literaturwissenschaftlichen Kapitels narrative Zugriffe auf Fragen von Marginalisierung und Postkolonialismus im kongolesischen, französischen und italienischen Gegenwartsroman. Marie Guthmüllers Artikel »Qu'est-ce qui s'est passé dans les bois? ›Gewalt im Wald‹ bei Joseph Conrad, Bolya Baenga, Sony Labou Tansi, Inkoli Jean Bofane und Thomas Hobbes« untersucht das Bild des Tropenwaldes im Kongobecken als einen von Gewalt geprägten Ort, das seit dem Erscheinen von Joseph Conrads *Heart of Darkness* in- und außerhalb der Literatur weit verbreitet ist. Postkoloniale kongolesische Autoren greifen dieses Bild auf und spielen in ihren Romanen mit dem Motiv der Gewalt im Wald, unter anderem mit Bezug auf Conrads umstrittenes Werk. Auch in Bolya Baengas *Cannibale* (1986), Sony Labou Tansis *La vie et demie* (1976) und Inkoli Jean Bofanes *Congo Inc* (2014) finden die Darstellungen postkolonialer Gewalt bevorzugt im Wald statt – diese ist hier jedoch gerade nicht auf einen präzivilisatorischen Naturzustand zurückzuführen, wie er bei Thomas Hobbes in *De Cive* und *Leviathan* theoretisiert wird: Vielmehr lassen sich diese Gewaltdarstellungen in Verbindung mit der ehemaligen Kolonialherrschaft und dem gegenwärtigen Extraktivismus begreifen.

Mit der literarischen Thematisierung aktueller Museumsdiskurse befasst sich der Beitrag von Jan Rhein. Nach einführenden Überlegungen zur aktuellen postkolonialen Museumskritik (so die seit 2017/18 mit neuer Vehemenz geführte Debatte um die Restitution geraubter oder unrechtmäßig erworbener Kulturgüter in europäischen Museen), geht es Rhein um die Literatur als Faktor, der Einfluss auf museale Reflexionsprozesse nehmen kann. Dazu beschreibt er Literatur und Museum als zwei Medien, die aufgrund ihrer unterschiedlichen Zeichenqualitäten in Konkurrenz stehen. Anders als der museale Raum kann Literatur Materialität nur sug-

gerieren; dem steht jedoch ihre Kapazität gegenüber, imaginativ neue Welten erschaffen zu können. Literatur kann in diesem Sinne aktivistisch auf museale Prozesse einwirken. Ausgehend von diesen Überlegungen befasst sich Rhein beispielhaft mit zwei literarischen Beispielen, die museale Transformationsprozesse nicht nur kommentieren, sondern auch anstoßen und beeinflussen wollen: Arno Bertinas *Des Lions comme des danseuses* (2015) und Anne-Marie Garats *Humeur noire* (2021).

Der dritte Beitrag des Kapitels, »Vom Gefängnis fabulieren. Goliarda Sapienzas *L'università di Rebibbia* (1983)« von Maddalena Casarini, zeigt mit Goliarda Sapienzas autofiktionalem Gefängnisbericht ein außergewöhnliches Beispiel dafür, inwiefern Identität von Autor:innenschaft mit der narrativen Bedeutungskonstitution eines literarischen Textes in Beziehung tritt. Casarinis Aufsatz setzt sich mit Goliarda Sapienzas Roman *L'università di Rebibbia* (1983) auseinander, in dem die Autorin die eigene Inhaftierung schildert. Oft wurde dieser Roman als Bruch in Sapienzas schriftstellerischer Produktion gelesen – als eine Wende hin zu Authentizität und Augenzeugenschaft. Einerseits zeigt der Beitrag auf, dass ein dokumentarisches Anliegen viel stärker in Sapienzas fiktionalen Roman *L'arte della gioia* als im Rebibbia-Roman zum Ausdruck kommt. Denn der erstere greift auf die biographischen Erfahrungen von Sapienzas Eltern während des Faschismus zurück. Andererseits wird dargestellt, dass der Rebibbia-Roman auf die Fiktion Bezug nimmt und dabei das Referenzialitätspakt mit der Leserschaft dekonstruiert. Angelegt an Orson Welles' Filmpraxis wird das rein Dokumentarische durch selbstreflexives »Fabulieren« (Deleuze) ersetzt. Statt eines nüchternen Tatsachenberichts über die Gefängniserfahrung entsteht somit eine literarische Darstellung der epistemischen Brüchigkeit – nicht einer stolzen »politischen Gefangenen«, sondern einer »gewöhnlichen Verbrecherin« –, ihrer Schamgefühle und ihrer Verwirrung, die auf poetischer Ebenen Entsprechung in der elliptischen Zeitwahrnehmung finden.

4. Politik – Film – Kulturelle Praxis

Im Kino der Romania ist es vielleicht der italienische Film, der gegenwärtig die vielschichtigsten Auseinandersetzungen mit politischen Fragen bietet. Diese »resurgence of an Italian »political cinema«« (Uva et al. 2016: 49), die das *cinema politico* Francesco Rosi und Elio Petris der 1960er und 1970er Jahre zugleich fortführt und weiterentwickelt, zeichnet sich insbesondere durch seine selbstreflexiven Blickpolitiken aus. Filme von u.a. Matteo Garrone, Marco Bellocchio und Gianfranco Rosi erzählen die medialen Bedingungen ihrer filmischen Narration mit, indem sie diese mit den gezeigten Machtasymmetrien verknüpfen. In jüngster Zeit lässt sich zudem ein bemerkenswerter Erfolg von Filmen beobachten, die in ihrer Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Fragen populäre realistische Erzählweisen mit selbstreflexiven Verfahren verbinden, so etwa in Matteo Garrones *Io Capitano*

(2023), *La Chimera* von Alice Rohrwacher (2023) und sogar *C'è ancora domani* von Paola Cortellesi (2023).

Im ersten Beitrag des Kapitels »Politik – Film – Kulturelle Praxis« widmet sich Cora Rok der filmischen Aufarbeitung der Ermordung Pier Paolo Pasolinis und analysiert, wie David Grieco in *La Macchinazione* (2016) Pasolinis Tod als politisches Komplotz inszeniert und sich dabei ikonischer Bildelemente und intermedialer bzw. interfilmischer Verweise bedient – von Pasolinis eigenen Werken über visuelle Zitate aus der Filmgeschichte bis hin zu musikalischen Quellen. Beleuchtet werden darüber hinaus filmische sowie erzählerische Strategien, durch die der zwischen Biopic und Spionagefilm oszillierende Film die Mechanismen politischer Verschleierung beleuchtet, wobei Rok gezielt die Frage offenlässt, ob *La Macchinazione*, der sich auf neueste Erkenntnisse zum Fall Pasolini bezieht sowie auf eigenen Erinnerungen von Grieco, der Pasolini gekannt hatte, beruht, tatsächlich zur Aufklärung beiträgt oder vielmehr die Ikonisierung Pasolinis weiterführt.

Der spanische Regisseur Alejandro Amenábar, der sich stark an filmischen Genres orientiert, scheint dem Begriff des Politischen auf den ersten Blick nicht nahezustehen. An den Beispielen von *Regression* und *Mientras dure la guerra* arbeitet der Beitrag von Ralf Junkerjürgen heraus, dass Amenábars Kino dennoch erkennbar politische Stellungnahmen impliziert, die sich mit Blick auf das Gesamtwerk von Film zu Film weiterentwickeln. Dabei lassen sich vor allem zwei Entwicklungslinien erkennen: erstens selbstreflexive Züge, die von Anfang an die Fiktion mitgestalten, und zweitens Wahrnehmungsalternativen und -verunsicherungen, die sich zu einer ideologischen Auseinandersetzung zwischen verschiedenen ontologischen Entwürfen ausweiten. Dabei nimmt Amenábar eine grundsätzlich skeptische Haltung ein, die jede Art von Vorurteil in Frage stellt.

Auch in der auf die Romania bezogenen kulturellen Praxis finden sich vielschichtige Auseinandersetzungen mit politischen Fragen der Gegenwart. Natasha Biancos Beitrag analysiert die Rolle des Kinos bei der Darstellung von LGBTQ+-Identitäten in Italien zwischen den 1960er und 1980er Jahren, einer Zeit tiefgreifender sozialer und politischer Veränderungen. Während Homosexualität zunächst durch negative Stereotypen geprägt war, führten Regisseure wie Pasolini und Visconti differenziertere Narrative ein. Gleichzeitig erhob die LGBTQ+-Community zunehmend ihre Stimme und forderte immer mehr Sichtbarkeit. Ein zentraler Schritt war die Gründung der Zeitschrift *FUORI!* (1971), die erstmals eine öffentliche Selbstrepräsentation ermöglichte. Die Entstehung der ersten LGBTQ+-Filmfestivals in den 1980er Jahren markierte eine Wende in der Sichtbarkeit queerer Identitäten. Das Torino Gay & Lesbian Film Festival (1986) und das Mix Milano wurden, um Loists Worte zu verwenden, zu »öffentlichen Interventionen«, die über die Community hinaus eine größere Öffentlichkeit erreichten. Sie regten Debatten über Normativität und Diversität an und trugen zur Etablierung neuer filmischer

Perspektiven bei; gleichzeitig boten sie der Community die Möglichkeit, durch das Medium Film das Wort zu ergreifen.

Welche Rolle spielt die Praxis des naturkundlichen Sammelns historisch wie auch zukünftig für gesellschaftliche Vorstellungen von Natur, insbesondere in Zeiten der globalen ökologischen, politischen und gesellschaftlichen Krisen? Der Beitrag von Elisabeth Heyne und Julia Tovote nimmt ein deutsch-französisches, partizipatives Sammlungsexperiment zu menschengemachten Naturveränderungen zum Anlass, um sich der politischen Dimension materieller Praktiken im Anthropozän zu widmen. Naturkundliches Sammeln ist als eine politische Praxis zu verstehen, die angesichts der Krisen der Gegenwart neue Bedeutung erhält. Denn einerseits gilt es, Sammlungspraktiken wie auch bestehende Sammlungen zu öffnen für die Beteiligung unterschiedlicher Akteur:innen und so den institutionellen Machtanspruch, mit dem beide verknüpft sind, zu reflektieren. Andererseits kann, so die These des Beitrags, über den Fokus auf Objekte im Anthropozän, die politische Dimension der zugehörigen Objektpraktiken und ihre globalen Verstrickungen in Produktionsprozesse und deren ökologische oder soziale Konsequenzen sichtbar gemacht werden. Der Beitrag nähert sich diesem Themenfeld anhand exemplarischer Objekte aus dem Sammlungsprojekt, die sich mit alltäglichen Praktiken befassen.

Diese unterschiedlichen, aber aufeinander bezogenen Perspektiven auf Italien, Spanien, Frankreich und die Frankophonie sind als Einladung zu verstehen, die Romanistik als Fach zu begreifen, das komplementär und ergänzend zu sozial- und politikwissenschaftlichen Disziplinen helfen kann, komplexe gesellschaftliche und kulturelle Zusammenhänge der Gegenwart zu begreifen. Gleichzeitig ist er eine Einladung an die Romanistik, selbst das »Politische« im »Romanistischen« weiterzudenken.

Bibliographie

- Alferi, Pierre et al.: *Contre la littérature politique*. Paris: La Fabrique, 2024.
- Blome, Eva/Lammers, Philipp/Seidel, Sarah (Hg.): *Autosozioiographie. Poetik und Politik*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2022.
- Bourdieu, Pierre: *Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard, 1982.
- Ernaux, Annie: »Littérature et politique«. In: Dies.: *Écrire la vie*. Paris: Gallimard, 2011, 549–551.
- Gefen, Alexandre: *La littérature est une affaire politique*. Paris: Éditions de l'Observatoire, 2022.
- Gramsci, Antonio: *Quaderni del carcere*, Vol. 2. *Edizione critica dell'Istituto Gramsci*. Hg. von Valentino Gerratana. Turin: Einaudi, 1977.

- Junkerjürgen, Ralf: »Reform-Romanistik. Ein Plädoyer.« In: *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 7 (2021), 102–106. <<https://doi.org/10.15460/apropos.7.1842>>.
- Kolboom, Ingo: »Romanistik als Passion oder als Passionsweg? Von einem, der auszog, Länderkompetenz für wichtig zu halten...« In: Ertler, Klaus-Dieter (Hg.): *Romanistik als Passion: Sternstunden der neueren Fachgeschichte* VI, Wien: Lit Verlag, 2020, 175–258.
- Kremnitz, Georg: »Was sollten Studierende über die Gesellschaften wissen, deren Sprachen sie studieren? Ein Aufschrei.« *Quo Vadis Romania* 35 (2010), 8–16.
- Rancière, Jacques: *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: »The politics of translation.« In: Lawrence Venuti (Hg.): *The translation studies reader*. London: Routledge, 2021, 320–338.
- Uva, Christian et al. (Hg.): *Italian Political Cinema*. Oxford: Peter Lang, 2016.

I. Romanistik und Politik: Annäherungsversuche

Romanistik und Politikwissenschaft

Vom Monolog hin zu einer pragmatischen Interdisziplinarität

Dimitri Almeida

Entwurf

Interdisziplinäre Öffnung jenseits der Philologien steht heute mehr denn je ganz oben auf der Agenda der deutschsprachigen Romanistik. Diese Öffnung lässt sich vielleicht am deutlichsten in der Lehre an den zahlreichen neuen interdisziplinären Studiengängen erkennen, von denen sich viele Institute und Seminare eine Verbesserung ihrer Auslastung versprechen. Interdisziplinarität kennzeichnet auch immer mehr Forschungsfelder in der Romanistik, so etwa die *digital humanities* mit ihren engen Verbindungen zur Informatik oder die Ökokritik mit ihren Bezügen zu Geographie und Biologie. Ganz anders scheint jedoch das Verhältnis der Romanistik zu den Sozialwissenschaften und insbesondere zur Politikwissenschaft. Die institutionelle Annäherung, die in der Frankoromanistik unter anderen von Hans Manfred Bock und Roland Höhne vorangetrieben wurde, führte nie zur Etablierung einer ganzheitlichen Frankreichforschung, die philologische sowie kultur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven bündelt. Zu hoch war hier die Angst vor einer Entphilologisierung des Fachs, bzw. vor einer Verschiebung der Mittel zulasten von Literatur- und Sprachwissenschaft. Stattdessen ist eine regionalwissenschaftliche Betrachtungsweise zumindest in Ansätzen in der romanistischen Kulturwissenschaft entstanden. Die Anzahl an Professuren mit einem eindeutigen kulturwissenschaftlichen Profil ist jedoch bis heute, euphemistisch ausgedrückt, überschaubar.

Der vorliegende Aufsatz versteht sich als Plädoyer für ein holistisches Verständnis von Kulturwissenschaften oder zumindest für eine Annäherung zwischen Romanistik und Sozialwissenschaften. Wenn für eine solche Annäherung geworben wird, dann geschieht dies oft mit Verweis auf den Bedarf nach bestimmten Kompetenzprofilen im Arbeitsmarkt. Ungeachtet dessen, dass diese Argumentationslinie die Kompetenzorientierung in den sozialwissenschaftlichen Studiengängen überschätzt, darf bezweifelt werden, ob ökonomische Annahmen die beste Grundlage für eine nachhaltige interdisziplinäre Zusammenarbeit darstellen. Stattdessen

möchte ich anhand konkreter Beispiele aus der Forschung zeigen, wie Politikwissenschaft und Romanistik sich gegenseitig fruchtbar ergänzen können.

Populismus in Spanien und Frankreich

Eine Annäherung

Wolfgang Muno, Christian Pfeiffer

1. Einleitung

Populismus ist längst nicht mehr nur ein Phänomen von Entwicklungsländern mit fragilen Institutionen. Auch konsolidierte Demokratien werden weltweit massiv von populistischen Parteien oder Politikern unter Druck gesetzt. Der französische Historiker Pierre Rosanvallon (2020) sieht das 21. Jahrhundert gar als das »Jahrhundert des Populismus«. Auch in der romanistischen Welt ist Populismus vielerorts und vielgestaltig anzutreffen. In Frankreich erzielte Marine Le Pen für den rechtspopulistischen Rassemblement National (RN) 41,46 Prozent der abgegebenen Stimmen beim zweiten Wahlgang, der Stichwahl, der Präsidentschaftswahl am 24. April 2022. In der ersten Runde am 10. April erhielt sie 23,2 Prozent, der Linkspopulist Jean-Luc Mélenchon kam auf 22 Prozent. In Italien erzielte die mal als rechtsextrem, mal als postfaschistisch oder neofaschistisch, mitunter auch als rechtspopulistisch eingestufte Partei Fratelli d'Italia bei den Parlamentswahlen am 25. September 2022 26 Prozent und bildete mit den Rechtspopulisten der Lega und Silvio Berlusconis Forza Italia eine Regierungskoalition. Die Lega kam auf 8,8 Prozent, Forza Italia auf 8,1, zudem erhielt das ebenfalls als populistisch zu charakterisierende Movimento 5 Stelle (M5S) 15,4 Prozent. In Spanien erzielte das Linksbündnis Sumar, in dem die Linkspopulisten von Podemos bei den Parlamentswahlen am 23. Juli 2023 antraten, 12,31 Prozent, die Rechtspopulisten von Vox 12,39 Prozent. Auch im romanisch geprägten Lateinamerika gilt Populismus als ein wiederkehrendes Merkmal der Politik und wird seit Jahrzehnten untersucht (vgl. etwa Muno 2021, Pfeiffer/Muno 2023). Im 20. Jahrhundert wurden Politiker wie Getúlio Vargas in Brasilien, José María Velasco Ibarra in Ecuador, Lázaro Cárdenas in Mexiko und Juan Domingo Perón als Populisten bezeichnet. Diese Politiker prägten die Ära des »klassischen« Populismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und dominierten ihre Länder als Präsidenten. Ende des 20. Jahrhunderts trat eine neue Welle von Populisten, die so genannten Neo-Populisten, auf die politische Bühne. Die Präsidenten Fernando Collor de Mello in Brasilien, Alberto Fujimori in Peru und

Carlos Menem in Argentinien sind Beispiele für Neo-Populisten, die Populismus mit neoliberaler Politik verbinden. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts hat eine dritte Welle des Populismus Lateinamerika überrollt: Hugo Chávez in Venezuela, Evo Morales in Bolivien, Rafael Correa in Ecuador sowie Néstor Kirchner und Cristina Fernández de Kirchner in Argentinien, allesamt Präsidenten ihrer Länder, stehen für eine neue linkspopulistische Welle. Derzeit wird über eine mögliche vierte Welle des Populismus diskutiert, einen Rechtspopulismus mit Vertretern wie Jair Bolsonaro in Brasilien, Nayib Bukele in El Salvador, Javier Milei in Argentinien oder José Antonio Kast und Johannes Kaiser in Chile.

Lateinamerikanische und europäische, vor allem südeuropäische, Populismen stehen nicht selten in einem intensiven Austausch miteinander. Historiker bringen das Phänomen des Populismus in Lateinamerika mit dem Caudillismo in der kolonialen und postkolonialen Zeit in Verbindung, als lokale Bosse oder regionale Kriegsherren mit mehr oder weniger Charisma die politische Macht in meist abgelegenen Gebieten ausübten (vgl. Riekenberg 2010). Dass sich »Caudillismo« nicht nur auf Lateinamerika beschränkt, zeigt sich schon an der Tatsache, dass der spanische Diktator Francisco Franco den Titel »Caudillo« für sich beanspruchte. Eser spricht von einer »Tradition in der iberischen und hispanoamerikanischen politischen Kultur« (Eser 2016: 246). Der französische Historiker Pierre Rosanvallon sieht eine Verbindung zum Bonapartismus und spricht vom »Homme-peuple« (Rosanvallon 2020: 44). Parallelen zum noch heute existierenden Führerkult um den »Duce« Mussolini in Italien sind offensichtlich.

Im folgenden Beitrag soll sich auf Spanien und Frankreich als zwei Beispiel-länder für Populismus in romanischen Ländern konzentriert werden. Inwiefern es sich tatsächlich um ein Spezifikum romanischer politischer Kultur handelt, kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden, aber eine Betrachtung dieser beiden Fälle im Rahmen des vorliegenden Buches soll das Potenzial der damit verbundenen Forschungsperspektiven für Politikwissenschaft sowie auch für die Romanistik unterstreichen. Die Populismus-Forschung betont Fragen der (politischen) Identität sowie politisch-kulturelle Ansätze, somit wären gemeinsame Analysen von Politikwissenschaft und kulturwissenschaftlicher Romanistik eine sinnvolle Vorgehensweise, ganz im Sinne von »romanistisch, politisch«. Im vorliegenden Beitrag sollen zunächst Konzepte und Ansätze zu Populismus diskutiert, danach exemplarisch populistische Parteien bzw. Bewegungen in Spanien und Frankreich vorgestellt werden. Abschließend werden einige vergleichende Überlegungen zu Populismus angestellt.

2. Populismus: Konzepte und Ansätze

Weltweit scheint Populismus auf dem Vormarsch. In Europa verdoppelte sich der Stimmanteil populistischer Parteien bei Wahlen in den letzten Jahrzehnten. Aufgrund dieser globalen Entwicklung ist Populismus in den vergangenen Jahren nicht nur in der Politikwissenschaft zu einem der meist verwendeten und meist besprochenen Konzepte geworden. In der breiten Öffentlichkeit werden mit großer Regelmäßigkeit Politiker:innen, Regierungen, Handlungen, Strategien oder Diskurse als populistisch bezeichnet.

Aufgrund dieser vielfältigen Verwendung und den damit verbundenen oftmals diffusen Zuschreibungen ist es nicht ungewöhnlich, dass zwei Forscher:innen mit Populismus unterschiedliche Vorstellungen und Konzeptionen verknüpfen. Was genau eine Person als Populisten kennzeichnet oder wann eine bestimmte Regierung oder Politik als populistisch zu bezeichnen ist, ist daher stark umstritten und kann sich insbesondere regional und disziplinär deutlich unterscheiden. In einem frühen sozialwissenschaftlichen Beitrag diskutierten Ghita Ionescu und Ernest Gellner in ihrem 1969 herausgegebenen Band viele Ansätze, vermieden jedoch eine einheitliche Definition. Fast 50 Jahre später betrachten Cas Mudde und Cristobal Rovira Kaltwasser Populismus immer noch als ein im Wesentlichen umstrittenes Konzept der Sozialwissenschaften (Ionescu und Gellner 1969; Mudde und Rovira Kaltwasser 2017; siehe auch Weyland 2001). Rosanvallon (2020) führt kritisch die »chaotische Aufzählung« von »36 Familien des Populismus« an, die von einer Zeitschrift unterschieden wurden. Paul Taggart (2000: 5) beschreibt Populismus als »chamäleonisch«, so auch Karin Priester (2012), und bei Jan-Werner Müller (2016: 2), heißt es: »Wir haben einfach keine Theorie des Populismus und es scheint, uns fehlen kohärente Kriterien«.

Auf der anderen Seite kritisiert Francisco Panizza das »cliché to start writing on populism by lamenting the lack of clarity about the concept«. Obwohl er die Umstrittenheit des Populismus bestätigt, behauptet er, dass es möglich sei, »to identify an analytical core around which there is a significant degree of academic consensus« (Panizza 2005: 1). Im Folgenden versuchen wir, diesen »analytical core« herauszuarbeiten.

Genauso wenig wie es eine einzige Definition von Populismus gibt, gibt es eine einzige Herangehensweise an das Phänomen, die von der gesamten Forschungsgemeinde geteilt wird. Ein historischer Zugang könnte in der antiken Römischen Republik mit der Auseinandersetzung zwischen Popularen und Optimaten beginnen, bei den russischen *Narodniki* ansetzen oder die *People's Party* in den USA als Ausgangspunkt nehmen (Rosanvallon 2020). Neben einer historischen Betrachtung haben sich in den vergangenen Jahren in der sozialwissenschaftlichen Debatte drei Hauptzweige der Betrachtung herauskristallisiert. Es wird zwischen dem ideologischen, dem strategischen sowie dem performativen Ansatz unterschieden.

Der maßgeblich von Mudde entwickelte ideologische Ansatz, der in seinen wesentlichen Grundfesten weitgehend anerkannt ist, arbeitet mit einer Minimaldefinition von Populismus. Dieser geht davon aus, dass Populismus eine »dünne Ideologie« ist, die die Gesellschaft dichotom in eine korrupte Elite und das moralisch höherwertige Volk aufteilt und die die Existenz einer »volonté générale« als tonangebende Richtschnur für die Politik proklamiert (Mudde 2004: 543). Zudem bedeutet dies, dass Populismus kein allgemein gültiges Konzept zur Lösung gesellschaftlicher Probleme anbietet und oft mit einfachen Lösungen für komplizierte Probleme in Verbindung gebracht wird. Vielmehr stellt Populismus einen diskursiven Rahmen dar, der mit Ideen gefüllt werden muss. Deshalb verbindet er sich mit sog. »Wirts-ideologien«, die dem Populismus programmatische Inhalte liefern. Diese Ideologien können, auch regional bedingt, stark variieren und reichen von linken bis zu rechten Ideologien (Stanley 2008: 95).

Der u.a. von Kurt Weyland vertretene politisch-strategische Ansatz sieht Populismus weniger als eine Ideologie, sondern vor allem als eine Handlungsanleitung zur Machtergreifung und -ausübung. Ein/e populistisch agierende/r Anführer:in versucht mit Rückgriff auf direkte, unvermittelte und uninstitutionalisierte Unterstützung seiner meist unorganisierten Anhänger:innen, an die Macht zu kommen bzw. an der Macht zu bleiben (Weyland 2017: 59). Gleichzeitig nutzt er dabei den dargestellten populistischen Diskurs.

Der u.a. von Pierre Ostiguy (2017) und Benjamin Moffit (2016) vertretene performative Ansatz wiederum sieht Populismus als politischen Stil an, der sich an Eigenschaften wie der (Körper-)Sprache, Mimik und Gestik oder bestimmter Kleidung festmacht (Ostiguy 2017: 75ff.). Diese Merkmale werden von politischen Anführer:innen gezielt eingesetzt. Dadurch möchte er/sie die emotionale Verbindung mit seinen Anhänger:innen unterstreichen und verdeutlichen, dass er/sie »eine/r von ihnen« ist. Dieser Ansatz kann zudem in den sozio-kulturellen und den politisch-kulturellen Ansatz unterteilt werden, die allerdings unmittelbar miteinander zusammenhängen. Während der sozio-kulturelle Ansatz die Art und Weise behandelt, wie ein/e Politiker:in in der politischen Arena und gegenüber seinen/ihrer Anhänger:innen auftritt, beschäftigt sich der politisch-kulturelle Ansatz mit dem politischen Stil, den ein/e Politiker:in in der Auseinandersetzung mit politischen Problemen an den Tag legt (Ostiguy 2017: 77ff.).

Die dargestellten Herangehensweisen müssen sich nicht zwingend untereinander ausschließen, sondern stellen eher unterschiedliche Schwerpunktsetzungen einer Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Populismus dar. Rosanvallon (2020: 15) etwa führt »fünf Grundelemente der politischen Kultur des Populismus« an, die letztlich die hier aufgeführten Charakteristika zusammenführen, eine besondere Volksidee, eine spezielle Demokratietheorie, ein Repräsentationsmodus, und ein »System der Leidenschaften und Emotionen«. Er ergänzt noch eine nationalprotektionistische Wirtschaftsphilosophie, die er als Teil von Populismus

ansieht. Damit grenzt er allerdings die neoliberalen Neopopulisten wie Carlos Menem in Argentinien oder Alberto Fujimori in Peru aus.

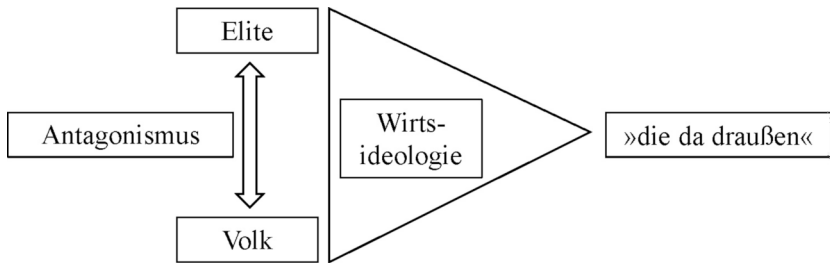
Eine zentrale Frage ist, wie es Populismus mit der Demokratie hält. Durch den insbesondere seit Mitte der 2000er Jahre und bis heute anhaltenden Analyseaufschwung in der Populismusforschung sind in den vergangenen Jahren eine Vielzahl von Artikeln, Monographien und Sammelbänden erschienen, die sich den unterschiedlichen Aspekten des Populismus widmen. Besonders hervorzuheben sind z.B. das »Oxford Handbook of Populism« (Rovira Kaltwasser et al. 2017), das »Routledge Handbook of Populism« (De la Torre 2019) und das Handbuch »Political Populism« (Heinisch et al. 2017).

Politische Theoretiker:innen wie Ernesto Laclau (2005) und Chantal Mouffe (2018) sehen Populismus als die Verkörperung wahrer Demokratie an, da durch ihn die direkte Herrschaft des Volkes gewährleistet sei. Dirk Jörke und Veith Selk bezeichnen Populismus als »Zwitter in der Demokratie« (2017: 70) und unterscheiden explizit anti-demokratische Ideologien wie beispielsweise Faschismus von einem Populismus, der sich zwar zu einem Populismus gegen die Demokratie entwickeln kann, sich aber gleichzeitig grundsätzlich auf eine demokratisch-plebiszitäre Legitimation beruft, deren Grundlage die Idee der Volkssouveränität ist – wenn auch kritisch eingewandt werden kann, dass eine sehr spezielle Idee von »Volk« im Populismus existiert. Ähnlich argumentiert Nadia Urbinati, die von einer »Umwandlung« (transmutation), aber (noch) nicht von einem »exit from democracy« spricht und Populismus nicht per se als autokratische Regimeform einstuft (Urbinati 2019: 118). Mudde und Rovira Kaltwasser (2012:16ff.) betonen sowohl die Gefahren als auch die Chancen, die Populismus für ein politisches System bedeuten kann. Er könne ambivalent als Korrektiv gegen Fehlentwicklungen aber auch als Bedrohung von Demokratie wirken. Takis Pappas kritisiert diese Perspektive explizit, er lehnt rigoros »beyond any doubt the empirically groundless idea that ruling populism may be a ›corrective‹ to the shortcomings of democracy« ab (Pappas 2019: 82).

Die verschiedenen Zugänge machen es der Forschungsgemeinschaft nicht einfacher, den Populismus-Begriff so einzugrenzen, dass das von Giovanni Sartori (1970) beschriebene Problem des »conceptual stretching«, also die inflationäre Benutzung des Begriffes zur Analyse sehr unterschiedlicher Sachverhalte, ausbleibt. Es lässt sich jedoch festhalten, dass Populismus ein vielschichtiges Phänomen ist, das über eine Substanz bzw. einen analytischen Kern verfügt, den wir als anti-elitistische und anti-institutionalistische Ideologie mit einer (konstruierten) Volkszentriertheit auffassen können. Dieser Kern wird durch symbolische Handlungen ergänzt, was im performativen Ansatz erfasst wurde. Populistische Strategien zum Machterwerb sind dagegen ein weiter verbreitetes Phänomen, das wir natürlich bei Populisten aller Art, aber auch gelegentlich bei konservativen, sozialdemokratischen oder liberalen Politiker:innen entdecken können.

Abbildung 1 fasst unsere obigen Ausführungen in einem Schaubild zusammen.

Abb.1: *Populismus*



Quelle: eigene Erstellung nach Lewandowsky 2022: 66

Die Varianten von Populismus definieren »die da draußen« bzw. die »Anderen«, in Abhängigkeit von der Wirts-ideologie. Linkspopulisten sehen ökonomische Eliten (Reiche, Kapitalisten, Unternehmer), im Bündnis mit »Faschisten«, als nicht zum wahren, guten, moralisch überhöhten Volk gehörig. Rechtspopulisten sehen ethnische Minderheiten, Immigranten, aber auch sexuelle, religiöse oder kulturelle Minderheiten nicht als Teil des »Volkes«. Mudde und Rovira Kaltwasser unterschieden in einem Vergleich von lateinamerikanischem und europäischem Populismus einen eher linken, »inkluisiven« und einen rechten, »exklusiven« Populismus (Mudde/Rovira Kaltwasser 2013). Den inklusiven Populismus sahen sie in Lateinamerika, den exklusiven in Europa. Die politische Integration zuvor marginalisierter gesellschaftlicher Gruppen ist ein wichtiges Element des lateinamerikanischen Populismus. Im klassischen Populismus der 1930er bis 1950er Jahre, bei Juan Domingo Perón oder Getulio Vargas, war es die Arbeiterschaft, später waren es Slumbewohner (etwa bei Hugo Chávez) oder Indigene (Evo Morales). Dabei wurden diese Gruppen nicht nur politisch mobilisiert, sondern auch adressiert und erhielten somit Anerkennung, woraus sich Bewusstsein und Würde entwickelten. Dies speiste langanhaltende Loyalitäten, aus denen wiederum politische Identitäten wurden. Das jüngste Aufkommen von Rechtspopulisten in Lateinamerika stellt diese Perspektive in Frage, ebenso wie die Existenz vieler inklusiver, linker Populismen in Europa, wie eben Podemos in Spanien. Einmal mehr zeigt sich der »chamäleonische« Charakter von Populismus. Daher werden nun im Folgenden zunächst einige populistische Parteien und Bewegungen in Spanien und Frankreich vorgestellt.

3. Populismus in Spanien und Frankreich

In Spanien wie in Frankreich existieren beide Hauptvarianten des Populismus, Links- wie Rechtspopulismus. In Spanien sind dies Podemos, Vox und neuerdings »Sé Acabó la Fiesta« SALF, in Frankreich Front National bzw. Rassemblement National FN/RN und La France Insoumise LFI. Im Folgenden werden zunächst Spanien mit Podemos, Vox und SALF und anschließend Frankreich mit FN/RN und LFI vorgestellt.

Spanien

Anders als in vielen anderen europäischen Ländern dauerte es in Spanien bis Mitte der 2010er Jahre, dass eine als populistisch wahrgenommene politische Kraft dauerhaft Erfolge an den Wahlurnen erzielen konnte. Im Kontext einer allgemein anerkannten Verkrustung des politischen Systems und einer schweren Rezession sorgte ab 2014 die Partei Podemos (»Wir können«) für Aufsehen in der spanischen Politik. Die Partei erfuhr gemischte Reaktionen: Während sie insbesondere von linken und jüngeren Menschen mit großem Wohlwollen aufgenommen wurde, stieß sie bei einem Großteil der älteren und konservativen Bevölkerung auf entschiedene Ablehnung (Pfeiffer 2015).

Die Partei hatte ihren Ursprung in der Bewegung der »Indignados« aus dem Jahr 2011. Diese Bewegung, die in Anlehnung an den Tag ihrer Initialdemonstration auf der Madrider Puerta del Sol heute nur noch als »15-M« (15. Mai) bezeichnet wird, dehnte sich rasant auf die übrigen Teile des Landes aus und hielt die spanische Gesellschaft und Politik für mehrere Monate in Atem. Sie verstand sich als horizontal und offen für alle gesellschaftlichen Schichten und formierte sich als Protest gegen das Quasi-Zwei-Parteiensystem von PP (Partido Popular) und PSOE (Partido Socialista Obrero Español), gegen die Austeritätspolitik der Regierung und deren sozialen Folgen, gegen den vermeintlichen Mangel an Demokratie und Transparenz, die grassierende Korruption sowie das dominierende Finanzsystem (Bosch/Durán 2019: 258). Dabei sah sich die Bewegung als basisdemokratisch und konsensgebunden und hatte keine expliziten Wortführer. Nachdem die Proteste abgeebbt waren, war häufig die Meinung zu hören, dass es der Bewegung nicht gelungen sei, sich in eine politische Kraft zu verwandeln (Pfeiffer 2015). Dies änderte sich erst mit dem Aufstieg von Podemos.

Nach einem beachtlichen Erfolg bei den Europawahlen 2014 geriet die Partei ins Visier der etablierten Politik. Diese brandmarkte Podemos als Populisten, Demagogen, Unterstützer der baskischen Terrororganisation ETA, des chavistischen Regimes in Venezuela und als Feinde der Demokratie. In der Folge kam es zu intensiven medialen Auseinandersetzungen. Trotzdem oder gerade deswegen stieg die Zustimmung für neuen Gesichter von Podemos in der spanischen Bevölkerung konti-

nuiertlich an. Sie präsentierten sich regelmäßig in Fernsehsendungen, Zeitungsartikeln und auf sozialen Medien.

Die Gründe für den Aufstieg von Podemos lagen unter anderem im Medienphänomen rund um die zentrale Führungsfigur Pablo Iglesias. Gemeinsam mit anderen Persönlichkeiten wie Íñigo Errejón und Juan Carlos Monedero, die ebenso wie Iglesias zuvor Dozenten der Politikwissenschaft an der Universidad Complutense in Madrid waren, formulierte er eine scharfe Kritik am etablierten Zweiparteiensystem, das sie als »casta« oder in Anlehnung an das Jahr der Volksabstimmung über die spanische Verfassung »régimen de 1978« bezeichneten (Franzé 2015).

Mit dieser rhetorischen Zuspitzung konnte die Partei bei den nationalen Wahlen 2015 mit 69 Abgeordnetensitzen (20,66 Prozent) sowie bei den Wiederholungswahlen 2016 im Bündnis mit der Linkspartei Izquierda Unida (IU) mit 71 Abgeordneten-sitzen (21,10 Prozent) Achtungserfolge erreichen (Pfeiffer 2016).

Seit ihrer Gründung legt die Partei besonderen Wert auf ein Wirtschafts- und Sozialprogramm, das im Laufe der Zeit erhebliche Anpassungen erfahren hat, um die ursprünglich radikalen Positionen zu mildern. Obwohl Podemos oft in fundamentalen Opposition zu den etablierten Parteien stand und trotz regionaler und kommunaler Zusammenarbeit mit der »etablierten Politik« ein antagonistisches Verhältnis pflegte, ging sie nach den nationalen Wahlen 2019 eine Koalition mit der PSOE von Ministerpräsident Pedro Sánchez ein. Dies geschah, nachdem unter dem Namen Unidas Podemos eine breite Allianz linker Parteien gebildet worden war, die aus Podemos als der größten Partei, der traditionellen IU und mehreren regionalen linken Parteien bestand. Der Podemos-Chef Iglesias begründete diesen Schritt mit dem Ziel, eine »durchweg progressive« Koalitionsregierung zu bilden. Es wurde ein konkretes Regierungsprogramm zwischen PSOE und der Wahlallianz Unidas Podemos mit dem Titel »Coalición progresista. Un nuevo acuerdo para España« (»Progressive Koalition. Eine neue Vereinbarung für Spanien«) veröffentlicht. Die Hauptpunkte dieses Programms betrafen insbesondere die Sozialpolitik, die Aktualisierung des »Staates der Autonomen« hin zu einer verstärkten administrativen Dezentralisierung und eine Erhöhung der Steuern für höhere Einkommen (Pfeiffer/Werz 2020).

Die erste Koalitionsregierung in der Geschichte der modernen spanischen Demokratie sah sich großen Herausforderungen gegenüber. Wiederholte Regierungswechsel und mangelnde Mehrheiten hatte zu einem erheblichen Reformstau in verschiedenen Politikbereichen geführt. In der Folgezeit wurde die Koalition zwar regelmäßig von internen Streitigkeiten und öffentlichen Kontroversen, insbesondere im Hinblick auf den Umgang mit regionalen Unabhängigkeitsbewegungen und kontraproduktiven Gesetzen, erschüttert. Dennoch verzeichnete sie bemerkenswerte Fortschritte, vor allem im Bereich der Sozialpolitik. Zum Beispiel stieg der interprofessionelle Mindestlohn während der Koalitionsregierung von Pedro Sánchez von 950 Euro auf 1080 Euro, und die Renten wurden an die hohe Inflation

angepasst. (Monrosi/Olías/Riveiro 2023). Die Allianz hat zudem, spätestens seit ihrer Regierungsbeteiligung, den populistischen Diskurs weitgehend abgelegt. Dies wurde unter anderem durch den Rückzug des Vizepräsidenten Iglesias begünstigt, der nach seinem Ausscheiden aus der aktiven Politik mit einem als Kommentator in Fernseh- und Radiosendungen einen Diskurs verfolgt, der stark an den früheren Populismus seiner Partei erinnert (Mariette 2022).

Selbst nach dem Ausscheiden von Iglesias brachte Unidas Podemos einige wichtige, aber auch umstrittene Reformen voran. Dazu gehört die Erweiterung der Bürgerrechte, einschließlich des Gesetzes zur sexuellen Freiheit, auch bekannt als »Ley Sí es Sí«. Dieses Gesetz war das umstrittenste der Legislaturperiode, da die vorgesehene Abschaffung der Unterscheidung zwischen Missbrauch und sexueller Nötigung zu unbeabsichtigten Strafminderungen oder sogar zur Freilassung von Hunderten von Sexualstraftätern führte. Das Gesetz wurde schließlich vom PSOE mit Unterstützung des PP geändert, wobei die ursprünglichen Autoren von UP dagegen stimmten. Weitere Gesetze umfassten die »Ley Trans«, die die Rechte von trans- und intersexuellen Personen stärkte, sowie ein Gesetz zur Euthanasie.

Ein weiterer Schwerpunkt der Gesetzgebung waren institutionelle Reformen, wie die Abschaffung des Gesetzes zur Aufwiegelung, eine Zugeständnis an die katalanischen separatistischen Parteien. Wichtige Politiker dieser Parteien waren zuvor zu Haftstrafen verurteilt und wurden freigelassen, was von der Opposition und den privaten Medien als unverhältnismäßiges Zugeständnis an staatsfeindliche Akteure bezeichnet wurde. Auch das Gesetz zur demokratischen Erinnerung stieß auf Kritik. Es wird als Teil einer Erinnerungsoffensive betrachtet, die 2019 mit der Exhumierung der Überreste des Diktators Francisco Franco aus dem Tal der Gefallenen begann. Das Gesetz sieht eine größere staatliche Rolle bei Exhumierungen und eine »demokratische« Geschichtsvermittlung in den Schulen vor. Während das PP und die rechtspopulistische Partei VOX das Gesetz kritisierten, war es für einige Akteure der Zivilgesellschaft und die linke separatistische Esquerra Republicana de Catalunya (ERC) unzureichend. Zudem wurde das Gesetz zum Klimawandel und zur Energiewende verabschiedet (Pfeiffer/Werz 2023).

Bei den nationalen Wahlen 2023 trat Podemos nach erheblichen Wahniederlagen auf regionaler Ebene im Rahmen des Wahlbündnisses »Sumar« an, das von Yolanda Díaz angeführt wurde. Im Vorfeld gab es intensive Auseinandersetzungen innerhalb des linken Spektrums, da sich insbesondere Podemos nicht hinter die Führung von Díaz stellen wollte. Das Bild einer fragmentierten Linken zeigte sich, die durch persönliche Differenzen ein positives Wahlergebnis riskierte. Angesichts des Risikos, ohne das Bündnis in die Irrelevanz abzurutschen, kam man schließlich zu einer gemeinsamen Übereinkunft. Sumar konnte bei den Wahlen am 23. Juli 2023 jedoch nicht sein Ziel erfüllen, den dritten Platz vor der rechtspopulistischen Partei VOX zu sichern. Im Vergleich zu den vorangegangenen nationalen Wahlen, bei denen Unidas Podemos sowie die Linksparteien Más País, Compromís und Comuns

– nunmehr Bestandteile von Sumar – separat antraten, verlor das Bündnis sieben Sitze und erzielte 31 Abgeordnete (12,31 Prozent). Trotzdem bezeichnete die Spitzenkandidatin Díaz das Wahlergebnis als Erfolg, insbesondere da eine Regierung der »Ultrarechten« verhindert wurde (Medina 2023). Der größte Verlierer innerhalb dieses Wahlbündnisses war jedoch Podemos. Infolge der Wahlen zogen nur fünf Abgeordnete der Partei in das nationale Parlament ein, und trotz der Teilnahme an der Regierung von Sumar erhielt die Partei kein Ministerium. Dies war auch ein Grund dafür, dass sie die neugebildete Regierungskoalition mit dem PSOE kurz darauf verließ. Zehn Jahre nach ihrer Gründung scheint die Partei ihren Reiz für viele der ehemaligen Wähler verloren zu haben und wurde durch die nicht-populistische und weniger konfrontative Allianz Sumar ersetzt.

Die spanische Linke gab durch ihre Aufspaltung in Sumar und Podemos ein zerstrittenes, an politischen Ränkespielen interessiertes Bild ab, was Teile ihrer Wählerschaft abschreckte. Dies zeigte sich besonders deutlich durch miserable Wahlergebnisse bei den Regionalwahlen im Baskenland, in Galizien und in Katalonien im Frühjahr 2024 sowie bei den Europawahlen am 9. Juni 2024. Bei diesen Wahlen erreichte Sumar lediglich 4,6 Prozent und drei Europaabgeordnete, während Podemos 3,3 Prozent und zwei Europaabgeordnete erzielte. Die Zukunft der gespaltenen Linken in Spanien ist somit mehr als ungewiss, und es werden Rufe nach einem Zusammenraufen aufgrund nahezu identischer Programmatiken und einem Ende der persönlichen Streitereien laut.

Die politische Landschaft in Spanien hat sich seit 2018 durch den Aufstieg der rechtspopulistischen Partei VOX stark verändert. Während Podemos und Sumar um Einfluss kämpfen, gewinnt VOX mit ihrer ultranationalistischen und anti-migrantischen Haltung zunehmend an Bedeutung und beeinflusst dabei auch die konservative PP.

Bis 2018 gehörte Spanien zu den wenigen europäischen Ländern, die weder im nationalen noch im regionalen Parlament eine rechtspopulistische Partei verzeichneten. Doch dieses Bild änderte sich mit den Regionalwahlen in Andalusien am 2. Dezember 2018. Die vorgezogenen Wahlen waren durch den Verlust eines wichtigen Bündnispartners der dortigen sozialdemokratischen Minderheitsregierung notwendig geworden. Überraschend zog mit VOX (rund 400.000 Stimmen, 11 Prozent) erstmals eine Partei rechts von der konservativen PP in ein Regionalparlament ein (Pfeiffer/Werz 2020). VOX wurde Ende 2013 von ehemaligen Mitgliedern und Funktionären der PP gegründet. Die Anhänger der Partei sind von der Vision eines imperialen Spaniens geprägt und zeigen sich sowohl ultranationalistisch als auch wirtschaftsliberal. Sie lehnen Separatismus ab, befürworten Zentralismus und setzen sich zugleich für eine Straffung der staatlichen Verwaltung ein. Unterstützt wird die Partei in Teilen von alten franquistischen Eliten und deren Nachkommen. Diese fühlten sich durch die PP und deren europafreundlichen sowie »gemäßigten« Kurs gegenüber Katalonien nicht länger vertreten, da sie die PP als zu nachgiebig

und unsicher wahrnahmen. VOX stellt sich gegen Feminismus und die LGBTQ+-Bewegung und verteidigt traditionelle spanische Bräuche wie den Stierkampf. Des Weiteren positioniert sich die Partei als Anti-Migrationspartei und ruft die Reconquista als kulturellen Hintergrund in Erinnerung (Gabilondo 2019).

Seit 2014 steht Santiago Abascal an der Spitze von VOX. Wie viele andere prominente Mitglieder der Anfangsjahre der Partei startete auch er seine politische Karriere in der konservativen PP und wurde 1999 in den Stadtrat der baskischen Stadt Llodio gewählt. Seine Erlebnisse und Erfahrungen, insbesondere im Umgang mit den Anfeindungen der terroristischen Organisation ETA, führten schließlich zu seinem Parteiaustritt. Ausschlaggebend waren unter anderem der seiner Meinung nach zu laxer Umgang der Regierung mit der ETA sowie die Differenzen zwischen dem Kurs der PP und seinen ultrakonservativen Ansichten. Dies führte dazu, dass Abascal und seine Anhänger die PP als »derechita cobarde« (»feige Rechte«) bezeichneten (Serrato 2022). Im nationalen Wahlkampf 2019 nahm VOX maßgeblichen Einfluss auf die Rechte, besonders in Fragen der Zentralisierung, Migration und Gleichstellung. Dies förderte einen erkennbaren Rechtsruck. Das Thema Katalonien gewann seit den Andalusien-Wahlen und einem weiteren Aufschwung von VOX an politischer Dynamik.

Bei den Nationalwahlen am 28. April 2019 zog VOX mit 24 Abgeordneten (10,26 Prozent) erstmals ins Abgeordnetenhaus ein, was bereits als beachtlicher Erfolg gewertet wurde. Bei den nachfolgenden Wahlen am 10. November 2019 konnte die Partei ihre Position ausbauen und erreichte 52 Abgeordnete (15,1 Prozent). Mit dem Einzug von VOX und Abascal als ihrem prominentesten Gesicht ins Abgeordnetenhaus sind nun Rechtspopulisten vertreten, die einen pan-spanischen Nationalismus fördern und die Monarchie zelebrieren. Letztere wird allerdings größtenteils nur von einem kleineren Teil der Linken und den Separatisten in Frage gestellt (Pfeiffer/Werz 2020). Die Präsenz von VOX hat zweifellos zu einer Verschlechterung der Debattenkultur im Parlament geführt. So bezeichnete VOX die Regierung aus PS-OE und Unidas Podemos als »Anti-Spanien«. Ein Grund hierfür waren die zahlreichen Abkommen zur Verabschiedung von Gesetzen mit separatistischen Parteien, da die parlamentarischen Kräfteverhältnisse die Regierung zur Kooperation zwangen. Dieses Vorgehen wurde auch von der PP bemängelt. In jüngerer Zeit zeigte sich eine Annäherung zwischen VOX und PP. Im Gegensatz zu Deutschland, wo aktuell (noch) eine klare Abgrenzung zur extremen Rechten besteht, kooperieren VOX und PP zumindest auf regionaler Ebene. Dies wurde mit dem Wahlsieg der PP in der Autonomen Gemeinschaft Castilla y León am 13. Februar 2022 manifest, wo die erste Koalition zwischen den beiden Parteien gebildet wurde. Doch bereits in anderen Gemeinschaften wie Madrid und Andalusien waren PP-Regierungen auf die Unterstützung von VOX angewiesen.

Bei den nationalen Wahlen am 23. Juli 2023 war allgemein mit einem weiteren Erstarken von VOX gerechnet worden. Jedoch, entgegen dem europäischen Trend,

der in vielen Ländern einen nahezu kontinuierlichen Aufstieg rechtspopulistischer Parteien zeigt, musste VOX Stimmverluste hinnehmen. Trotz eines Ergebnisses von 12,39 Prozent, nur knapp drei Prozent weniger als bei der vorherigen Wahl, verlor die Partei beinahe ein Drittel ihrer Sitze. Dies führte dazu, dass VOX als großer Verlierer der Wahl betrachtet wurde. Die katalanische Tageszeitung »La Vanguardia« brachte es treffend auf den Punkt mit der Schlagzeile: »España frena la onda Meloni«, zu Deutsch »Spanien bremst die Meloni-Welle« (Juliana 2023). Dies bezog sich auf die italienische Ministerpräsidentin Giorgia Meloni, die VOX im Wahlkampf bei einem Event energisch unterstützte. Nach den Wahlen zogen sich mehrere gemäßigte Schlüsselfiguren der Partei zurück, was den postfranquistischen Flügel stärkte und eine weitere Radikalisierung zur Folge hatte (Moraga/Golaup 2023).

Auch bei den Regionalwahlen im Frühjahr 2024 konnte VOX lediglich in Katalonien seine Position auf niedrigem Niveau verbessern. Bei den Europawahlen am 9. Juni 2024 blieb die Partei mit 9,6 Prozent und sechs Europaabgeordneten deutlich hinter ihren Ergebnissen der vorherigen nationalen Wahl zurück. Allerdings trat mit »Se Acabó la Fiesta« (SALF) eine weitgehend unbeachtete rechtspopulistische Kraft erstmals bei den Europawahlen an und erzielte mit 4,6 Prozent bzw. drei Europaabgeordneten einen Überraschungserfolg, der sogar besser war als das Ergebnis von Podemos bei dieser Wahl. SALF wurde von dem Internetagitator Alvisé Pérez gegründet und spricht im Gegensatz zu VOX vor allem jüngere Wählerschichten an. Gemeinsam mit VOX hat SALF jedoch die überwiegend männliche Wählerschaft. Zu den auffälligsten Forderungen von SALF gehört der Bau eines überdimensionierten Gefängnisses nach salvadorianischem Vorbild, in dem Kriminelle, Korrupte und deren Angehörige eingesperrt werden sollen sowie die Massendeportation von vor allem nordafrikanischen Immigranten. Zudem strebt der Parteigründer Alvisé Pérez an, Europaabgeordneter zu werden, um die Immunität eines solchen zu genießen und so weiterhin seiner Tätigkeit nachgehen zu können, die häufig die Verbreitung von Fake News und das Stalking von Politikern aller politischen Couleur umfasst, verbreitet durch eine Telegram-Gruppe mit mehr als einer halben Million Mitgliedern.

Frankreich

In Frankreich sind aktuell, wie in Spanien, beide Varianten, Links- wie Rechtspopulismus zu finden (vgl. Ivaldi 2019). Populismus hat in Frankreich aber eine längere Geschichte. Ende des 19. Jahrhunderts entstand eine populistische Bewegung um den ehemaligen Kriegsminister Georges Boulanger. Boulanger begann als Revisionist gegen den Deutsch-Französischen Frieden nach der Niederlage im Deutsch-Französischen Krieg 1871, der Frankreich bedeutende Gebietsverluste aufzwang. Rasch scharten sich Unzufriedene um ihn, im Boulangismus versammelten sich traditionelle Monarchisten, konservative Katholiken, Nationalisten, Antisemiten,

aber auch radikale Republikaner und Sozialisten. Das Programm forderte unter anderem eine neue Verfassung, die Abschaffung des Parlamentarismus und eine radikal plebiszitäre Republik. Nach einem Erfolg bei Wahlen in Paris, wo Boulanger neben Stimmen von Kleinunternehmern auch beträchtliche Teile der Arbeiterschaft gewinnen konnte, zerfiel die Bewegung rasch wieder, Boulanger nahm sich 1891 das Leben (vgl. Goodliffe 2011). Eine weitere Episode ist der Poujadismus. Pierre Poujades Anti-Steuer-, Unternehmer-, Antistaats- und pro-französische Algerien-Bewegung entwickelte sich in den 1950er Jahren zu einer erfolgreichen politischen Partei, in der ersten Runde der französischen Präsidentschaftswahlen 1956 erhielt Pierre Poujade 11,5 % der Stimmen (Kitschelt 1995; Stockemer 2017). Namensgeber Poujade war ein Lokalpolitiker, der nach Protesten von Kleinunternehmen gegen die Steuerpolitik 1955 die *Union de défense des commerçants et artisans* (UDCA, Union zur Verteidigung der Händler und Handwerker) als Protestpartei gründete. Der Poujadismus war, wie viele andere populistische Bewegungen der Nachkriegszeit in Europa, eine rechtspopulistische Bewegung, die Kleinunternehmer, Ladenbesitzer und Kleinbauern, die sich durch ökonomische und gesellschaftliche Modernisierungsprozesse bedroht fühlten, ansprach. Bei der Parlamentswahl 1956 erhielt die UDCA 11,6 Prozent der Stimmen und zog mit 52 Abgeordneten in das französische Parlament ein. Einer der Abgeordneten war der Anführer der Jugendorganisation der UDCA, Jean-Marie Le Pen. Mit 27 Jahren wurde er der jüngste Abgeordnete der Nationalversammlung. Es kam in der Folge zum Richtungsstreit innerhalb der UDCA, die Partei zerfiel schließlich mit den politischen Erfolgen De Gaulles. Le Pen wurde 1957 aus der UDCA ausgeschlossen und gründete gemeinsam mit einigen Mitstreitern *Front national des combattants*, 1972 schließlich *Front National*.

Front National bzw. seit 2018 Rassemblement National (FN/RN) ist die langeligste und bis dato erfolgreichste populistische Partei in Frankreich (vgl. Ivaldi 2019, Stockemer 2017). Die rechtsextreme Programmatik, die sich durch Xenophobie, Islamfeindlichkeit, Nationalismus bzw. Nativismus, EU-Feindlichkeit sowie Anti-Elitismus auszeichnet, ist offensichtlich (vgl. etwa Ivaldi et al. 2017).

Unter Jean-Marie Le Pen etablierte sich FN, erreichte aber zunächst nur begrenzte Erfolge, mit Ausnahme der Präsidentschaftswahl 2002, wo er überraschend den sozialistischen Kandidaten Lionel Jospin auf den dritten Platz verwies und die Stichwahl einzog, dort dann mit 17,79 Prozent deutlich gegen Jacques Chirac verlor. Nach Anfangsschwierigkeiten mit nur sehr geringen Stimmanteilen und keinen Sitzen im Parlament konnte FN aber ab Ende der 1980er Jahre deutlich zulegen. 1988 erhielt Jean-Marie Le Pen 14,38 Prozent bei den Präsidentschaftswahlen, 1995 15 Prozent, 2002, wie erwähnt, zunächst 16,86 im ersten, dann 17,79 Prozent im zweiten Wahlgang, 2007 wiederum nur 10,44 Prozent. Der Rückgang 2007 ist nicht zuletzt mit einem deutlichen Rechtsruck der Konservativen unter Nicolás Sarkozy zu erklären, der zwar damit FN Wähler streitig machen konnte, letztlich aber rechtsextreme Positionen salonfähig machte. Dies war die letzte Kandidatur

Jean-Marie Le Pen, 2011 löste ihn seine Tochter Marine Le Pen als Vorsitzende und Kandidatin ab. Sie erreichte 2012 17,9 Prozent und kam 2017 mit 21,3 Prozent in die Stichwahl, die sie mit 33,9 Prozent gegen Emmanuel Macron verlor. Bei der erneuten Auflage des Duells 2022 erzielte sie in der ersten Wahlrunde 23,2 Prozent, in der Stichwahl sogar 41,46 Prozent der französischen Wählerstimmen.

FN war bei Parlamentswahlen weniger erfolgreich, bedingt durch das französische Mehrheitswahlsystem, das eine Stichwahl vorsieht. Die Partei erhielt zwar auch hier zweistellige Ergebnisse seit Ende der 1980er Jahre, aber kaum Parlamentssitze. Erst 2022 zog der nun umbenannte RN mit 89 Abgeordneten in die Nationalversammlung und stellt nach Parteien die zweitstärkste, nach Parteibündnissen die drittstärkste Fraktion. Bei Europawahlen, die mit Verhältniswahlrecht durchgeführt werden, schnitt FN/RN besser ab, zuletzt 2024 wurde RN mit 31,37 Prozent deutlich stärkste Partei und erhielt 30 von 84 Sitzen Frankreichs im EU-Parlament. Nach diesem deutlichen Erfolg (allerdings nur bei einer Wahlbeteiligung von knapp über 50 Prozent) löste Präsident Macron die Nationalversammlung auf und rief Neuwahlen aus. Bei den Parlamentswahlen 2024 wurde RN in der ersten Wahlrunde mit 33,35 Prozent der Stimmen die stärkste Partei, vor dem neuen Linksbündnis Nouveau Front Populaire NFP mit 28,28 Prozent und dem Macron-Lager Ensemble, das mit 21,79 Prozent nur auf dem dritten Platz landete. Allerdings gab es in der zweiten Wahlrunde informelle Absprachen bzw. den Rückzug vieler Kandidierenden aus den Mitte- und Linksparteien, so dass RN in der Nationalversammlung schließlich nur 143 Sitze erhielt, Ensemble 168, und NFP 182 (vgl. *Le Monde* 2024). Dennoch ein beachtliches Ergebnis, RN legte von 89 auf 143 Sitze zu. Zwei Faktoren sind zentral, um den Erfolg des FN/RN zu erklären. Zum einen verfolgt Marine Le Pen eine Strategie der »De-Diabolisierung«, d.h. sie versucht, die Partei gemäßigter erscheinen zu lassen (Ivaldi 2019: 35). Dazu gehört ein rhetorisch moderateres Auftreten, zum Beispiel wird nicht mehr von einem Austritt Frankreichs aus der EU gesprochen, sondern nur noch von einer grundlegenden Reform, insbesondere aber die Distanzierung von rechtsextremen Positionen. Um letzteres zu belegen, wurde 2015 Jean-Marie Le Pen, der hartnäckig den Holocaust relativierte, aus der Partei ausgeschlossen, und 2018 wurde die Partei umbenannt. Umstritten ist dabei nach wie vor, ob RN und Marine Le Pen tatsächlich moderater wurden oder dies nur ein strategisches Manöver war. Daniel Stockemer konstatiert: »...the party has ... changed its message, albeit more in form than in content. It packages its populist anti-immigrant positions within a republican discourse« (2017: 79). Tatsächlich erwuchs bei den Wahlen 2022 mit Éric Zemmour sogar Konkurrenz rechts des RN (Ivaldi 2023). Viel wichtiger ist aber der Umstand, dass es FN/RN gelang, einen beträchtlichen Teil der Arbeiterschaft als Wähler zu gewinnen. Der französische Soziologe Didier Eribon hat in seinem autobiographischen Essay »Rückkehr nach Reims« (im französischen Original 2009 erschienen) anschaulich beschrieben, wie

seine Familie, traditionell kommunistische Wähler, im Laufe der Jahre offen zum FN überliefen (Eribon 2016: 117f.).

»In meiner Kindheit, ich sagte es schon, ist meine gesamte Familie ›kommunistisch‹ gewesen, und zwar in dem Sinn, dass die Bindung an die Kommunistische Partei als eine Art politisches Ordnungsprinzip den Horizont des Verhältnisses zur Politik überhaupt bestimmte. Wie konnte es dazu kommen, dass man in derselben Familie wenig später rechte oder rechtsextreme Parteien wählte und dies sogar manchmal als die ›natürliche Wahl‹ empfand? Was war geschehen, dass nun so viele den Front National wählten, die ihn zuvor intuitiv als Klassenfeind betrachtet und seine Vertreter genüsslich beleidigt hatten, sobald sie auf dem Fernsehschirm auftauchten (eine seltsame und doch wirksame Art, sich in dem zu bestätigen, was man ist und woran man glaubt)?«

Einerseits sah er eine Enttäuschung über eine zunehmend moderate und gezähmte politische Linke, die insbesondere in der Regierungszeit des sozialistischen Präsidenten François Mitterand die Erwartungen vieler Arbeiter:innen nicht erfüllte (Eribon 2016: 123f.):

»So widersprüchlich es klingen mag, bin ich mir doch sicher, dass man die Zustimmung zum Front National zumindest teilweise als eine Art politische Notwehr der unteren Schichten interpretieren muss. Sie versuchen, ihre kollektive Identität zu verteidigen, oder jedenfalls eine Würde, die seit je mit Füßen getreten worden ist und nun sogar von denen missachtet wurde, die sie zuvor repräsentiert und verteidigt hatten. Würde, dieses zerbrechliche und sich selbst nicht sichere Gefühl. Sie verlangt nach Gesten der Bestätigung. Entwürdigt fühlen sich Menschen vor allem dann, wenn sie sich als *quantité négligeable*, als bloßes Element politischer Buchführung und damit als stummer Gegenstand politischer Verfügungen vorfinden. Wenn die, denen man sein Vertrauen einmal gegeben hat, dieses nicht mehr verdienen, überträgt man es eben anderen.«

Andererseits nahm er eine bereits in den 1960er und 1970er Jahren weit verbreiteten Rassismus innerhalb der Arbeiterschaft war, die Einwanderer als eine unliebsame Konkurrenz auf dem Arbeitsmarkt sah (Eribon 2016: 133f.):

»Mir ist durchaus bewusst, dass das Programm und der Erfolg des Front National von den Gefühlslagen der Arbeiterklasse in den sechziger und siebziger Jahren in vielerlei Hinsicht geprägt bzw. hervorgerufen wurden. Hätte man aus dem, was tagtäglich in meiner Familie gesprochen wurde, ein politisches Programm stricken wollen, es wäre, obwohl man hier links wählte, dem der Rechtsextremen wohl ziemlich nahe gekommen: Forderungen, Einwanderer wieder abzuschieben; ›nationales Vorrecht‹ auf Arbeitsplätze und Sozialleistungen; Verschärfung des Strafrechts und der Strafverfolgung; Beibehaltung und Ausweitung der To-

desstrafe; die Möglichkeit, die Schule bereits mit vierzehn Jahren zu verlassen usw. Ein tiefsitzender Rassismus, der eines der dominanten Merkmale der weißen Arbeitermilieus und Unterschichten ausmachte, hat die Eroberung einer ehemals kommunistischen Wählerschaft durch den Front National (oder von jungen Wählern, die gleich für den FN stimmten – offenbar fiel es Arbeiterkindern deutlich leichter, systematisch die Rechte zu wählen) vielleicht erst ermöglicht oder jedenfalls erheblich begünstigt.«

Die Frustration und Enttäuschung der Arbeiterschaft, in Kombination mit einem tief verwurzelten Rassismus, die Eribon in seinem literarisch-soziologischen Essay darlegt, führten zum Rechtsruck der Arbeiterschaft, ein Befund, der auch von Stockemer in einer quantitativen Analyse der Wählerschaft des FN der Wahlen 2007 und 2012 bestätigt wird (Stockemer 2017). Arbeiter:innen, Menschen mit unterdurchschnittlicher Bildung, aus ländlichen Regionen und mit Demokratie Unzufriedene bilden eine Kernwählerschaft, zunehmend aber auch junge Menschen. Dimitri Almeida spricht von »La France des oubliés«, einen Slogan des FN zitierend, der sich unter der Ägide von Marine Le Pen ganz gezielt an diese, vermeintlich vergessenen, Wählerschaften gewandt hat (Almeida 2018: 15). Für die Wahlen 2022 konstatieren Lorimer und Herman, RN habe besonders junge Menschen mit geringer Bildung aus der Arbeiterschicht angesprochen, in der ersten Runde hätten 45 Prozent Arbeiter:innen, 28 Prozent mit Hochschulabschluss und 31 Prozent sich selbst als unterprivilegiert beschreibende RN gewählt, besonders erfolgreich war RN zudem in den deindustrialisierten Gebieten Nordfrankreichs und dem traditionell konservativen Süden (Lorimer/Herman 2023: 85). Damit hat sich FN/RN als eine der wichtigsten politischen Kräfte in Frankreich etabliert, aktuell gar als stärkste Partei, und ist eine der europaweit bekanntesten rechtspopulistischen Parteien.

Aber auch der Linkspopulismus ist in Frankreich erfolgreich, die relevante Kraft ist La France Insoumise (LFI) von Jean-Luc Mélenchon (vgl. Marlière 2019). Mélenchon war zunächst in der Sozialistischen Partei aktiv (Parti Socialiste, PS) und brachte es sogar bis zum Bildungsminister im Kabinett von Lionel Jospin 2000 bis 2002. 2008 trat er aus der PS aus und gründete 2009 Parti de Gauche (Linkspartei). Die Linkspartei wiederum ging zeitweise ein Bündnis mit Kommunisten in der Front de Gauche (Linksfront) ein. 2014 verließ Mélenchon Front de Gauche und gründete schließlich 2016 LFI. Programmatisch ist LFI gegen Neoliberalismus und Globalisierung, orientiert sich an Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, die explizit für einen linken Populismus eintraten und eintreten, sowie an Podemos in Spanien, und versteht sich als Anti-Eliten-Bewegung, gegen eine Finanzoligarchie, eine privilegierte politische »Kaste« (Ivaldi 2019: 29f., vgl. auch Laclau 2005, Mouffe 2018).

Mélenchon erzielte 2012 als Präsidentschaftskandidat von Front de Gauche 11,1 Prozent, 2017 für LFI 19,6 Prozent, 2022 dann fast 22 Prozent, womit er nur ganz knapp an der Stichwahl scheiterte, es trennten ihn nur etwas mehr als 1 Prozent oder 400.000 Stimmen von Marine Le Pen. Bei der Parlamentswahl 2017 erzielte LFI mit 11,02 Prozent der Stimmen 17 Sitze in der Nationalversammlung. Zur Parlamentswahl 2022 führte Mélenchon LFI in ein breites linkes Bündnis, die *Nouvelle union populaire écologique et sociale* Nupes (Neue ökologische und soziale Volksunion), die neben LFI die PS, die Grünen (EE-LV), die Kommunisten (PCF) sowie kleinere Partner umfasste und eine Mehrheit in der Nationalversammlung erringen wollte. Dies scheiterte, es gab allerdings Kontroversen um das Wahlergebnis aufgrund strittiger Zuordnungen verschiedener Kandidaten zu den Bündnissen. Nupes erzielte im ersten Wahlgang offiziell 25,66 Prozent, Macrons Bündnis Ensemble 25,75, Mélenchon reklamierte aber den ersten Platz für Nupes. Letztlich erhielt Ensemble aber mit 245 Sitzen gegenüber 131 von Nupes deutlich den ersten Rang, wenngleich keine absolute Mehrheit in der 577 Sitze zählenden Nationalversammlung. Im Parlament zerstritt sich Nupes rasch aufgrund profunder inhaltlicher Divergenzen und vermochte es nicht, eine gemeinsame Fraktion zu bilden. Nicht zuletzt das sehr große Ego Jean-Luc Mélenchons wird als ein Grund für das Scheitern gesehen.

Diskutiert wird dabei vor allem die Performanz von Mélenchon, die als wesentlicher Erfolgsfaktor für LFI angesehen wird. So vermeidet Mélenchon parteipolitische Festlegungen, spricht immer das Volk (*«les gens»* oder *«le peuple»*) an, LFI verwendet den griechischen Buchstaben Phi als neues, neutrales Chiffre. Mélenchon setzt auch auf Social Media, insgesamt hat er Sprache, Symbole und Kommunikation neu definiert und, so eine These, wie Podemos eine Volkspartei neuen Typs geschaffen (Marlière 2019, Kim 2022). Marlière spricht von einer »postmodernen« Organisation, so gibt es keine Mitgliedsbeiträge, man kann daher formal gar kein Mitglied bei LFI werden, Mélenchon betont den Bewegungscharakter (Marlière 2019: 108).

Dabei gibt es bei den Linkspopulisten Gemeinsamkeiten, sowohl programmatisch wie vom Wählerprofil, mit den Rechtspopulisten im RN: beide lehnen Neoliberalismus und Globalisierung ab, sind gegen das politische Establishment, EU- und NATO-kritisch, tendenziell russlandfreundlich und definieren sich als national, patriotisch und republikanisch (im französischen Verständnis). Höchst umstritten ist die Hamas-freundliche Linie von LFI, die den Terrorangriff nicht als Terrorangriff bezeichnet und Israel vehement kritisiert. Wie die Wählerschaft des RN sind auch die Wähler von LFI eher unterprivilegiert, oft arbeitslos oder mit geringem Einkommen und betrachten sich selbst als *«classes populaires»*. Auch LFI zieht junge Menschen an, 31 Prozent der 18- bis 24-Jährigen und 34 Prozent der 25- bis 34-Jährigen wählten 2022 in der ersten Wahlrunde LFI (Lorimer/Herman 2023: 86). Geographisch gibt es Abweichungen, LFI-Wähler kommen eher aus urbanen Zentren, aber der kategorische Unterschied betrifft die Einstellung zu Rassismus und Immigranten, Mélenchon und LFI betonen hier liberal-universalistische Werte und sozia-

le Inklusion auch für Immigranten und Minoritäten und treten kategorisch gegen Rassismus ein (Ivaldi 2019: 31).

Wie der Rechtspopulismus von RN, so scheint auch der Linkspopulismus von LFI eine etablierte, starke Kraft zu sein. Allerdings hängt LFI noch stärker als RN an einer Person. Während RN den Übergang von Jean-Marie Le Pen zu Marine Le Pen geschafft hat und etwa der neue Parteivorsitzende Jordan Bardella, der 2022 Marine Le Pen an der Parteispitze ablöste, bereit scheint, um wiederum Marine Le Pen abzulösen, scheint LFI eine One-Man-Show von Mélenchon zu sein, die beweisen muss, dass sie mehr als ein personalistisches Vehikel ist. Bei den Europawahlen 2024 trat LFI alleine an und erzielte mit einem explizit anti-europäischen und pro-Hamas-Wahlkampf 9,87 Prozent der Stimmen und 5 Mandate im europäischen Parlament. Nach der Auflösung der Nationalversammlung schloss sich LFI aber innerhalb weniger Tage wieder mit den alten Partnern von NUPES und verschiedenen kleineren linken Parteien zu einer neuen »Volksfront«, Nouveau Front Populaire NFP, zusammen, um den Vormarsch des RN aufzuhalten. Mit 182 Sitzen gewann NFP überraschend die Wahlen und wurde zur stärksten Fraktion, wenngleich man noch deutlich von den zur absoluten Mehrheit nötigen 289 Sitzen entfernt ist. Innerhalb von NFP ist LFI zwar die stärkste Partei, erhielt mit 76 Sitzen aber zum einen nur unwesentlich mehr als 2022, als LFI 72 Sitze bekam, zum anderen sind inhaltliche Differenzen innerhalb NFP sowie mit dem Präsidentenlager unübersehbar.

4. Fazit

Wie in vielen anderen Ländern auch, so gibt es in Spanien und Frankreich Populismus. Spanien gilt als Latecomer, aber in beiden Ländern sehen wir einen ausgeprägten Rechtspopulismus wie auch Linkspopulismus. In Spanien erscheint das Wählerpotenzial begrenzter als in Frankreich, bei den letzten nationalen Wahlen summieren sich populistische Stimmanteile in Spanien bei etwa 25 Prozent, Sumar mit 12,31 und Vox mit 12,39. In Frankreich erzielen die populistischen Parteien bzw. Kandidaten dagegen über 45 Prozent. Ein wichtiger Unterschied liegt hier im Parteiensystem, das in Spanien noch mit den etablierten Parteien funktioniert, während in Frankreich von einem Kollaps des Parteiensystems gesprochen wird (Amable/Palombarini 2018). Zum ersten Mal in der Geschichte der 5. Republik gewannen bereits 2017 zwei nicht-traditionelle Kandidaten, Emmanuel Macron und Marine Le Pen, die erste Runde der Präsidentschaftswahlen und zogen in die Stichwahl ein. Weder der Kandidat der Sozialistischen Partei, Benoît Hamon, noch der Kandidat der Republikaner, François Fillon, erreichten die zweite Runde – eine beispiellose Situation in der 5. Republik. Während François Fillon immerhin 20 Prozent der Stimmen erhielt, kam der Kandidat der PS, Benoît Hamon, nur auf 6,4 Prozent der Stimmen – ein beschämendes Ergebnis für die Regierungspartei und das schlech-

teste Ergebnis, das die PS jemals bei Wahlen erzielt hat. 2022 kam es noch schlimmer: Valérie Pécresse, die Kandidatin der konservativen Les Républicain (LR) erhielt nur 4,8 Prozent, Anne Hidalgo, die Kandidatin der PS, gerade einmal 1,75 Prozent. Es scheint aktuell etwa drei gleich große politische Lager zu geben, ein liberal-konservatives, ein rechtspopulistisches, und ein linkes inklusive der Linkspopulisten, was unruhige und instabile Zeiten für die französische Politik verspricht. Während also in Spanien die etablierten Parteien noch ein relativ stabiles Wählerpotenzial haben, was auch das Potenzial populistischer Parteien begrenzt, gab es in Frankreich einen Kollaps des alten Parteiensystems verbunden mit einer Änderung der Elektorate und dem Aufstieg des Populismus. Fraglich bleibt, ob der Erfolg des Populismus zu diesem Kollaps geführt hat, oder der Kollaps zum Erfolg des Populismus.

Dieser Erfolg von Populisten, links wie rechts, wird wesentlich durch zwei Ansätze erklärt. Der sozio-ökonomische Ansatz stellt die sozio-ökonomische Benachteiligung in den Mittelpunkt (vgl. etwa Manow 2018). Eine kulturalistische Perspektive betont die subjektive Dimension (vgl. Norris/Ingelhart 2019). Dabei muss beachtet werden, dass auch sozio-ökonomische Deprivation oftmals nur durch die Wahrnehmung der Menschen Wirkkraft entfaltet. Dimitri Almeida hat hier sehr scharfsinnig von »déprivation anticipatrice« gesprochen (Almeida 2018: 25). Es handelt sich um ein antizipierendes Gefühl einer zukünftigen, möglichen Deprivation, mithin schlicht Verlustängste, eine pessimistische Sicht, die auch durch positive Fakten und Entwicklungen nicht beeinträchtigt wird. Hierbei spielt auch wieder die von Eribon angesprochene Würde eine Rolle. Der US-amerikanische Politikwissenschaftler Francis Fukuyama veröffentlichte 2018 ein Buch mit dem Titel »Identity. The Demand for Dignity and the Politics of Resentment« (Fukuyama 2018). Im 20. Jahrhundert, so seine These, sei Politik durch das klassische Links-Rechts-Schema, basierend auf ökonomischen Kategorien, insbesondere dem Cleavage Arbeit versus Kapital, geprägt worden. Im 21. Jahrhundert sei dies durch eine Identitätspolitik abgelöst worden. Die Linke kümmere sich weniger um Arbeiterinteressen, mehr um Interessen und Gruppenidentitäten von Minoritäten, Frauen, LGBTQ+, Immigranten oder Geflüchteten. Die Rechte dagegen verteidige ethnische Homogenität, traditionelle, religiöse oder vermeintlich patriotische Werte, Interessen und Identitäten. Fukuyama ist nicht unbekannt für überspitzte, oftmals vereinfachte und teilweise oberflächliche Ausführungen zu aktuellen Entwicklungen, die er mit philosophischen Exkursen garniert, denken wir nur an sein Buch zum vermeintlichen »Ende der Geschichte (Fukuyama 1992). Dass Fukuyama aber, wie schon öfter, einen Nerv trifft, zeigen aktuelle politische Diskussionen um Flüchtlinge und Migranten, Frauen- und LGBTQ+-Rechte, Black Lives Matter oder gendergerechte Sprache. Dass es sich aber nicht um ein neues Thema handelt, zeigt, dass ein profunder politischer Theoretiker wie Yves Bizeul sich schon seit langer Zeit mit dem Thema Identitäten, Identifikation und kollektiver Identität befasst hat. In einem seiner letzten Aufsätze schrieb er von kultureller Identität als einem umstrittenen, aber unent-

behrlichen Konzept und sprach von »...einer Welt, in der der Diskurs zur kollektiven Identität und ihrer Bedeutung für Nationen und vor allem Minderheiten eine immer größere Rolle spielt...« (Bizeul 2020: 26). Kulturelle Identitäten, so Yves Bizeul, entstehen aus sozialen Beziehungen, Grundlage sind so etwas wie »identity markers«, geteilte Vorstellungen eines gemeinsamen »Imaginären«, etwa Rituale, Überzeugungen, Mythen oder Utopien. Der Philosoph Kwame Athony Appiah spricht von »Fiktionen der Zugehörigkeit« (2019). Dabei gibt es einen wichtigen Faktor: »Kollektive Identität«, so Yves Bizeul, »entsteht auch durch leidenschaftliche Hinwendung und erzeugt starke Emotionen« (Bizeul 2020: 28). Hier kann man auch wiederum bei Fukuyama anknüpfen, der, wie Eribon, »Würde« und »Wut« ins Spiel bringt. Fukuyama verbindet die Identitätspolitik von (vermeintlich) marginalisierten oder minoritären gesellschaftlichen Gruppen in Anlehnung an Hegel mit dem Streben nach Anerkennung. Anerkennung bedeutet, wahrgenommen zu werden, mit Respekt behandelt zu werden, in einer Demokratie bedeutet Anerkennung auch das Recht, an der Gestaltung der Gesellschaft mitzuwirken. Formuliert man dies um in Gruppen, die sich selbst als marginalisiert, als missachtet, sich, um erneut Eribon zu zitieren, »als quantité négligeable, als bloßes Element politischer Buchführung und damit als stummer Gegenstand politischer Verfügungen vorkommen« (Eribon 2016: 123), so erkennen wir einen Erklärungsansatz für den Aufstieg und Erfolg von Populismus, in Frankreich, Spanien, aber auch den USA oder Deutschland. Eine solche kulturalistische Perspektive aber kann sowohl sozialwissenschaftliche, datengestützte Untersuchungen als auch Interpretationen von Literatur, Theater, Musik, Kunst und anderen kulturellen Artefakten beinhalten, was für eine interdisziplinäre, kooperative Forschung verschiedener Disziplinen spricht.

5. Literatur

- Almeida, Dimitri: »Penser l'extrême droit en milieu rural: un récit de deux France ?«. In: *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 1(2018), 13–32. <<https://doi.org/10.15460/apropos.1.1261>>.
- Amable, Bruno/Palombarini, Stefan: *Von Mitterrand zu Macron. Über den Kollaps des französischen Parteiensystems*. Berlin: Suhrkamp, 2018.
- Bizeul, Yves: »Die kulturelle Identität, ein umstrittenes, aber unentbehrliches Konzept«. In: Bizeul, Yves/Rudolf, Dennis (Hg.): *Gibt es eine kulturelle Identität?* Baden-Baden: Nomos, 2020, 25–49.
- Bosch, Augusti/Durán, Iván: »How does economic crisis impel emerging parties on the road to elections? The case of the Spanish Podemos and Ciudadanos«. In: *Party Politics*, Vol. 25 (2019) Nr. 2, 257–267. <<https://doi.org/10.1177/1354068817710223>>.

- De la Torre, Carlos (Hg.): *Routledge Handbook of Global Populism*. New York: Routledge, 2019.
- Eribon, Didier: *Rückkehr nach Reims*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Eser, Patrick: »Der «caudillo» als Verkörperung des Messias? Politisch-theologische Inszenierungsstrategien im Franquismus«. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 68 (2016) Nr. 3, 243–270.
- Franzé, Javier: »Podemos: ¿regeneración democrática o impugnación del orden? Transición, frontera política y democracia«. In: *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* (2015) Nr. 15. <<http://journals.openedition.org/ccec/5988>>.
- Fukuyama, Francis: *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press, 1992.
- Fukuyama, Francis: *Identity. The Demand for Dignity and the Politics of Resentment*. New York: McMillian, 2018.
- Gabilondo, Josea: »La ultraderecha y la globalización medieval.« *Ctxt*, 24.04.2019. <<https://ctxt.es/es/20190424/Firmas/25720/vox-globalizacion-edad-media-imperio-joseba-gabilondo.html>>.
- Goodliffe, Gabriel: *The Resurgence of the Radical Right in France. From Boulangisme to the Front National*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Heinisch, Reinhard/Holtz-Bacha, Christina/Mazzoleni, Oscar (Hg.): *Political Populism. A Handbook*. Baden-Baden: Nomos, 2017.
- Ionescu, Ghița/Gellner, Ernest (Hg.): *Populism: Its Meaning and National Characteristics*. New York: Macmillan, 1969.
- Ivaldi, Gilles/Lanzone, Maria/Woods, Dwayne: »Varieties of populism across a left-right spectrum: The case of the Front National, the Northern League, Podemos and Five Star Movement«. In: *Swiss Political Science Review* 23 (2017) Nr. 4, 354–376.
- Ivaldi, Gilles: »Populism in France«. In: Stockemer, Daniel (Hg.): *Populism Around the World*. Cham: Springer, 2019, 27–47.
- Ivaldi, Gilles: »When far right parties compete: a case study of Éric Zemmour and Marine Le Pen in the 2022 French presidential election«. In: *French Politics* 21 (2023) Nr. 3, 1–18.
- Jörke, Dirk/Selk Veith: *Theorien des Populismus zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2017.
- Juliana, Enric: »España frena la onda Meloni.« *La Vanguardia*, 2023. <<https://www.la Vanguardia.com/politica/20230724/9129610/espana-frena-onda-meloni.html>>.
- Kim, Seongchol: »Das Ende eines Zyklus? Podemos und France Insoumise als Volksparteien neuen Typs«. In: *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen FINSB* 35 (2022) Nr.3, 441–451.
- Laclau, Ernesto: *On Populist Reason*. London: Verso, 2005.
- Le Monde: Les résultats des élections législatives, 2024. <<https://www.lemonde.fr/resultats-elections/>>.
- Lewandowsky, Marcel: *Populismus. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer VS, 2022.

- Lorimer, Marta/Herman, Lise: »The French Elections of 2022: Macron's Half Victory in a Changing Political Landscape.« In: *JCMS: Journal of Common Market Studies* 61 (2023) Nr. 1, 80–89. <<https://doi.org/10.1111/jcms.13528>>.
- Manow, Philip: *Die politische Ökonomie des Populismus*. Berlin: Suhrkamp, 2018.
- Mariette, Maëlle: »Sie nannten sich Podemos.« *Le Monde diplomatique*, 13.01.2022. <<https://monde-diplomatique.de/artikel/!5826574>>.
- Marlière, Philippe: »Jean-Luc Mélenchon and France Insoumise: The Manufacturing of Populism«. In: Katsambekis, Giorgos/Kioupkiolis, Alexandros (Hg.): *The Populist Radical Left in Europe*, London: Routledge 2019, 93–112.
- Medina, Pablo: »Yolanda Díaz reivindica el éxito de Sumar pese a la incógnita del Gobierno.« *La Voz de Galicia*, 24.7.2023. <<https://www.lavozdegalicia.es/noticia/elecciones-23j/2023/07/24/yolanda-diaz-reivindica-exito-sumar-pese-incognita-gobierno/00031690151367471292124.htm>>.
- Moffit, Benjamin: *The Global Rise of Populism: Performance, Political Style, and Representation*. Stanford: Stanford University Press, 2016.
- Monrosi, José Enrique/Olías, Laura/Riveiro, Aitor: »Sánchez anuncia la subida del salario mínimo hasta los 1.080 euros mensuales.« *El Diario*, 31.01.2023. <https://www.eldiario.es/economia/sanchez-anuncia-subida-salario-minimo-1-080-euros-mensuales_1_9912037.html>.
- Moraga, Carmen/Galaup, Laura: »La dimisión de Espinosa de los Monteros aflora la guerra interna por el poder en Vox.« *El Diario*, 08.08.2023. <https://www.eldiario.es/politica/dimision-espinosa-monteros-aflora-guerra-interna-vox_1_10434990.html>.
- Mouffe, Chantal: *Für einen linken Populismus*. Berlin: Suhrkamp, 2018.
- Mudde, Cas: »The Populist Zeitgeist«. In: *Government and Opposition* 39 (2004) Nr. 4, 541–563.
- Mudde, Cas/Rovira Kaltwasser, Cristobal: *Populism in Europe and the Americas. Threat or Corrective for Democracy?* New York: Cambridge University Press, 2012.
- Mudde, Cas/Rovira Kaltwasser, Cristobal: *Populism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Mudde, Cas: »Populism. An ideational approach«. In: Rovira Kaltwasser, Cristobal/Taggart, Paul/Ochoa, Pablo/Ostiguy, Pierre (Hg.): *The Oxford Handbook of Populism*. Oxford: Oxford University Press 2017, 27–47.
- Müller, Jan-Werner: *Was ist Populismus? Ein Essay*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Muno, Wolfgang: »Manifestationen von Populismus an der Macht: Die lange Geschichte des Peronismus in Argentinien«. In: Muno, Wolfgang/Pfeiffer, Christian (Hg.): *Populismus an der Macht*. Wiesbaden: Springer VS, 2021: 189–217.
- Norris, Pippa/Ingelhart, Ronald: *Cultural Backlash: Trump, Brexit, and Authoritarian Populism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

- Ostiguy, Pierre: »Populism. A Socio-Cultural Approach«. In: Rovira Kaltwasser, Cristobal/Taggart, Paul/Ochoa, Pablo/Ostiguy, Pierre (Hg.): *The Oxford Handbook of Populism*. Oxford: Oxford University Press, 2017, 73–97.
- Panizza, Francisco: »Introduction: Populism and the Mirror of Democracy«. In: Panizza, Francisco (Hg.): *Populism and the Mirror of Democracy*. London: Verso, 2005, 1–31.
- Pappas, Takis S.: »Populists in Power«. In: *Journal of Democracy* 30 (2019) Nr. 2, 70–84.
- Pfeiffer, Christian: »Podemos – Eine neue Partei bedroht Spaniens bipartidismo«. In: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen – PLUS*, Supplement zu Heft 1/2015. <<http://forschungsjournal.de/fjsb-plus>>.
- Pfeiffer, Christian: »Die spanischen nationalen Wahlen am 26. Juni 2016: Ein zweiter Anlauf zur Regierungsbildung im neuen Vierparteiensystem«. In: *Zeitschrift für Parlamentsfragen (ZParl)* 2016, Nr. 4, 757–773.
- Pfeiffer, Christian/Muno, Wolfgang: »Populismus an der Macht?! Theoretische Konzepte und empirische Diskussionen«. In: Muno, Wolfgang/Pfeiffer, Christian (Hg.): *Populismus an der Macht. Vergleichende Politikwissenschaft*. Wiesbaden: Springer VS, 2021, 3–22. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-33263-1_1>.
- Pfeiffer, Christian; Muno, Wolfgang: »Identitätskonstruktionen argentinischer Eliten – Die Konfliktlinie Peronismus versus Antiperonismus«. In: Lutz-Auras, Ludmila/Rudolf, Dennis (Hg.): *Menschen, Macht und Mythen. Glaubensformen im Widerstreit spätmoderner Gesellschaften*. Wiesbaden: Springer VS, 2023, 241–269.
- Pfeiffer, Christian/Werz, Nikolaus: »Die spanischen Parlamentswahlen vom 28. April und 10. November 2019 und die politische Blockade«. In: *Zeitschrift für Parlamentsfragen (ZParl)* 2020, Nr. 1, 139–165.
- Pfeiffer, Christian/Werz, Nikolaus: »Die spanischen Parlamentswahlen vom 23. Juli 2023 und die Wiederkehr der Territorialfrage«. In: *Zeitschrift für Parlamentsfragen (ZParl)* 2023, Nr. 4, 773–797.
- Priester, Karin: *Rechter und linker Populismus. Annäherung an ein Chamäleon*. Frankfurt/New York, Campus, 2012.
- Riekenberg, Michael: *Caudillismus: eine kurze Abhandlung anhand des La Plata-Raums*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2010.
- Rosanvallon, Pierre: *Das Jahrhundert des Populismus. Geschichte, Theorie, Kritik*. Hamburg: Hamburger Edition, 2020.
- Rovira Kaltwasser, Cristobal/Taggart, Paul/Ochoa, Pablo/Ostiguy, Pierre (Hg.): *The Oxford Handbook of Populism*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Sartori, Giovanni: »Concept Misformation in Comparative Politics«. In: *The American Political Science Review* 64 (1970) Nr. 4, 1033–1053.
- Serrato, Fran: »El giro de Vox en sus relaciones con el PP: de la »derechita cobarde« a la neutralidad.« *The Objective*, 27.02.2022. <<https://theobjective.com/espana/2022-02-27/giro-vox-relaciones-pp-derechita-neutralidad/>>.

- Stanley, Ben: »The thin ideology of populism«. In *Journal of Political Ideologies* 13 (2008) Nr. 1, 95–110.
- Stockemer, Daniel: *The Front National in France. Continuity and change under Jean-Marie Le Pen and Marine Le Pen*. Cham: Springer, 2017.
- Taggart, Paul: *Populism*. Buckingham: Open University Press, 2000.
- Urbinati, Nadja: »Political Theory of Populism«. In *Annual Review of Political Science* 2019, Nr. 22, 111–127.
- Weyland, Kurt: »Clarifying a Contested Concept. Populism in the Study of Latin American Politics«. In: *Comparative Politics* 34 (2001) Nr. 1, 1–22.
- Weyland, Kurt: »Populism. A Political-Strategic Approach«. In Rovira Kaltwasser, Cristobal/Taggart, Paul/Ochoa, Pablo/Ostiguy, Pierre (Hg.): *The Oxford Handbook of Populism*. Oxford: Oxford University Press, 2017, 48–72.

Perspektiven auf Gender, LGBTQ+ und ›Gender-Gegner‹ in Italien und Frankreich

Sabine Schrader

1. Einleitung

»Romanistisch, politisch?« lautet der Titel des vorliegenden Bandes, den ich als Gelegenheit nutze, über die Gender und LGBTQ+ Studies vorrangig in Italien und flankierend dazu in Frankreich und in der deutschsprachigen Romanistik nachzudenken. Ein Blick auf das zeitgenössische Italien macht dieses Vorhaben schon aus politischen Gründen mehr als opportun, profiliert(e) sich doch die 2022 gewählte postfaschistische Ministerpräsidentin Giorgia Meloni gern mit dem Slogan »Sì alla famiglia tradizionale, no alla lobby LGBT! Sì all'identità sessuale, no all'ideologia gender!«¹ und versucht, bestehende Gesetzesinitiativen der Gleichstellung bzw. des Schutzes vor Diskriminierung und Gewalt zu verhindern, oder wenn möglich sogar rückgängig zu machen. Eine der vielen Aufgaben der Romanistik ist es, sich wissenschaftlich mit Konstruktionen von Gender in Sprache, Kultur, Literatur und Geschichte auseinanderzusetzen. Dies ist wiederum seit Jahrzehnten wellenartig zu einem Politikum geworden und verlangt gerade in jetzigen Zeiten des Rechtsrucks Aufmerksamkeit, zumal den Gender und LGBTQ+ Studies in diesem Kontext immer wieder die Wissenschaftlichkeit abgesprochen wird.

In meinem Beitrag werde ich eingangs das Forschungsfeld abstecken und an zentrale Prämissen der Gender- und LGBTQ+ Studies erinnern, um anschließend die kritische Rezeption in Frankreich, Italien, aber auch in der deutschsprachigen Romanistik kursorisch aufzuzeigen. In einem zweiten Schritt geht es um die wachsende Wissenschaftsfeindlichkeit in Teilen der Gesellschaft, die sich u.a. in den hoch emotional geführten ›Anti-Gender‹ Kampagnen zeigt, die seit den 2000er Jahre auch in Italien und Frankreich zunehmen und mit denen vermehrt (Wissenschafts-)Politik betrieben wird. Der Artikel bietet somit einen einführenden

1 Ergänzt mit weiteren Parolen »No violenza islamista! No all'immigrazione di massa! No alla grande finanza internazionale« wie während ihres Besuches des Parteitages der spanischen ultrarechten Partei vox am 13/06/2022. Auszüge der Rede sind abrufbar unter Twitter/@davidnivaldivia15 (letzter Zugriff 20/9/2023).

Überblick über zentrale Ansätze der Gender- und LGBTQ+ Studies sowie über die Rhetorik des sogenannten ›Anti-Genderismus‹ aus italianistischer und französischer Perspektive und ist daher nicht zuletzt aufgrund seiner interdisziplinären Ausrichtung mit zahlreichen exemplarischen, weiterführenden Literaturhinweisen ausgestattet.

2. Forschungsansätze der Gender und LGBTQ+ Studies

Lorenzo Bernini titelt seine Einführung *Le teorie queer* (2017) bewusst mit dem Plural, um auf die Bandbreite an Disziplinen, Theorien und Methoden der Geschlechter- und LGBTQ+ Forschung aufmerksam zu machen. ›Die‹ Gender und/oder Queer Studies gibt es genauso wenig wie ›Il Gender‹. Dennoch geht es im vorliegenden Kapitel darum, einen gemeinsamen Nenner der Ansätze und Disziplinen zu profilieren. Forscher:innen der Gender und LGBTQ+ Studies gehen davon aus, dass die Wahrnehmung von Geschlecht, Geschlechterverhältnissen und sexuellem Begehren kein ahistorischer, ontologischer Fakt ist, sondern eine Praxis, an der wir einzeln und im Kollektiv partizipieren. In diesem Sinne meint Gender den diskursiven Effekt einer sich ständig wiederholenden Abfolge performativer Akte des Körpers, wodurch Geschlechtsidentitäten, aber auch das sexuelle Begehren erst hervorgebracht werden. Der Körper selbst wird daher nicht länger als passiver Ort begriffen, auf den die Natur einwirkt, sondern die Geschlechtsidentität ist abhängig vom gesellschaftlichen normativen Rahmen. Judith Butler, eine der führenden Vertreter:innen der Gender und LGBTQ+ Studies, schreibt:

Wenn die innere Wahrheit der Geschlechtsidentität eine Fabrikation/Einbildung ist und die wahre Geschlechtsidentität sich als auf der Oberfläche der Körper instituierte und eingeschriebene Phantasie erweist, können die Geschlechtsidentitäten scheinbar weder wahr noch falsch sein. Vielmehr werden sie lediglich als Wahrheits-Effekte eines Diskurses über die primäre, feste Identität hervorgebracht. (Butler 1991: 201)

Jede Gesellschaft weist Geschlecht und Begehren Bedeutung zu, die immer schon in Machtstrukturen eingefügt sind, konstituiert, verändert und tradiert sie. Der Nachvollzug von geschlechtlicher Identität und ihrem Begehren ist nicht naturgegeben, er muss aber intelligibel sein, d.h. für andere Menschen qua historisch überlieferter Normen nachvollziehbar sein: Intelligibilität bezeichnet demnach das, was sozial anerkannt ist, und damit das, was dem dominanten Genderdiskurs einer Gesellschaft entspricht (Butler 1991, 37; vgl. Villa 2003: 59–77).

Den Gender- und LGBTQ+ Studies liegt also – wie beispielsweise auch den Postcolonial Studies – ein dekonstruktivistischer Zugang zugrunde und dass Ge-

schlechtsidentitäten konstruiert sind – und daher auch dekonstruiert werden können: auf individueller, kollektiver und (meta)reflexiver Ebene, als eine zentrale Aufgabe sowohl der Künste als auch der Wissenschaften. Gender- und LGBTQ+ Studies sind zudem grundsätzlich interdisziplinär ausgerichtet, Judith Butler beispielsweise ist Philosophin und argumentiert ihre Konzepte des *gender trouble* (1990) vor einem philosophischen, v.a. französischen Hintergrund. Dabei geht es ihr – genau wie der für sie so prägenden Diskursanalyse von Michel Foucault –, nicht um die Frage, was ›wahr‹ ist bzw. was ein ›wahres Geschlecht‹ oder ›wahres Begehren‹ sein könnte, sondern um die Frage, wie zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Kulturen Geschlecht und sexuelles Begehren gedacht, hervorgebracht und institutionalisiert werden. Durch die die Normen hervorbringende Wiederholung erscheint die Geschlechtszugehörigkeit ›normal‹ respektive ›natürlich‹ und verschleiert so ihren Konstruktionscharakter (vgl. Butler 2002: 306). In seinem Buch *La domination masculine* spricht Bourdieu in diesem Zusammenhang von der Aufgabe der Wissenschaften als »travail historique de déshistoricisation« (Bourdieu 1998: 70), denn eine der großen Herausforderungen der Gender und LGBTQ+ Studies ist die Erforschung der Wissensdispositive und ihrer mit Macht verflochtenen Performanz von Geschlechterzugehörigkeit und Begehren.

Damit ist der epistemologische Rahmen der in diesem Kontext entwickelten Theorien und Methoden grob skizziert. Diese gehen zwar auf Impulse aus den USA zurück, sind jedoch wesentlich in der Auseinandersetzung mit französischen Theorien entstanden und lassen sich als *travelling theories* in den jeweiligen nationalen Kulturen und Disziplinen globalisieren bzw. adaptieren.² Dabei geht es natürlich nicht darum, jegliche Theorie aus den USA vorbehaltlos zu begrüßen, sondern vielmehr den Mehrwert der dort angesiedelten Gender und LGBTQ+ Studies für die Analyse europäischer Wissensdispositive herauszustellen. Verkürzt gesagt, liegt dieser Mehrwert gerade in Auseinandersetzung mit französischen Theorien von Michel Foucault, oder Jacques Lacan, Julia Kristeva, Luce Irigaray und Hélène Cixous in der Reperspektivierung feministischer, nicht essentialistischer Identitätskonzepte jenseits binärer Oppositionen und damit der dezidierten Öffnung hin zu LGBTQ+ Kulturen. Dieser dekonstruktivistische Fokus auf Gender und LGBTQ+ Kulturen und Wissenschaften ist gleichermaßen für viele Disziplinen von Interesse, sei es für die eher empirisch ausgerichteten Sozial- und Politikwissenschaften, sei es für die Literatur- oder Filmwissenschaften, die sich mit Literatur und Film als sekundär modellbildenden Systemen befassen, um Wissenssysteme, Normierungs-

2 Das Konzept der travelling theory geht auf Edward Saids literaturkritische Aufsätzen »Travelling Theory« (1983) und »Travelling Theory Reconsidered« (1994) zurück, in denen er an Beispielen diskutiert, wie sich Theorien über Raum und Zeit hinweg verändern (vgl. Harding 2019). Das mag banal anmuten, erscheint aber gerade in unserem Kontext zentral.

und Subvertierungsprozesse und deren Resonanz auf Gattungen und Ästhetiken hin zu befragen.

Während die Gender Studies eher die Performanz von Geschlecht analysieren und interpretieren, akzentuieren die LGBTQ+ Studies in ihrer Analyse nicht heteronormative Beziehungen, die Performanz von Sexualität und in den letzten Jahren vermehrt transitorische Prozesse wie die der Transsexualität. Das in diesem Kontext geläufigere Label ›queer‹ ist dabei nicht unproblematisch,³ denn es impliziert die weit verbreitete Annahme, dass seit den 1970er Jahren eine Verschiebung von schwul-lesbischen Identitäts- und Repräsentationspolitiken hin zu queeren, fluiden Identitäten stattgefunden habe. Aufgerufen wird damit ein teleologisches Narrativ, das von einem Zuwachs an Modernität, Toleranz, Fortschritt ausgeht. Der hier verwendete Terminus LGBTQ+ macht vielmehr die (Un)Gleichzeitigkeit von Identitätspolitiken und ihrer Subversion in neoliberalen Zeiten der Selbstoptimierung offensichtlich und dient als Überbegriff für all jene Menschen und Artefakte, die sich nicht in die binäre Geschlechterordnung einordnen können oder wollen. Aus wissenschaftlicher Perspektive vermag daher die Bezeichnung LGBTQ+ besser die (Un)Gleichzeitigkeiten von Konstruktion und Dekonstruktion von Identitätspolitiken zu repräsentieren, zumal es gerade in Italien keine LGBTQ+ freundliche Gesellschaft gibt, sodass Identitätspolitiken rascher drohen zu einem strategischen Essentialismus zu gerinnen. Aber auch in Deutschland zeigt beispielsweise kürzlich die feministische Kritik an den Trans:Rechten die Gleichzeitigkeit von politisch motivierter Identitätspolitik und ihrer Dekonstruktion.⁴

3. Romanische und Romanistische Perspektiven

Geschlechterforschung existiert zum einen als trans- und interdisziplinärer Studiengang (z.B. MA *Litterature moderne, postcoloniali e comparate: Studi sulle donne e sul genere* (GEMMA) in Bologna oder der MA *Études sur le genre*, Paris I, Paris VIII), aber eben auch als eine Forschungsperspektive – wie in unserem Fall der Romanistik. Die Romanistik ist ein ausgesprochen gutes Beispiel dafür, dass jede Disziplin vorrangig den Wissen(schafts)dispositiven, -traditionen und institutionen ihres Untersuchungsobjekts bzw. -landes folgt. Da die Gender- und LGBTQ+ Studies in Frankreich und Italien seltener institutionalisiert sind, sind sie auch in der deutschspra-

3 Zu den Begründer:innen der Queer Theory zählt De Lauretis (1991).

4 Wie z.B. die etwas plumpe Frontmachung von Alice Schwarzer und der Zeitschrift Emma gegen die Bundestagsabgeordnete Tessa Genserer bzw. generell gegen Transsexualität. Vgl. kritisch zusammenfassend und die zahlreichen, sich auf den Text beziehenden Kommentare: o.A.: »Transfeindliche Feminist:innen: Nö danke, »Emma«, in: TAZ, 24.01.2022, <<https://taz.de/Transfeindliche-Feministinnen/!5827790/>> (23.04.2024).

chigen Romanistik etwas später und vielleicht weniger präsent als beispielsweise in der Amerikanistik.

Italien und Frankreich weisen fundamental unterschiedliche Geschichte(n) der Ordnung der Geschlechter und der LGBTQ+ Lebensweisen auf. Für Italien darf bis heute der Einfluss der katholischen Kirche und ihres heteronormativen Familienkonzepts nicht unterschätzt werden, ihre oft apokalyptischen Reaktionen auf gendergerechte, italienische Gesetzesinitiativen⁵ sind in der Forschungsliteratur überzeugend aufgearbeitet (vgl. Ozzano/Giorgi 2015; Heywood 2018; Lavizzari 2020; Prearo 2020). Das laizistische Frankreich hingegen zählt zu den säkularisiertesten Staaten Westeuropas und hat im Vergleich zu Italien eine ausgesprochen lebendige und widerständige feministische und LGBTQ+ Literatur- und Filmgeschichte – erinnert seien in diesem Zusammenhang an die einschlägigen Literaturen zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Colette, André Gide, Marcel Proust oder später Jean Genet und Violette Leduc (vgl. Naguschewski/Schrader 2001; Schuhen 2007; 2014). Trotz dieser so unterschiedlichen Ausgangssituationen eint beide Länder eine ausgesprochene Zurückhaltung gegenüber kulturwissenschaftlichen, anglophonen Theorien und damit einhergehender englischsprachiger Terminologieimporte (vgl. zur Terminologie in Italien Nossem 2019), allen voran der Gender- und LGBTQ+ Studies, die in beiden Wissenskulturen als ›fremd‹, im Sinne von nicht dazugehörig und daher nicht übertragbar gebrandmarkt werden (vgl. Di Cori 2013: 23; Stambolis-Ruhstorfer/Tricou 2017). Die recht späten Übersetzungen ins Französische und Italienische von Judith Butlers Grundlagentext *Gender Trouble* sind ein weiteres Indiz dafür: Während das Buch in Deutschland schon ein Jahr (1991) nach der US-amerikanischen Erstausgabe erscheint, wird in Italien zuerst Butlers anschließendes Buch *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of ›Sex‹* (1993) ins Italienische übertragen (1996). In Frankreich kommt die französische Fassung von *Gender Trouble* nochmals über zehn Jahre später auf den Markt (2005) und das liegt sicher nicht daran, dass die Texte stattdessen im Original gelesen wurden.

Die Gründe der Zurückhaltung sind vielfältig und länderspezifisch gelagert. Neben der gesellschaftlichen, oben beschriebenen konservativen Haltung Italiens, Geschlecht und Geschlechterverhältnisse jenseits der katholischen Moral zu denken und zu analysieren, liegt es in Italien hochschulpolitisch auch an den recht starken Fachkulturen, die einer stärkeren und langfristigen Institutionalisierung kulturwissenschaftlicher Ansätze im Wege standen und noch stehen – auch wenn sich

5 Zu den gendergerechten bis dato nicht realisierten Gesetzesinitiativen zählen die Gesetzesvorlage Scalfarotto (2013) gegen Homophobie und Antidiskriminierung und die Gesetzesvorlage DDL Fedeli (2014), die auf gendersensible Pädagogik in Schulen und an Universitäten zielt. Das 2016 in Kraft getretene Gesetz Cirinnà regelt nicht-eheliche Lebensgemeinschaften wie gleichgeschlechtliche eingetragene Partnerschaften.

seit den 1990er Jahren einiges bewegt hat (vgl. Pravadelli 2010, Di Cori 2013: 28; Bernini 2017: 13; Spallaccia 2020: 135). Gerade dank einer neuen Generation von Wissenschaftler:innen sind vor allem in den Sozialwissenschaften diverse Einführungen und Anthologien zu Gender und LGBTQ+ Studien entstanden (vgl. Arfini/Lo Iacono 2012; Bernini 2013 & 2017; Bacchetta/Fantone 2015; Monceri 2009; Valentini 2018; Curcio 2021), die natürlich auch in die anderen Disziplinen strahlen. Aber, und darauf wird nicht nur aus italienischer Perspektive immer wieder hingewiesen, sind diese Arbeiten v.a. Forscher:innen zu verdanken, die in den – aus westeuropäischer Perspektive sowie schon überdurchschnittlich prekären – Arbeitsbedingungen an italienischen Universitäten noch stärker am Rande stehen (vgl. Di Cori 2013: 28, 34; Shvanyukova 2022: 209ff). Das ist auch einer der Gründe, warum viele der hier zitierten italienischstämmigen Autor:innen in Frankreich, Großbritannien oder den USA arbeiten und forschen.

Die für die Romanistik relevante Disziplin der *Italianistica* ist ganz besonders kanonorientiert und ausgesprochen historisch-philologisch ausgerichtet, sodass sie sich weiterhin mit einem interdisziplinären Fokus, wie die Gender und die LGBTQ+ Studies ihn voraussetzen, schwer tun (vgl. Pinzuti 2013a: 57) und Geschlechterperspektiven und -konstellationen für die Erzähltextanalyse (vgl. einführend Nünning 2004) nur eine untergeordnete Rolle spielen. Die »diffidenza epistemologica« der *Italianistica* (Pinzuti 2013b: 252), in deren Kielwasser sich die Italianistik bzw. die *études italiennes* bewegen, mag zusätzlich dazu beitragen, so Pinzuti, dass das Fach zunehmend an den Rand der Hochschullandschaft gedrängt wird (vgl. Pinzuti 2013a: 57; 59).

In Frankreich zeigt sich eine anders gewichtete Gemengelage. Durch die explizite Abwehrhaltung der US-amerikanischen Hegemonie in den nationalen Wissenschaften werden beispielsweise die mit den US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegungen verknüpften Theorien und Methoden wie die Gender und LGBTQ+ Studies a priori nicht für Frankreich als relevant angesehen (vgl. Fassin 1999; Mantel 1999: 355; Jeannelle 2003: 137). Verschärft wird dieser Widerstand durch die Tatsache, dass Theorien wie die Judith Butlers auf Arbeiten von Michel Foucault, Jacques Lacan, Julia Kristeva fußen bzw. diese, so lautet oftmals der Vorwurf aus Frankreich, aneignen bzw. »usurpieren« (vgl. zur anfänglichen Diskussion Schrader 2014). Inzwischen sind einige kritische, sehr differenzierte Arbeiten zu dem Wechselspiel des französischen Dekonstruktivismus und den LGBTQ+ Studies und seiner Rezeption in Frankreich veröffentlicht worden, also dem »transatlantic homecomings [...] via queer theory« (Perreau 2016: 113), die hier nur sehr holzschnittartig dargestellt werden können. Die französische Soziologin Marie-Hélène Bourcier (2001; 2005), die britische Philosophin Lisa Downing (2012) und der in den USA lehrende Französisist Bruno Perreau (2012, 2016, 2023) spielen nicht die nationalen Wissen(schaft)sdispositive gegeneinander aus, sie verweisen vielmehr auf die fruchtbare Rezeption von Louis Althusser, Pierre Bourdieu, Michel Foucault und den lange diskursprägen-

den französischen Feminismus von Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva in den US-geprägten Gender- und LGBTQ+ Studies.⁶ Dass Perreau die Diskussion in seiner jüngsten Publikation *Sphères d'injustice. Pour un universalisme minoritaire* (2023) erneut aufgreift, zeigt die weiterhin andauernde Relevanz der Debatte. Die Wissenschaftler:innen fordern, dass jedes scheinbar geschlossene Wissenschaftssystem »queer« gelesen werden müsse. Was wie eine Banalität klingt, bleibt wichtig. »Queer savoir«, so schreibt Marie-Hélène Bourcier,

peut être défini comme une intervention politique et culturelle en réponse à des pratiques institutionnelles qui privilégient des savoirs hétérocentrés qui sont loin de n'affecter que [...] les ›homosexuels‹. (Bourcier 2001: 150)

Der Mehrwert in der Auseinandersetzung mit den Gender und LGBTQ+ Theorien liegt, das wird aus dem Zitat von Bourcier deutlich, nicht zuletzt im Hinterfragen des französischen, elitär und männlich kodierten, eng an die Nation gebundenen Konzept des Universalismus, der am Anfang der liberalen Gesetzgebung des *Code Civil* steht. Die Universalisierung des Anderen bzw. des ›Besonderen‹ vernachlässigt aber die real wirksame Differenz, die in konkreten historischen Situationen zur Diskriminierung auf der einen Seite und kollektiven Identitätsbildungen auf der anderen Seite führen kann (vgl. Perreau 2016: 116ff). Zugespitzt formuliert, scheinen gerade die Bürgerrechtsbewegungen und der damit einhergehende Identitarismus und Kommunitarismus den Universalismus und damit auch die republikanische Konzeption des französischen Universalismus zu bedrohen:

Toute déconstruction du canon universitaire contrevenait ainsi à la prétention monopolistique de l'État à socialiser ses citoyens par la célébration de références culturelles *communes*. (Perreau 2012)

Es kann als ein ironisches Augenzwinkern gelesen werden, wenn sowohl Bourcier als auch Perreau (wie übrigens auch Judith Butler) in diesem Zusammenhang auf die in den 1970er und 1980er Jahren verfassten feministischen Arbeiten der später in die USA ausgewanderten Französin Monique Wittig rekurrieren (vgl. Bourcier 2001: 80–81; Perreau 2016: 86), deren feministische Kritik am universalistischen *pensée straight* (Wittig 1980) bis zur Relektüre von Butler kaum in Frankreich rezipiert wurde.

6 Analog dazu auch das komparatistisch angelegt das Kapitel von Bernini zu Foucault und Butler (Bernini 2017: 55–114).

4. Rhetorik der Angst: »Ideologia del gender« – »idéologie du genre« – »Gender Ideologie«

Schaut man auf die seit den 2000er Jahren zunehmende, emotional aufgeladene Polemik vonseiten der selbst ernannten »Gender-Gegner« (dpa 2023) bleibt einem in Anbetracht drängender Probleme wie dem Klimawandel, der Kriege Russlands gegen die Ukraine, den Terroranschlägen der Hamas und Israels militärische Rache und/oder der rapide steigenden Prekarisierung breiter Bevölkerungsschichten nur Erstaunen. Dass der vermeintliche »Wahrheitsraum Geschlecht« (Hark/Villa 2015: 25) immer wieder grundlegend neu gedacht werden kann, scheint zu verstören bzw. zu irritieren und auf der Straße, aber selbst in den Wissenschaften und deren Betrieb ein Politikum zu sein. Anti-Genderismus, so Sabine Hark und Paula-Irene Villa in ihrem klugen, schon 2015 veröffentlichten Sammelband, ist mitnichten ein eleganter Terminus, bringt aber sehr gut die Anti- bzw. Abwehrhaltung zum Ausdruck (vgl. Hark/Villa 2015: 7). Unter dieser Etikette können die in der Regel populistischen Agitationen von Anti-Feminist:innen, Gegner:innen von Antidiskriminierungsgesetzen und von Abtreibungen zusammengefasst werden. Anti-Genderismus ist also ein Sammelbecken diverser »Antis«, gemischt mit diversen Ressentiments und Hass-Rhetoriken (*hate speech*).

Die Gender und LGBTQ+ Studies gehen – genau wie die Postcolonial Studies – bekanntlich auf Bürger:innenrechtsbewegungen der 1970er Jahre zurück, sind also vom politischen Denken nicht zu trennen. Zum einen finden die politischen Forderungen ihren Widerhall in den Wissenschaften, die sich mit der Geschlechterforschung oder postkolonialen Fragestellungen weitgehend unbekanntes Terrain erschließen, zum anderen aber finden sie politisch ihren Reflex auf der UN-Bevölkerungskonferenz in Beijing 1995, wo von 189 Staaten das bis dahin weitreichendste Konzept zur Gleichstellung der Geschlechter und Stärkung von Mädchen und Frauen verabschiedet wurde. Die inzwischen recht umfangreiche Forschungsliteratur zum Anti-Genderismus sieht hier den Beginn der Frontstellung bzw. des Kreuzzuges des Vatikans gegen »il gender«, der seitdem seine Rhetorik verschärft und zunehmend an Bedeutung gewinnt, allen voran in Italien, wo die katholische Kirche seit jeher ausgesprochen wirkungsmächtig ist, aber auch im laizistischen Frankreich. Gerade diese beiden Länder, nämlich Frankreich und Italien, werden zu »laboratoires particulièrement productifs« (Garbagnoli/Prearo 2017: 13) für die formelhafte Rhetorik rund um »l'ideologia del gender« bzw. »l'idéologie du genre«, die (trans)national entsprechend variiert wird (vgl. Stambolis-Ruhstorfer/Tricou 2017).

Die katholische Kirche beruft sich auf die göttliche Ordnung, in der das Geschlecht als naturhaftes, unveränderliches Sein seinen festen Platz hat und von historischen und kulturellen Rahmungen unberührt bleibt, sodass auch die Ge-

schlechterdifferenz und die heterosexuelle Trias naturalisiert werden.⁷ In Anschlag gebracht werden dabei eine katholisch aufgeladene ›antropologia umana‹, ›umanità‹ und ›sacra famiglia‹ (vgl. Garbagnoli 2017), die durch ›la teoria del genere‹ bedroht seien. Die besorgten Stimmen sind vor allem, wie der Wahlsieg von Giorgia Meloni zeigt, salonfähig geworden und deuten auf einen zunehmenden Populismus hin. Die katholische Kirche geht hier Allianzen ein mit Abtreibungsgegnern:innen, rechtskonservativen Parteien und dezidiert antifeministischen Gruppen wie den MRA (*Men's Rights Activists*) (vgl. Shvanyukova 2022: 204f), indem sie ein gemeinsames Feindbild beschwört – oft, wie bei Giorgia Meloni, angereichert mit antiislamischen Parolen.

Zur Massenbewegung der Straße wird der Zusammenschluss dieser diversen ›Anti-Gender‹gruppen zunächst in Frankreich, in Reaktion auf die Einführung eines gendergerechten Sexualkundeunterrichts in den Schulen und dann anschließend auf die vom Staatspräsidenten François Hollande (2012–2017) im Wahlkampf angekündigte Legalisierung der *mariage pour tous* und die damit verknüpften *familles homoparentales*, die dann auch im Mai 2013 im Parlament verabschiedet wird.⁸ Im Vorfeld gründet sich im Jahr 2012 *La Manif pour tous* (LMPT; seit 2015 eine Partei), die mehrere, große Demonstrationen mit bis zu 340.000 Menschen organisiert hat (vgl. Girard 2013), die mitunter zu Gewaltexzessen führten und eine große Medienöffentlichkeit erhielten, vielleicht weil diese Bewegung im säkularisierten Frankreich überraschend massiv auf den Plan trat. 2013 gründet sich dann die italienische Unterabteilung *Manif pour tous Italia* (LMPTI). So ist auf der organisatorischen Ebene ein sehr enges, transnationales Netzwerk entstanden, das auch in anderen europäischen Ländern gezielt die vom Vatikan vorbereitete Rhetorik ›globalisiert‹ und verankert (vgl. Paternotte 2015: 141; Prearo 2017: 65–111; vgl. Stambolis-Ruhstorfer/Tricou 2017; Kuhar/Paternotte 2017; Graff/Korolczuk 2021; zu Osteuropa Strube u.a. 2021). Bei all dem Getöse gerät allerdings manchmal in den Hintergrund, dass

7 Als Garanten der katholischen Wahrheit von Geschlecht dienen Texte und Reden von Bischöfen, die sich wiederum in den letzten 20 Jahren v.a. auf das vom päpstlichen Rat von Alfonso Kardinal López Trujillo herausgegebene *Lexicon Famiglia* berufen (ital.: *Pontificio consiglio per la famiglia: Lexicon. Termini ambigui e discussi su famiglia, vita e questioni etiche*. Bologna: EDB, 2003; frz.: *Conseil Pontifical Famille: Lexique des termes ambigus et controversés: Sur la vie, la famille et les questions éthiques*. Bonchamp-lès-Laval: Pierre TÉQUI, 2005; dt.: *Päpstlichen Rat für die Familie: Lexikon Familie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2007). López Trujillo hat dank gezielter Falschaussagen immer wieder eine große Medienpräsenz, beispielsweise sprach er in Afrika im Zuge der AIDS-Kampagnen von der Sinnlosigkeit der Verhütung mit Kondomen, da diese immer löchrig seien (vgl. Bradshaw 2003).

8 Die Einführung des PACS (1997) hatte nicht zu solchen dramatischen Reaktionen geführt. In der Zwischenzeit ist aber mit Sarkozy die Identitätspolitik als Hauptdebatte etabliert worden, hinzu kommt in Frankreich ohne Frage die sich neu konstituierende (ideen- und parteien-)politischen Landschaft, die ebenfalls einen Rechtsruck verzeichnet.

es mindestens genauso viele (ironische) kritische Stimmen und zahlreiche Parodien zum ›Schreckgespinnst‹ ›il gender‹/›le genre‹ in den sozialen Netzwerken Italiens und Frankreichs gibt (vgl. zum parodistischen Bildmaterial aus Italien Nossem 2018).

Abschließend sei noch ein kurzer Blick auf die ebenfalls gut erforschte Rhetorik der ›Gender-Gegner‹ geworfen, die zwar in Italien, Frankreich und im deutschsprachigen Raum anders akzentuiert wird, sich aber im Kern ähnelt. Konsequentermaßen begegnet uns überall die ›Gendertheorie‹ in Einzahl, um über die ausdifferenzierten Ansätze hinwegzutäuschen. Vor allem in Frankreich und Italien wird darüber hinaus immer wieder das oben genannte Argument laut, dass das US-amerikanische ›gender‹ Europa fremd, also nicht in den nationalen Kulturen verwurzelt sei (vgl. Spallaccia 2020: 135; Shvanyukova 2022: 209). Entsprechend wird ›Il gender‹ nicht übersetzt, Garbagnoli spricht hier zu Recht von einer Exotisierung wissenschaftlicher Terminologie (vgl. Garbagnoli/Prearo 2017: 53). Gleichzeitig aber beobachten wir auch eine breite Anti-Gender Bewegung in den USA,⁹ sodass sich – abgesehen vom offensichtlichen Miss- und Nichtverstehen der Gendertheorien – die vermeintliche ›Fremdheit‹ eher als eine rhetorische Formel denn als eine vermeintliche Ursache entlarvt werden kann und vielmehr offenbart, dass mit dem althergebrachten Vorwurf des ›Fremden‹ Politik gemacht werden kann. Diese Komplexitätsreduktion findet sich auch in der sich permanent wiederholenden Rhetorik des ›wir‹ und ›die Anderen‹, wie beispielsweise die ›LGBTQ*-Lobby‹, die wiederum wahlweise an die vermeintlich übergriffige Staatsräson und/oder an die EU gekoppelt wird. Zentral bleibt das Feindbild der Anderen.

Die Polemiken haben einen ausgesprochen dystopischen Charakter, die ›Gender-Gegner‹ sehen nicht nur die Ordnung der Geschlechter bedroht, sondern fürchten um das Ende der Welt, konkret das Ende der ›antropologia umana‹ und stilisieren sich daher als ihre Retter (vgl. Garbagnoli 2017). Lavizzari kommentiert in diesem Zusammenhang die nationale Rhetorik des vom Pontifikat herausgegebenen *Lexicon. Termini ambigui e discussi su famiglia, vita e questioni etiche*,¹⁰ denn die Gendertheorie »evok[ing] an unknown entity that threatens our culture as Catholic and Italian« (Lavizzari 2020: 99). Diese Untergangsszenarien werden rhetorisch durch das Narrativ »Rettet die Kinder« und damit die Unschuldigen dramatisiert (vgl. Perreau 2016: 53ff). So können sich ›Anti-Genderisten‹ auch vom Vorwurf der Homo-/Transphobie freisprechen, indem sie ›nur‹ ihre Sorge um die Kinder zum Ausdruck bringen (vgl. Stambolis-Ruhstorfer/Tricou 2017), was maßgeblich zum Erfolg von *La Manif pour tous* beigetragen hat. Schauen wir auf das Massenphänomen LMPT 2012–2013 in Frankreich, beobachten wir zudem den Rückgriff in Rhetorik und Symbolik auf anti-kapitalistische oder nationalistische Bewegungen,

9 Erwähnt sei hier die erzkatholische Dale O'Leary (1995), die eine gern gesehene Rednerin bei ›Anti-Gender‹-Veranstaltungen ist.

10 Vgl. dazu Anmerkung 7.

sodass es schnelle Anknüpfungspunkte auch für diejenigen gibt, die thematisch gar nicht vordringlich an Genderfragen interessiert sind.¹¹ Darüber hinaus sollte eine Strategie der *LMPT* nicht unerwähnt bleiben, nämlich die Umkonnotierung der inoffiziellen LGBTQ+-Hymnen wie *I Will Survive* von Gloria Gaynor (1978), um diesen Erinnerungsort und die einst damit verbundene, positive Aufbruchsstimmung für sich zu reklamieren.

Die ›Anti-Gender‹ Rhetorik arbeitet darüber hinaus gerne mit sogenannten ›alternativen Fakten‹, zu denen beispielsweise die angebliche Genderisierung der nationalen Universitätslandschaften gehöre, welche zu ihrem Untergang führen könnte.¹² Verzahnt werden diese Diskreditierungsstrategien mit dem Anprangern von Hedonismus, Laizismus, Relativismus, Individualismus westlicher Gesellschaften und mit antieuropäischen Verschwörungstheorien (Paternotte 2015: 137), die eine transnationale mächtige »Gender oder LGBTQ+ Lobby« wittern, die drohe, die Macht im Staat zu übernehmen.

Ein letzter, entscheidender Punkt sei gemacht, der weitreichende Implikationen für die Wissenschaften hat. Aus wissenschaftlicher Perspektive mutet die Aufteilung in Gender-Gegner:innen und Gender-Befürworter:innen absurd an, geht es doch der Geschlechterforschung – wie oben dargestellt – um die Erforschung der Wissensdispositive von Geschlecht und Sexualität. Die wissenschaftliche Forschung wird durch diese Pro/Contra-Aufteilung, analog zur göttlichen Ordnung, zur Glaubensangelegenheit erklärt, erstere aber unter ›diabolischen‹ Vorzeichen. Genau wie im Terminus Gender-Ideologie werden die Gender- und LGBTQ+ Studies politisch und/oder als religiös-politische Dogmatik konnotiert und so als Pseudowissenschaft denunziert (vgl. Hark/Villa 2015: 19), wobei die wissenschaftlich nachweisbare Historizität von Geschlecht als ›Ideologie‹ angeprangert wird. Damit wird der wissenschaftlichen Forschung grundsätzlich die Legitimität abgesprochen.

11 Stambolis-Ruhstorfer & Tricou nennen als Beispiel den Slogan »On ne lâche rien!« Es ist derselbe Slogan, wie ihn das antikapitalistische Linksbündnis Front de Gauche bei den Europawahlen 2009 verwendete (vgl. Stambolis-Ruhstorfer/Tricou 2017).

12 Vgl. Hark/Villa 2015: 21f. Hark/Villa haben für Deutschland im Jahre 2013 150 Teil- oder Voll-Genderdenominationen gezählt (0,4 % von 45.000 Professor:innen). Der deutsche Wissenschaftsrat versammelt knapp zehn Jahre später versammelt 172 Teil- und Voll-Genderdenominationen (Wissenschaftsrat 2023) auf 50.260 Professor:innen (Turulski 2023), das sind 0,3 %. Die Studie des Wissenschaftsrats ist sehr aufschlussreich; betont wird hier nochmals die Bedeutung des Erkenntnisgewinns und gleichzeitig der prekäre Status der Gender Studies.

5. Konklusion

Dass die Agitator:innen in der Regel kenntnisfrei sind bzw. Texte der Gender und LGBTQ+ Studies strategisch missverstehen, ist offenkundig (vgl. zu den Strategien des Missverstehens Garbagnoli 2017: 28, Shvanyukova 2022: 201). Debatten über Geschlecht und Begehren gehören transnational zu den Triggerpunkten westlicher Gesellschaften, also den »neuralgischen Stellen, an denen Meinungsverschiedenheiten hochschießen [...] und auf deren Berührung Menschen besonders heftig reagieren« (Mau/Lux/Westheuser 2023: 246); Ungleichbehandlungen, Normalitätsversöße und Entgrenzungsbefürchtungen werden hier gebündelt und affektiv aufgeladen.

Die Gründe für den Erfolg der ›Anti-Gender‹-Kampagnen sind dennoch vielfältig und können jeweils national perspektiviert werden – gerade weil sie Ablenkungsmanöver von konkreten, gesellschaftlichen Problemen sind. In Italien beispielsweise liegt einer der Gründe in der Wirtschafts- und Familienpolitik, denn der italienische Mythos des *familismo* ist längst von der Lebenswirklichkeit eingeholt. Seit Jahrzehnten weist Italien die geringste Geburtenrate Europas auf (Urmersbach 2022) und es ist unbestritten, dass eine der Ursachen in der prekären ökonomischen Situation Italiens liegt, in der seit Generationen selbst exzellent ausgebildete junge Italiener:innen keine Festanstellungen und damit keine beruflichen und familiären Perspektiven finden. Der katholische Kreuzzug spielt somit auch der Politik in die Hände, lenkt er doch von strukturellen Problemen Italiens ab, aber auch der Kirche selbst, wie beispielsweise ihrem institutionellen (Nicht-)Umgang mit Missbrauch und dem rasanten Mitgliederchwund in Europa. Das gemeinsame Feindbild ›il gender/le genre‹ garantiert wiederum ein Zugehörigkeitsgefühl, so argumentieren Garbagnoli und Prearo überzeugend (2017: 109), das vielleicht einigen Bevölkerungsgruppen, sei es in katholischen, sei es in laizistischen Gesellschaften, verloren gegangen scheint. Es wirkt fast so, als ob in unserer schnelllebigen, globalisierten, krisengeschüttelten Zeit für einige Menschen gerade die heteronormative Performanz von Geschlecht die letzte Sicherheit bietet.

Weder geschlechtergerechter Aufklärungsunterricht noch gendergerechte Sprache (wie auch immer man sich dazu positionieren mag) noch Forschungen zu Geschlecht, Begehren und Sexualität vermögen den Untergang der Welt einzuleiten. Die Polemiken verweisen vielmehr auf ein ganz anderes Phänomen der vergangenen Jahrzehnte, nämlich auf die mit einem politischen Desillusionierungsprozess einhergehende Kultur der Empörung, die in vielen Bereichen zu beobachten ist und, wie der Wiener Kulturwissenschaftler Müller-Funk schreibt, weder zur Analyse noch zu Lösungen beitrage, aber mit Feindbildern populistisch, erfolgreich und lautstark mobilisieren kann (Müller-Funk 2018).

Die sich wiederholenden und dabei verschärfenden Bedrohungsszenarien, die sich seit Jahren auch gegen einzelne Forscher:innen richten, haben daher Implikationen für das wissenschaftliche Arbeiten. Bei der populistischen Diskreditierung

wissenschaftlicher Ansätze steht vieles auf dem Spiel, »auch die explizite Diskreditierung von Wissenschaft und Universität als Ort eines unbedingten Fragens und Verhandelns von Wirklichkeit, als Teil einer offenen, demokratischen und polyperspektivischen Gesellschaft« (Hark/Villa 2015: 33).

Und die deutschsprachige Romanistik? Sie kann sich jenseits dieser Populismen, jenseits national aufgeladener Wissensdispositive am Schnittpunkte der Theorien und Methoden in einem dritten Raum ansiedeln und ihr Kerngeschäft betreiben, nämlich diachron und synchron Sprache, Literaturen, Medien und vieles mehr der Romania analysieren, interpretieren und kontextualisieren, Texte *à rebours* lesen – auch mit einem Fokus auf die dort verhandelten Wissensdispositive von Geschlecht und Sexualität – gerade in Zeiten, in denen mit ›Anti-Gender‹ Kampagnen Politik gegen Wissenschaft gemacht wird.

Bibliographie

- Arfini, Elisa A.G./Lo Iacono, Cristian (Hg.): *Canone inverso. Antologia di teoria queer*. Pisa: Edizioni ETS, 2012.
- Ayoub, Philipp/Paternotte, David: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *LGBT Activism and the Making of Europe: A Rainbow Europe?* London: Palgrave Macmillan, 2014, 1–25.
- Bacchetta, Paola/Fantone, Laura (Hg.): *Femminismi queer postcoloniali. Critiche transnazionali all'omofobia, all'islamofobia e all'omonazionalismo*. Mailand: Hoepli, 2015.
- Bernini, Lorenzo: *Apocalissi queer. Elementi di teoria antisociale*. Pisa: Edizioni ETS, 2013.
- Bernini, Lorenzo: *Le teorie queer. Un'introduzione*. Mailand: Mimesis, 2017.
- Bourcier, Marie-Hélène: *Queer Zones: politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Paris: Balland, 2001.
- Bourcier, Marie-Hélène: *Queer Zones 2: Sexpolitiques*. Paris: La Fabrique, 2005.
- Bourdieu, Pierre: *La Domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.
- Bradshaw, Steve: »Vatican: condoms don't stop Aids.« *The Guardian*, 9.10.2023. <<https://www.theguardian.com/world/2003/oct/09/aids>>.
- Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York u.a.: Routledge, 1990. [deutsch: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. Übersetzt von Kathrina Menke; frz.: *Trouble dans le genre: Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris: La Découverte, 2005. Übersetzt von Cynthia Kraus, mit einem Vorwort von Eric Fassin; ital.: *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*. Firenze: Sansoni, 2004. Übersetzt von Roberta Zuppet.]
- Butler, Judith: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of ›Sex‹*. New York u.a.: Routledge, 1993. [ital: *Corpi che contano. I limiti discorsivi del ›Sesso‹*. Mailand: Feltrinelli, 1996. Übersetzt von Simona Capelli.]

- Butler, Judith: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie«. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, 301–320.
- Cannito, Maddalena/Mercuri, Eugenia/Tomatis, Francesca (Hg.): *Cancel culture e ideologia gender. Fenomenologia di un dibattito pubblico*. Torino: Rosenberg & Sellier, 2022. <<https://books.openedition.org/res/9629?lang=it>>.
- Cestaro, Gary P.: *Queer Italia: same sex desire in Italian literature and film*. New York: Palgrave, 2004.
- Curcio, Anna: *Introduzione ai femminismi: genere, razza, classe, riproduzione: dal marxismo al queer*. Rom: DeriveApprodi, 2021.
- De Lauretis, Teresa. »Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction.« In: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3 (1991) Nr. 2, iii–xviii.
- Di Cori, Paola: »Sotto mentite spoglie. Gender Studies in Italia«. In: *Cahiers d'études italiennes*, 16 (2013), 15–37.
- Downing, Lisa: »Interdisciplinarity, Cultural Studies, Queer: Historical Contexts and Contemporary Contentions in France«. In: *Paragraph = Queer Theory's Return to France*, 35 (2012) Nr. 2, 215–232.
- Dpa Baden-Württemberg: »Gender-Gegner schließen Unterschriftensammlung ab.« *Die ZEIT*, 27.7.2023. <<https://www.zeit.de/news/2023-07/27/gender-gegner-schliessen-unterschriftensammlung-ab>>.
- Duncan, Derek: *Reading & Writing Italian Homosexualities. A Case of a possible Difference*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Fassin, Éric: »The Purloined Gender: American Feminism in a French Mirror.« In: *French Historical Studies*, 22 (1999) Nr. 1, 113–98.
- Garbagnoli, Sara/Prearo, Massimo: *La croisade »anti-genre«: Du Vatican aux manif pour tous* pubblicato dalla casa editrice francese Textuel. Paris: textuel, 2017.
- Garbagnoli, Sara: »L'Italie comme phare et bastion de résistance: les mobilisations anti-genre entre »anthropologie humaine« et identité nationale«. In: Kuhar, Roman/Paternotte, David (Hg.): *Campagne anti-genre en Europe. Des mobilisations contre l'égalité*. Lyon: Presses Universitaires, 2017. <<https://books.openedition.org/pul/27880>>.
- Girard, Quentin: »Le préfet de police défend son comptage de la Manif pour tous.« *Libération*, 18.1.2013. <https://www.liberation.fr/societe/2013/01/18/le-prefet-de-police-defend-son-comptage-de-la-manif-pour-tous_874962/>.
- Graff, Agnieszka/Korolczuk, Elżbieta: *Anti-Gender Politics in the Populist Moment*. London/New York: Routledge, 2021.
- Harding, Sue-Ann: *Travelling theory*. In: Baker, Mona/Saldanha, Gabriela (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2019, 611–615. <<https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315678627-130>>.

- Hark, Sabine/Villa, Paula-Irene (Hg.): *Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller Auseinandersetzungen*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Hark, Sabine/Villa, Paula: »Anti-Genderismus« – Warum dieses Buch?«. In: Dies. (Hg.): *Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller Auseinandersetzungen*. Bielefeld: transcript, 2015, 7–13.
- Hark, Sabine/Villa, Paula: »Eine Frage an und für unsere Zeit«. *Verstörende Gender Studies und symptomatische Missverständnisse*. In: Dies. (Hg.): *Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller Auseinandersetzungen*. Bielefeld: transcript, 2015, 15–39.
- Heywood, Paolo: *After difference queer activism in Italy and anthropological theory*. Oxford/New York: Berghahn Books, 2018.
- Jeannelle, Jean-Louis: »Introducing Queer Studies?« In: *Les temps modernes*, 58 (2003) Nr. 624 (3), 137–151.
- Kuhar, Roman/Paternotte, David (Hg.): *Campagne anti-genre en Europe. Des mobilisations contre l'égalité*. Lyon: Presses Universitaires, 2017. <<https://books.openedition.org/pul/27735>>. [engl. *Anti-Gender Campaigns in Europe – Mobilizing against Equality*. London/New York: Rowman & Littlefield 2017].
- Lavizzari, Anna: *Protesting Gender. The LGBTQ Movement and its Opponents in Italy*. London/New York: Routledge, 2020.
- Mau, Steffen/Thomas Lux/Linus Westheuser: *Triggerpunkte. Konsens und Konflikt in der Gegenwartsgesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2023.
- Mantel, Frédéric: *The Pink and the Black: Homosexuals in France since 1968*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Monceri, Flavia: *Oltre l'identità sessuale. Teorie queer e corpi transgender*. Mailand: Edizioni ETS, 2009.
- Müller-Funk, Wolfgang: »Die unablässige Empörung.« *Der Standard*, 26.10.2018. <<https://www.derstandard.at/story/2000090135018/die-unablaessige-empoeerung>>.
- Naguschewski, Dirk/Schrader, Sabine: »Homosexualität – ein Thema der französischen Literatur und ihrer Wissenschaft«. In: Naguschewski, Dirk/Schrader, Sabine (Hg.): *Homosexualität in der französischen Literatur*. Berlin: edition tranvia, 2001, 7–32.
- Nossem, Eva: »Der seltsame Fall des italienischen gender«. In: *Zibaldone* (2018) Nr. 64, 9–20.
- Nossem, Eva: »Queer, Frocia, Femminiellə, Ricchione et al. – Localizing »Queer« in the Italian Context«. In: *gender/sexuality/italy*, 6 (2019). <<https://www.gendersexualityitaly.com/journal/issues/g-s-i-6-2019>>.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera: »Von der feministischen Narratologie zur genderorientierten Erzähltextanalyse«. In: Dies. (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2004, 1–32.

- O'Leary, Dale: »Gender: The Deconstruction of Women : Analysis of the Gender Perspective in Preparation for the Fourth World Conference on Women«. *NGO Forum der Fourth World Conference on Women in Beijing*, September, 1995.
- Ozzano, Luca/Giorgi, Alberta: *European Culture Wars and the Italian Case: Which side are you on?* London: Routledge, 2015.
- Paternotte, David: »Catholic mobilisations against Gender in Europe«. In: Hark, Sabine/Villa, Paula-Irene (Hg.): *Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller Auseinandersetzungen*. Bielefeld: transcript, 2015, 129–147.
- Perreau, Bruno: *La réception du geste queer en France. Performativité, subjectivation et »devenir minoritaire«*. In: Chetcuti, Natacha/Greco, Luca (Hg.): *La face cachée du genre*. Paris: Sorbonne Nouvelle, 2012, 123–142. <<https://books.openedition.org/psn/3122?lang=it>>.
- Perreau, Bruno: *Queer Theory. The French Response*. Stanford: Stanford University Press, 2016.
- Perreau, Bruno: *Sphères d'injustice. Pour un universalisme minoritaire*. Paris: La Découverte, 2023.
- Pinzuti, Eleonora: »Closet, ma con vista. I queer studies e l'Italianistica«. In: *Cahiers d'études italiennes* 16 (2013)(a), 51–64.
- Pinzuti, Eleonora. »I Queer Studies.« In: Brioschi, Franco/Di Girolamo, Costanzo/Fusillo, Massimo (Hg.): *Introduzione alla letteratura. Nuova edizione*. Rom: Carocci, 2013(b), 246–253.
- Pontificio consiglio per la famiglia: *Lexicon. Termini ambigui e discussi su famiglia, vita e questioni etiche*. Bologna: EDB, 2003 [frz.: Conseil Pontifical pour la Famille: *Lexique des termes ambigus et controversés: Sur la vie, la famille et les questions éthiques: sur la famille, la vie et les questions éthiques*. Bonchamp-lès-Laval: Pierre TÉQUI, 2005; dt.: *Päpstlicher Rat für die Familie: Lexikon Familie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2007].
- Pravadelli, Veronica: »Women and Gender Studies, Italian Style«. In: *European Journal of Women's Studies* 17 (2010) Nr. 1, 61–67.
- Prearo, Massimo: *L'ipotesi neocatolica: Politologia dei movimenti anti-gender*. Mailand: Mimesis, 2020.
- Pustianaz, Marco: *Queer in Italia. Differenze in movimento*. Mailand: Edizioni ETS, 2011.
- Schrader, Sabine: »L'exception française. Gender, Men's und Queer Studies in Frankreich.« In: Schuhen, Gregor (Hg.): *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Bielefeld: transcript, 2014, 21–38.
- Schuhen, Gregor: *Erotische Maskeraden. Sexualität und Geschlecht bei Proust*. Heidelberg: Winter, 2007.
- Schuhen, Gregor: *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Bielefeld: transcript, 2014.

- Shvanyukova, Polina: »We need to talk about gender: anti-feminist, anti-gender backlash all'italiana«. In: *European Journal of English Studies* 26 (2022) Nr. 2, 197–219.
- Spallaccia, Beatrice: »Ideologia Del Gender: Towards a Transcultural Understanding of the Phenomenon«. In: *Modern Italy*, 25 (2020) Nr. 2, 131–145.
- Stambolis-Ruhstorfer, Michael/Tricou, Josselin: »La lutte contre la » théorie du genre « en France : pivot d'une mobilisation religieuse dans un pays sécularisé«. In: Kuhar, Roman/Paternotte, David (Hg.): *Campagne anti-genre en Europe. Des mobilisations contre l'égalité*. Lyon: Presses Universitaires, 2017, 143–166. <<https://books.openedition.org/pul/27880>>.
- Starita, Luca: *Canone ambiguo. Della letteratura queer italiana*. Firenze: Effequ, 2021.
- Strube, Sonja A./Perintfalvi, Rita/Hemet, Raphaela/Metze, Miriam/Sahbaz, Cicek (Hg.): *Anti-Genderismus in Europa. Allianzen von Rechtspopulismus und religiösem Fundamentalismus. Mobilisierung – Vernetzung – Transformation*. Bielefeld: transcript, 2021.
- Strube, Sonja A./Perintfalvi, Rita/Hemet, Raphaela/Metze, Miriam/Sahbaz, Cicek: »Genderismus in Europa – Zur Einführung«. In: Dies. (Hg.): *Anti-Genderismus in Europa. Allianzen von Rechtspopulismus und religiösem Fundamentalismus. Mobilisierung – Vernetzung – Transformation*. Bielefeld: transcript, 2021, 9–16.
- Turulski, Anna-Sofie: »Professoren und Professorinnen an deutschen Hochschulen bis 2021«, in: *Statista*, 19.09.2023. <<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/160365/umfrage/professoren-und-professorinnen-an-deutschen-hochschule-n/>>.
- Twitter/@danivaldivia15: »Giorgia Meloni in Spagna: »No alla lobby LGBT! No all'immigrazione di massa! No alla grande finanza internazionale!«. *Intanto*, 13.06.2022. <<https://www.la7.it/intanto/video/giorgia-meloni-in-spagna-no-a-lla-lobby-lgbt-no-allimmigrazione-di-massa-no-alla-grande-finanza-13-06-2022-442083>>.
- Urmersbach, Bruno: »Geburtenraten in den EU-Ländern 2021«. In: *Statista*, 22.08.2022. <<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/353103/umfrage/geburtenraten-in-den-eu-laendern/>>.
- Valentini, Federica: *Genealogie queer. Teorie critiche delle identità sessuali e di genere*. Mailand: Feltrinelli, 2018.
- Villa, Paula Irene: *Judith Butler*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 2003.
- Wissenschaftsrat: »Empfehlungen zur Weiterentwicklung der Geschlechterforschung in Deutschland«. Heidelberg: Wissenschaftsrat, 7.7.2023, 9–10. <https://www.wissenschaftsrat.de/download/2023/1385-23.pdf?__blob=publicationFile&v=12>.
- Wittig, Monique: *La pensée straight*. Paris: Balland, 2001 (»La pensée straight« [eng. *The Straight Mind*]). In: *Questions Féministes*, 7 (1980), 47–53).

Italienische Mittelmeerdiskurse

Macht, Mediterranismus, Migration

Steffen Schneider

1. Italien im Mittelmeer

Italien ist geografisch betrachtet eine Halbinsel, die tief in das Mittelmeer hineinragt und es dadurch in einen östlichen und einen westlichen Teil trennt. Mit einer Küstenlänge von rund 7500 km (Guadagno/Grasso 2022, 26) und seinen zahlreichen Inseln besitzt das Land eine besonders enge Verbindung zum Mittelmeer, wie sie in vergleichbarer Weise nur wenige andere Anrainer, darunter zum Beispiel Griechenland, aufweisen können. Der Fischfang, der Seehandel, der Tourismus sind mit dem Meer verbundene Einnahmequellen für Italien; seine zentrale Position und die Nähe der anderen Küsten weckten vielfach Begehrlichkeiten, seinen Einfluss im Mittelmeer auszudehnen, sei es durch Diplomatie oder durch kriegerische Eroberung. Zugleich bot das Land wegen seiner schwer kontrollierbaren Küsten schon immer eine Angriffsfläche für Piraterie und feindliche Angriffe und in neuester Zeit für Migrationswellen. Auch für die italienische Literatur und Kultur spielt das Mittelmeer eine zentrale Rolle. Es bildet einen Gedächtnisraum, das ›blaue Gedächtnis‹ (Trinchese 2012) der Nation, in dem die Erinnerungen aus Jahrhunderten maritimer Kulturen gespeichert sind, die von unterschiedlichen Gruppen reaktiviert und in den Dienst ihrer jeweiligen Interessen genommen werden können.

In seiner politischen, kulturellen, ästhetischen oder philosophischen Diskursivierung wird aus dem empirischen Wasserkörper des Mittelmeeres ein mit vielfältigen und diffusen Konnotationen ausgestatteter Zeichenkörper. Das ›Mediterrane‹ verbindet sich mit Ideen, die spezielle Lebensformen, Ernährungsweisen, Mentalitäten, kulturelle Praktiken, politische und ästhetische Ideale assoziieren, deren ›Mediterraneität‹ kaum objektivierbar und daher meist imaginärer Natur ist, die allerdings – vielleicht auch gerade wegen ihrer Vagheit – in der politischen, literarischen und massenmedialen Kommunikation eine hohe suggestive Kraft besitzen. So kann das ›Mittelmeer‹ oder das ›Mediterrane‹ mit ganz verschiedenen Konnotationen positiver oder negativer Art versehen und in Opposition zu anderen geographisch basierten Signifikanten gebracht werden: etwa dem italienischen oder euro-

päischen »Norden« oder dem »atlantischen Westen«. Mediterrane *humanitas* kann vermeintlich barbarischen Kulturen entgegengesetzt werden, aber es gibt auch den umgekehrten Fall einer Assoziation des Mittelmeeres mit Barbarei. Das geschieht dort, wo das Mediterrane mit dem *meridione*, also dem Süden des Landes, identifiziert und der Süden als Ort des zivilisatorischen Rückstandes, archaischer Gewalt und organisierten Verbrechens aufgefasst wird.

Der vorliegende Artikel geht von dieser Vieldeutigkeit des Mittelmeerbegriffes und seiner komplexen Widersprüchlichkeit aus und setzt es sich zum Ziel, diese zu beschreiben, ihre verschiedenen Dimensionen auszuleuchten und dabei den Fokus auf die Verbindung von Literatur, Kulturphilosophie, Ästhetik und Politik zu legen. Trotz des deskriptiven Ansatzes kommen auch die folgenden Überlegungen nicht ohne eine heuristische Bestimmung des Mediterranen aus, die als Kriterium für die Auswahl der behandelten Aspekte dient. Aufgrund des geschilderten Erkenntnisinteresses werden nur solche Texte und Positionen berücksichtigt, die den Mittelmeerdiskurs aktiv prägen, indem sie eine erkennbare Konzeption des Mediterranen mit einer politischen Dimension entwerfen. Werke, die das das Mittelmeer als bloße Kulisse zitieren oder rein ästhetische Ziele haben, bleiben dagegen unerwähnt.^{1[1]}

2. Macht und Meer

Obwohl das Meer für Italien schon seit langer Zeit von vitaler Bedeutung war, setzt die Entstehung des italienischen Mittelmeerdenkens das Ende der spätestens seit dem 16. Jahrhundert etablierten Fremdherrschaften und die Geburt des vereinten Italiens voraus. Denn erst ab diesem Moment werden Fragen relevant, die einerseits die Staatsgrenzen betreffen, andererseits die Integration des neuen Staates in das bestehende mediterrane Machtgefüge und seine damit verbundenen nationalen Interessen. Die Frage nach den Staatsgrenzen betraf vor allem die Gebiete, die nach Vorstellung mancher »Irredentisten« genannten Italiener zum italienischen Staat gehören mussten, weil sie von italienischen Bevölkerungsgruppen bewohnt wurden. Dazu zählten neben Südtirol die Mittelmeergebiete Monaco, Triest, Istrien, Dalmatien, also zum großen Teil Gegenden, die einmal zu Österreich-Ungarn gehörten. Was die zweite Frage, also die Etablierung Italiens als ernstzunehmende mediterrane Macht betrifft, so musste sich das junge Königreich zunächst in Geduld üben: Auf dem Berliner Kongress (1878), auf dem die europäischen Großmächte eine Neuordnung der politischen Einflussphären im östlichen Mittelmeerraum verhandelten, ging das Land leer aus. In der italienischen Politik und Öffentlichkeit

1 Was die Kulissenfunktion des Mittelmeers betrifft, so sei hier als Beispiel auf das sizilianische Kolorit in den Kriminalromanen von Andrea Camilleri verwiesen. Insbesondere die seit 1999 ausgestrahlte Serie Commissario Montalbano setzt die mediterrane Natur der Insel in Szene.

wurde das Verlangen nach internationalem Ansehen durch den Besitz eigener Kolonien immer größer, und es lag nahe, diese Kolonien am südlichen Ufer des Mittelmeeres zu suchen. Doch die Errichtung des französischen Protektorats in Tunesien (1881), wo es eine große Anzahl italienischer Migrant:innen gab, und die britische Kontrolle über Ägypten erschwerten es Italien, in der Region Einfluss zu gewinnen. Die beiden Regierungen Francesco Crispis (1887–1891 und 1893–1896) suchten daher das Bündnis mit Österreich und Deutschland (Duggan 2000, 170). Die italienischen Begehrlichkeiten richteten sich nun auf das Rote Meer. Italien errichtete Handelsposten in Somalia und seine erste Kolonie in Eritrea, scheiterte aber in der Schlacht von Adua (1896) mit dem Versuch, sich Äthiopien zu unterwerfen. Erst 1911, nachdem Italien sein Verhältnis zu Frankreich und Russland gebessert hatte, war es stark genug, das Osmanische Reich unter Druck zu setzen – auch, indem Italien den Dodekanes besetzte – und in Libyen zu intervenieren. Im Frieden von Lausanne 1912 überließ das Osmanische Reich dem Königreich Italien Libyen sowie die besetzten Inseln des Dodekanes, die dem Land 1923 auch völkerrechtlich zugesichert wurden. Damit war Italien unter der Regierung Giovanni Giolittis die Ausdehnung in den Mittelmeerraum gelungen. (Lill 1980, 250–253)

Die aggressive Außenpolitik Crispis und die vorsichtigere Expansion unter Giolitti war begleitet von einer literarischen Rhetorik, die Italien als legitime Herrscherin über das Mittelmeer feierte, seinen »zivilisatorischen Auftrag« betonte, die moderne Kolonialpolitik als Wiederauferstehung des Imperium Romanum, als dessen Erbin das Land stilisiert wurde, deutete. Giovanni Pascoli veröffentlichte im November 1911 in *La Tribuna* eine Rede mit dem Titel *La grande proletaria si è mossa*, in der er den Angriff auf Libyen als Zeichen des erwachten Selbstbewusstseins einer armen, aber starken Nation feierte, die nun auf dem afrikanischen Kontinent daran ging, die angeblich primitiven Völker mit der lateinischen Zivilisation zu beglücken. Gabriele D'Annunzio, der schon in seinem Roman *Il fuoco* (1900) die Hinwendung zu einer mediterran-lateinischen Kunst und die Abwendung vom germanischen Einfluss propagiert hatte, überführte diesen ästhetischen Gegensatz in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg nun zunehmend in einen politischen. In mehreren lyrischen Werken – darunter die Laude IV mit dem Titel *Merope* –, die unter ständigem Rückbezug auf die lateinische Literatur und Mythologie verfasst sind, um die Kontinuität zwischen dem Imperium Romanum und dem Regno d'Italia zu unterstreichen, behauptet er den Führungsanspruch Italiens im Mittelmeer, sucht die Verbrüderung mit Frankreich und grenzt sich vom »germanischen« Norden ab. (Caburlotto 2010) Im Unterschied zu Pascoli geht es D'Annunzio dabei aber nicht um die zu neuer Stärke erwachten proletarischen Arbeitskräfte des Landes, sondern in erster Linie um die Selbststilisierung zum Dichter-Führer, zum Übermenschen und Kriegshelden, die er nach dem Krieg in der Besetzung der Stadt Fiume (Rijeka) durch Freischärler unter D'Annunzios Führung vollendete (vgl. Gumbrecht/Kittler/Stiegler 1996). Diese *impresa di Fiume* ist Ausdruck der Enttäuschung nationalistischer Kreise, die an

der Seite von Frankreich und Großbritannien in den Krieg eingetreten waren, weil sie hofften (und man es ihnen versprochen hatte), dass der Anspruch auf Istrien, Dalmatien und Südtirol bzw. noch weitergehend auch auf das Tessin und Graubünden unterstützt würde. Von diesen Forderungen erfüllte sich nur ein Teil (immerhin wurden Südtirol und das sogenannte Österreichische Küstenland, also Istrien, Italien zugesprochen), was D'Annunzio dazu brachte, am 24. Oktober 1918 im *Corriere della Sera* die wirkungsmächtige Sprachformel von dem »verstümmelten« Sieg (*vittoria mutilata*) zu prägen, die zu einem politischen Mythos wurde. (Sabbatucci 1999)

Wird in den genannten Texten also anhand der Eroberung Libyens der italienische Anspruch auf eine Führungsrolle im Mittelmeer mit den Mitteln der Dichtung unterstrichen, so ist die Bedeutung des Meeres in den während des Ersten Weltkrieges entstandenen Gedichten aus Giuseppe Ungarettis *L'Allegria* (1919) komplexer. Ungaretti, dessen Eltern aus der Toscana nach Alexandria ausgewandert waren und der als junger Mann nach Europa zurückkehrte – zuerst nach Paris, dann nach Italien –, thematisiert in seiner Lyrik Migrationserfahrungen (*Levante, In memoriam*) ebenso wie das Wiederfinden der eigenen nationalen Identität (*Popolo*). Diese Gedichte schreiben sich in den patriotischen Diskurs der Zeit ein, ohne aber die in Ägypten und Paris gemachten Alteritätserfahrungen auszublenden. Die Idee, dass das Mittelmeer als ein Raum der kulturellen Vielfalt und der Alterität konzipiert werden könnte, ist hier bereits in Ansätzen gegeben, bleibt aber vorerst noch ohne Folgen. Stattdessen entfaltet sich zwischen den beiden Weltkriegen der italienische Faschismus und damit der vermessene Anspruch einer Wiederherstellung des Imperium Romanum, der sich in der Rhetorik des *mare nostro*, der Politik und den städtebaulichen Maßnahmen des Regimes ausdrückte: Mussolini führte eine aggressive kolonialistische Expansion durch, er verdeutlichte durch Neugründungen von Städten und durch die Entwicklung historisch gewachsener Städte wie Rom den italienischen Machtanspruch auf das Mittelmeer als angeblich natürlichen Besitz Italiens.

3. Die Entdeckung der mediterranen Verflechtungen

Mit dem Zweiten Weltkrieg ist auch der italienische Mittelmeerdiskurs der Jahre zwischen 1896 und 1943 am Ende: Italienische Hegemonialansprüche sind angesichts der Niederlage des Faschismus und der neuen Aufteilung der Welt in einen von der Sowjetunion dominierten Osten und den von den USA geführten Westen obsolet. Vorrangig sind es nun die Integration in die neuen überstaatlichen Bündnisse, die Wiederherstellung der Wirtschaft und die Entwicklung des Südens, die in Film und Literatur seit den 1940er Jahren zu einem wichtigen Sujet werden: Elio Vittorinis *Conversazione in Sicilia* (1938–1939), Carlo Levis *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), Luchino Viscontis *La terra trema* (1948) oder Anna Maria Orteses *Il mare non bagna Napoli* (1951, aber teils schon früher einzeln publiziert) seien nur

beispielhaft für diese Entwicklung zitiert. (Vgl. auch Pedullà 2003) In diesen und anderen Werken wird die Realität des Südens thematisiert, ohne dabei dessen ›Mediterranität‹ besonders in den Vordergrund zu stellen. Höchstens ex negativo spielt das Mittelmeer als kultureller Raum darin eine Rolle, wie etwa in Giuseppe Tomasi di Lampedusas *Il gattopardo* (1958), wo der Protagonist des Romans in einer berühmten Tirade über die zahllosen Invasoren spricht, die über die Insel Sizilien hinweggezogen seien, während die Sizilianer dieses Kommen und Gehen stets nur passiv beobachtet hätten. Sizilien wird damit zwar als Teil des Mittelmeers erkannt, aber doch zugleich wieder diskursiv isoliert: Der Autor oder sein Held stellen es so dar, als hätten die mediterranen Kontakte nur oberflächliche Spuren hinterlassen, aber die Bevölkerung niemals berührt.

Erste Ansätze für eine Neubewertung der mediterranen Verflechtungen Italiens bzw. des italienischen Südens finden sich im Werk eines anderen Sizilianers: Leonardo Sciascia, der zweifellos dem Mythos der sizilianischen Isolation, der von ihm sogenannten *sicilitudine*, besondere Bekanntheit verschaffte, reflektiert doch in einigen Werken die Bedeutung der mediterranen Kontakte für die sizilianische Identität, und zwar insbesondere die nachhaltige Wirkung der arabischen und der spanischen Kultur (vgl. ausführlich Schneider 2024). Sein veränderter Blick auf die arabische Phase der sizilianischen Geschichte ist beeinflusst von seiner Lektüre des Hispanisten Américo Castro, der in Schriften wie *La realidad histórica de España* (1956) auf die Bedeutung der jüdischen und arabischen Kultur für Spanien hingewiesen hatte (Sciascia 1960, 1045). Sciascia greift auf diese Interpretation der spanischen Geschichte zurück und überträgt sie auf Sizilien. So lässt sich sein diesbezüglich einschlägigstes Werk, *Il consiglio d'Egitto* (1963), als ein Kommentar zur Verdrängung der arabischen Kultur aus der sizilianischen Geschichte deuten – und als ein Appell, diese zu erinnern (Schneider 2023). Sciascias Reflexionen über die mediterranen Beziehungen seiner Insel bleiben aber in seinem Werk insgesamt randständig, sie dienen ihm eher dazu, die Besonderheit Siziliens zu verstehen, als dazu, die sizilianische und italienische Geschichte entschieden auf eine gesamtmediterrane Perspektive hin zu öffnen. Diesen Schritt vollzieht erst sein jüngerer Kollege Vincenzo Consolo, der in einer ganzen Reihe von Essays und Romanen die innere Hybridität Siziliens hervorhebt und den gesamten mediterranen Raum als permanenten Bezugspunkt aufspannt.

Consolos mediterrane Deutung Siziliens bewegt sich zwischen den beiden Polen des Terrors und des Traums: Wie schon Sciascia, so attestiert auch Consolo der Insel, ein Ort skrupelloser Gewalt und Korruption zu sein, aber er begreift diese Eigenschaften als Teil eines gesamtmediterranen Problems. Am ausgeprägtesten zeigt sich dies vielleicht in *Lo Spasimo di Palermo*, wo die eigentliche Handlung, die sich um Mafiagewalt und das Attentat auf den Richter Paolo Borsellino dreht, von Allusionen auf andere Gewalttorte des Mittelmeeres orchestriert wird: hierzu zählen etwa der Algerienkrieg und der israelisch-palästinensische Konflikt. So wird die

Gegenwart vor dem Hintergrund eines nicht narrativ ausgeführten, sondern rhetorisch evozierten mediterranen Beziehungsnetzwerks gedeutet. Der politische Charakter der mediterranen Sichtweise bei Sciascia und bei Consolo besteht vor allem in der Veränderung des Blickwinkels auf kulturelle und politische Zusammenhänge, die es erlaubt, die sizilianische Identität in neuer Weise zu bewerten. Nahezu die gesamte sizilianische Literatur nach der Vereinigung Italiens beschäftigte sich mit dem Trauma der sizilianischen Bevölkerung, die zunächst die Befreiungskämpfe gegen die spanischen Fremdherrscher unterstützte, dann aber erleben musste, dass der neue Staat den Süden ausbeutete und die südliche Lebensweise mit Verachtung strafte. Diese traumatische Erfahrung führte zu einer Fixierung auf die problematische Beziehung Siziliens zum Nationalstaat, während der große mediterrane Horizont der sizilianischen Kultur und Geschichte kaum reflektiert wurde. Die bei Consolo einsetzende mediterrane Interpretation der sizilianischen Identität bedeutet daher einen Paradigmenwechsel. Er erlaubt die positive Bewertung verdrängter Bereiche des nationalen Gedächtnisses wie zum Beispiel die muslimische und normannische Epoche Siziliens und deren Erbe, die nun als Bestandteil der eigenen Kultur anerkannt werden können. Es handelt sich also um eine mediterrane Erinnerungsarbeit, die aus der Vergangenheit der Insel schöpft, um daraus für die Gegenwart anschlussfähige Identitätsangebote transnationaler und transkultureller Art zu gewinnen.

4. Mediterranismus

Der Weg, der von Sciascias noch zurückhaltender Entwicklung mediterraner Motive zu deren voller Entfaltung durch Consolo führt, ist nicht nur ein sizilianisches Phänomen, sondern gehört zu einem größeren Kontext. Es lässt sich nämlich ab ca. 1990 beobachten, dass der Mittelmeerdiskurs in Italien immer größere politische und kulturelle Bedeutung gewinnt. Das hängt mit dem Ende des Kalten Krieges zusammen, welches auch eine veränderte geopolitische Lage Italiens mit sich bringt: Die östlichen Mittelmeerländer wie Jugoslawien oder Albanien, mit denen das Land historisch schon immer verbunden war, treten aus dem Bündnis mit der Sowjetunion heraus. Italien findet sich nicht mehr länger in einer Grenzsituation, sondern im Zentrum des Mittelmeers wieder. Das führt dazu, dass das Land seine Rolle und seine Interessen im Mittelmeer neu definieren muss, natürlich unter Einbeziehung seiner Partner in der Europäischen Union. (Balfour/Cugusi 2007) Im Jahr 1995 setzte die EU den »Barcelona-Prozess«, offiziell: Euromediterrane Partnerschaft (EUROMED) in Gang, der die enge Zusammenarbeit aller EU-Staaten mit den übrigen Mittelmeeranrainern vorsah und 2008 in die *Union pour la Méditerranée* mündete. (Fabre 2009, 34–36) Diese internationalen Entwicklungen führten in Italien, aber auch in anderen Ländern, zu einem verstärkten Interesse am Mittel-

meer, das sich in Stadtplanungsprojekten, der Bildenden Kunst und natürlich auch in der Literatur niederschlug. Ein wichtiger Impuls ging hierbei von der italienischen Ausgabe von Predrag Matvejevic *Mediterraneo. Nuovo breviario* (1991) aus (Cassano 2000, 62). Matvejevic versteht das Mittelmeer als einen gemeinsamen Gedächtnisraum, der, trotz aller religiösen, politischen und sonstigen Differenzen, ein einigendes Element darstellt; zugleich aber auch als einen Erfahrungsraum, der eine, obgleich in sich ausdifferenzierte, mediterrane Identität stiftet. Diese Idee, die ihrerseits an ältere französische Mittelmeerdiskurse anknüpfte, die mit Namen wie Fernand Braudel und Albert Camus verbunden sind, entfaltete in den 1990er Jahren durchschlagende Kraft. In progressiven und linksliberalen Kreisen nahm das Mittelmeer immer deutlichere utopische Züge an. Es wurde als ein Raum wahrgenommen, in dem Menschen unterschiedlicher Religionen, Sprachen, Hautfarben während ihrer Jahrtausende alten Kohabitation eine gemeinsame Kultur ausgeprägt hatten, die sich durch Gastfreundschaft und eine gemäßigte, humanistische Grundhaltung auszeichnete. Beispielhaft für diese Vorstellung war Gabriele Salvatores' erfolgreiche und Oscar gekrönte Filmkomödie *Mediterraneo* aus dem Jahr 1991. Der Film erzählt von einer Gruppe italienischer Soldaten, die im Zweiten Weltkrieg auf einer griechischen Insel in der Ägäis einen Wachposten errichten. Statt ihren militärischen Pflichten als Besatzern nachzukommen, schließen sie nach kurzer Zeit Freundschaften mit den Bewohnern des Dorfes und gehen verschiedene Liebesbeziehungen ein. Der musisch interessierte Hauptmann beginnt die Dorfkirche auszumalen und erklärt einem seiner Männer Homer. In diesem sich mitten im Krieg entwickelnden Idyll steht die Zeit still; erst die Landung britischer Soldaten macht den Italienern bewusst, dass der Krieg vorüber ist. Die Begegnung der italienischen und britischen Soldaten inszeniert der Film als komischen Kontrast: Auf der einen Seite die in makellosen weißen Uniformen und perfekter militärischer Haltung auftretenden Briten, auf der anderen ein Haufen lässiger, unrasierter Italiener, die sich in nichts mehr von den besetzten Griechinnen und Griechen unterscheiden. Salvatores' Film setzte wie kaum ein anderes Werk die Idee einer mediterranen Lebenskunst in Szene und behauptete durch die stereotype Charakterisierung der britischen Soldaten einen starken Gegensatz zwischen den mediterranen Menschen und den Nordeuropäern. Die positive Darstellung der mediterranen Vergeschwisterung erkaufte sich Salvatores allerdings, indem er implizit auf den Bravagente-Mythos zurückgriff, der besagt, dass die italienische Bevölkerung (die Armee eingeschlossen) trotz der Beteiligung an Kolonialverbrechen und Kriegsgräueln eigentlich doch gute Leute waren, und dessen Funktion darin besteht, die Verbrechen des Faschismus weitgehend zu verdrängen (Fogu 2006).

Salvatores' Film ist daher eine heitere Komödie, die man nicht zu ernst nehmen sollte. Sie ist dennoch symptomatisch für eine bestimmte Richtung des italienischen Mittelmeerdenkens, die in den 1990er Jahren besonders prominent von dem Soziologen Franco Cassano vertreten wurde, am prägnantesten vielleicht in seinem

Buch *Il pensiero meridiano* (1996). Cassano identifiziert darin kurzerhand Südtalien und das Mediterrane miteinander. Unter Rückgriff auf Albert Camus' *L'Homme révolté* (1951), der bereits ein wichtiges Kapitel über *La pensée de midi* enthält, aber auch auf Carl Schmitts *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung* (1942), entwickelt Cassano die Konzeption eines Mittelmeeres, das, zwischen dem unendlichen Ozean und den kontinentalen Landmassen gelegen, Raum für die Entwicklung ›thalassischer‹ Zivilisationen lässt² und sich durch das richtige Maß zwischen Land und Meer auszeichne. (Vgl. Cassano 1996, 34–43) Cassanos Argumentation beinhaltet eine Kritik an den kapitalistischen und industrialisierten atlantischen Zivilisationen, die, von den USA geführt, die Welt globalisieren und ihrer ökonomischen Vernunft unterwerfen. Demgegenüber affirmiert er die südlichen, mediterranen Werte. Er tut dies, indem er gängige Stereotypen aufgreift und sie positiv besetzt: Faulheit, Langsamkeit, Rückständigkeit sind solche Begriffe, mit denen die Mittelmeeranwohner aus nördlicher Sicht gerne bezeichnet werden. Aber diese negativen Begriffe, so erläutert Cassano, seien in Wahrheit Ausdruck einer besonderen südlichen Rationalität, die nicht unmodern, sondern anders modern sei. Daher solle das südliche Denken sich auf sich selbst besinnen und seine Werte mit Stolz vertreten, weil Europa nur vollständig sein könne, wenn es gelinge, nördliche und südliche Rationalitäten zu integrieren.

Cassanos Schrift hat harte Kritik erfahren, man hat ihm vorgeworfen, die immer gleichen Vorurteile und Stereotypen fortzuschreiben und zu essentialisieren, statt sie kritisch zu hinterfragen (Tedesco 2017, 43–76). Gerade die Essentialisierung der Stereotype war es aber wohl, die seiner Geophilosophie zu großem Erfolg verhalf und dazu führt, dass Cassanos Ideen fortgeführt wurden, unter anderem von Resta (2012). Tedesco (2017, 24) charakterisiert das Denken Cassanos als Meditteranismus. Dieser Begriff wurde von Michael Herzfeld (2005) in Analogie zu Edward Saids Orientalismus geprägt, um damit die Konstruktion und Essentialisierung von Stereotypen zu bezeichnen, mit denen die Bewohner und Bewohnerinnen des Mittelmeerraumes exotisiert werden. Im Falle von Cassanos Geophilosophie muss man eigentlich von einer Selbstexotisierung sprechen, da er den mediterranen Süden als eine ›andere‹ Vernunft und eine ›andere‹ Moderne beschreibt, ohne die historische Wandelbarkeit und Kontingenz seiner Begriffe zu bedenken. Die Wandelbarkeit solcher geophilosophischen Konzepte des Mittelmeers thematisiert dagegen Francesca Saffioti (2007), die zwar auf Cassano zurückgreift, aber dessen Ideen stark historisiert. Das Gegensatzpaar Ozean und Mittelmeer, das für Cassanos Analyse so entscheidend ist, wird von Saffiotis als ein historisch wandelbares Metaphernpaar

2 Carl Schmitt unterscheidet in seinem Werk zwischen potamischen (also kontinentalen, aber an Flüssen gelegenen), thalassischen (von begrenzten Binnenmeeren geprägten) und ozeanischen Zivilisationen.

analysiert, das zwar historisch betrachtet wirkungsmächtig war, sich aber nicht eignet, um Wesenszüge der mediterranen oder atlantischen Bevölkerung ausdrücken. Dadurch, dass die mediterrane Geophilosophie Cassanos einem durchaus schematischen Denken in gegensätzlichen Blöcken anhängt, erscheint sie als ungeeignet, um die dynamischen Entwicklungen, wie sie sich im 21. Jahrhundert abspielen, adäquat zu erfassen.

5. Black Mediterranean

Der wichtigste Faktor, der den Mittelmeerdiskurs der letzten Jahrzehnte bestimmt, ist ohnehin nicht die Geophilosophie, sondern die Migration, die bereits seit den 1970er Jahren in größerem Ausmaß in Italien einsetzte und aus dem klassischen Auswanderungs- ein Einwanderungsland gemacht hat (Finotelli 2022). Im Zuge dieser Migration entstand in den 1990er Jahren eine lebendige Migrationsliteratur (Binder/Merz-Baumgartner 2012), die zwar nicht ausschließlich, aber doch prominent von Migranten und Migrantinnen aus dem Mittelmeerraum und aus Italiens Exkolonien wie z.B. Somalia geprägt war. Die Texte der Migrierten stießen rasch auf ein großes Interesse im Literaturbetrieb, Preise wurden ausgelobt und Zeitschriften gegründet, die nicht nur Literatur verbreiten und fördern wollten, sondern darüber hinaus kulturpolitische Interessen verfolgten, wie sich etwa an dem Titel des von Arnaldo Gnisci 2001 gegründeten Organs *Kumá. Creolizzare l'Europa* direkt ablesen lässt. Es ging nicht nur darum, das italienische Publikum für kulturelle Erfahrungen der Migrierten zu sensibilisieren und dadurch einen interkulturellen Dialog zu ermöglichen, sondern vielmehr Italien (und Europa) zu kreolisieren, d.h. in ein transkulturelles Land zu verwandeln. War das Mittelmeer der Jahrzehnte vor 1990 ein vom nördlichen Ufer kontrollierter, kolonialisierter Raum und der Mittelmeerdiskurs von kolonialen und eurozentrischen Denkfiguren geprägt, so führen die 1990er Jahre zu einer veränderten Sichtweise. Autoren und Autorinnen wie zum Beispiel Igiaba Scego, deren Eltern aus politischen Gründen bereits in den 1960er Jahren aus Somalia nach Italien geflohen waren, lassen sich nicht mehr als Verfasser bzw. Verfasserinnen von Migrationsliteratur bezeichnen, da sie bereits in Italien aufgewachsen und dort sozialisiert sind. Das ermöglicht es ihnen, eine kritische Sichtweise auf liebgewonnene Lügen Italiens einzunehmen und diese aus einer postkolonialen Perspektive zu dekonstruieren. Scego tut dies zum Beispiel, indem sie die Spuren der italienischen Kolonialherrschaft in Somalia in ihrer neuen Heimatstadt Rom aufsucht und dadurch das kulturelle Gedächtnis Italiens auf sein Verdrängtes hin befragt. (Vgl. zu diesem Thema Beck 2022) Scego, die hier stellvertretend für zahlreiche andere, geistesverwandte Autorinnen und

Autoren genannt ist,³ vertritt somit ein neues, transkulturelles, zugleich dekoloniales Selbstbewusstsein. Solches Schreiben zeigt nicht länger nur die Schattenseiten des italienischen Kolonialismus auf, sondern fordert Anerkennung von Diversität – Anerkennung auch dessen, was der afrikanische Kontinent zur Entwicklung des Mittelmeeres beigetragen hat. Durch das migrantische bzw. transkulturelle Schreiben verliert das Mittelmeer seinen exklusiv europäischen Charakter und die von Cassano behauptete Dichotomie von ›atlantischer‹ und ›mediterraner‹ Vernunft ihren Sinn, weil die Realität des Mittelmeeres sich nicht mehr in solchen Gegensätzen einhegen lässt. In diesem Sinn spricht Alessandra Di Maio (2012, 152–153) in Anlehnung an Paul Gilroy (1993) vom *mediterraneo nero*, dem Schwarzen Mittelmeer als einem von afrikanischen Menschen geprägten Raum. Sie weist damit darauf hin, dass die Flüchtlinge, denen es gelingt, das Mittelmeer zu überqueren, als willkommenen, ausgebeuteten Arbeitskräfte zum Erhalt der italienischen Gesellschaft beitragen: bei der Ernte, der Kinderbetreuung, der Pflege sind sie aktiv, während sie in der Öffentlichkeit häufig nur als anonyme Bedrohung sichtbar gemacht werden. Der aktuelle Mittelmeerdiskurs ist in Italien, wie in den meisten anderen Ländern, fast ausschließlich von dem stark negativ besetzten Thema der Migration beherrscht. Das Mittelmeer wird überwiegend als Grab oder als bedrohliches Einfallstor imaginiert, das wieder geschlossen und bewacht werden muss. Auch Spiel- und Dokumentarfilme, die die humanitäre Katastrophe festhalten und an das Mitgefühl des Publikums appellieren, hängen in diesem Paradigma des Mittelmeeres als eines Problemfalls fest. Der Optimismus früherer Jahre, dass Migration auch positive Effekte haben kann, erscheint zum Zeitpunkt, zu dem dieser Artikel geschrieben wird, schon beinahe obsolet. Hinzu kommen neue Probleme; selbst die Tourismusindustrie, die lange Zeit für ein positives Image der Region sorgte, hat mit der Ablehnung des Overtourismus durch die lokalen Bevölkerungen zu kämpfen. Aber es erscheint zum jetzigen Zeitpunkt nicht möglich, bereits die Konturen eines neuen mediterranen Diskurses in Italien auszumachen, der die neuen Entwicklungen in produktiver Weise beschreiben würde. Vielmehr wird in der Öffentlichkeit und in der Literatur gegenwärtig mit unterschiedlichen Versatzstücken aus den beschriebenen Denkrichtungen gearbeitet.

3 Ähnliche Intentionen wie bei Scego findet man zum Beispiel bei dem aus Algerien stammenden und nach Italien emigrierten Autor Amara Lakhous oder bei der Comiczeichnerin Takoua Ben Mohamed.

Bibliographie

- Balfour, Rosa/Cugusi, Battistina: *The Return of Italy to the Mediterranean*. In: *IEMed Mediterranean Yearbook* 2007, 153–156. <<https://www.iemed.org/publication/the-return-of-italy-to-the-mediterranean/>>.
- Beck, Christina: *Fata Morgana. Erinnerungen der somalischen Diaspora*. Graz: Graz University Library Publishing, 2022.
- Binder, Eva/Merz-Baumgartner, Birgit: *Migrationsliteraturen in Europa*. Innsbruck: innsbruck university press, 2012.
- Caburlotto, Francesco: » D'Annunzio, la latinità del Mediterraneo e il mito della riconquista «. In: *California Italian Studies* 1 (2010) Nr. 1. <<http://dx.doi.org/10.5070/C311008860>>
- Cassano, Franco: *Il Pensiero meridiano*. Roma/Bari: Laterza, 1996.
- Cassano, Franco: » Contro tutti i fondamentalismi: il nuovo Mediterraneo «. In: ders./Consolo, Vincenzo : *Rappresentare il Mediterraneo. Lo sguardo Italiano*. Messina: Mesogea, 2000, 37–69.
- Davis, John A.: »Introduction: Italy's difficult modernization«. In: Ders. (Hg.): *Italy in the Nineteenth Century 1796–1900*. Oxford: Oxford University Press, 2000, 1–24.
- Di Maio, Alessandra: » Mediterraneo nero. Le rotte dei migranti nel millennio globale «. In: De Spuches, Giulia (Hg.): *La città cosmopolita. Altre narrazioni*. Palermo: Palumbo, 2012, 142–163.
- Duggan, Christopher: »Politics in the Era of Depretis and Crispi«. In: Davis, John A. (Hg.). *Italy in the Nineteenth Century 1796–1900*. Oxford: Oxford University Press, 2000, 154–180.
- Fabre, Thierry (Hg.): *La Méditerranée. Horizons et enjeux du XXIe siècle*. Brüssel: European Commission, 2009.
- Finotelli, Claudia: *Migration und Migrationspolitik in Italien*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2022. <<https://www.bpb.de/themen/migration-integration/regionalprofile/505151/migration-und-migrationspolitik-in-italien/>>.
- Fogu, Claudio: *Italiani brava gente. The legacy of fascist historical culture on Italian politics of memory*. In: Ned Lebow, Richard u.a. (Hg.): *The Politics of Memory in Postwar Europe*. Durham (NC)/London: Duke University Press, 2006, 147–176.
- Guadagno, Eleonora/Grasso, Marco: *Le coste in Italia: una questione »frastagliata«*. In: *Geotema* 69 (2022), 24–38.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Kittler, Friedrich/Siegert, Bernhard: *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio erobert Fiume*. München: Fink, 1996.
- Herzfeld, Michael: *Practical Mediterraneanism: Excuses for Everything from Epistemology to Eating*. In: William V. Harris (Hg.): *Rethinking the Mediterranean*. Oxford: Oxford University Press, 2005, 45–63.
- Lill, Rudolf: *Geschichte Italiens vom 16. Jahrhundert bis zu den Anfängen des Faschismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

- Pedullà, Gabriele: »L'immagine del Meridione nel romanzo Italiano del secondo Novecento (1941–1975)«. In *Meridiana* (2003) Nr. 47/48, 175–212.
- Resta, Caterina: *Geofilosofia del Mediterraneo*. Messina: Mesogea, 2012.
- Sabbatucci, Giovanni: *Vittoria mutilata*. In: Belardelli, Giovanni/Cafagna, Luciano/Galli della Loggia, Ernesto/Sabbatucci, Giovanni: *Miti e storia dell'Italia unita*. Bologna: Mulino 1999, 101–106.
- Saffioti, Francesca: *Geofilosofia del mare. Tra Oceano e Mediterraneo*. Reggio Emilia: Diabasis, 2007.
- Schmitt, Carl: *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung* (1942). Stuttgart: Klett-Cotta, 2020.
- Schneider, Steffen: »The Forger as an Ambivalent Muse: Leonardo Sciascia's Novel *Il consiglio d'Egitto* and the Mediterranean Memory of Sicily«. In: Fabris, Angela/Göschl, Albert/Schneider, Steffen: *Sea of Literatures. Towards a Theory of Mediterranean Literary Studies*. Berlin/Boston: De Gruyter 2023, 103–120.
- Schneider, Steffen: »Das Mediterrane als Alternative. Zum Verhältnis von postkolonialem und mediterranem Diskurs in der sizilianischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts«. In: Stauffer, Isabelle/List, Katharina/Rainer, Gerhard/Schneider/Nicole: *(Post-)Koloniale Welten. Umschreiben und Umkartieren hegemonialer Verhältnisse*. Bielefeld: Aisthesis 2024, 49–67. Sciascia, Leonardo: *Pirandello e la Sicilia* (1960). In: ders.: *Opere 1984–1989*. Hg. von Claude Ambroise. Milano: Bompiani 2002, 1041–1203.
- Tedesco, Francescomaria: *Mediterraneismo. Il Pensiero antimeridiano*. Milano: Meltemi Press, 2017.

II. Sprache als Politik, Sprache der Politik

»In Sprache steckt immer Macht«: Gespräch mit der Übersetzerin Sonja Finck

Julia Dettke

Julia Dettke: Sie haben Annie Ernaux auf Deutsch übersetzt, zuletzt auch Édouard Louis und den algerischen Autor Kamel Daoud. Sie übersetzen außerdem aus dem Englischen und Spanischen. Ich würde gern zunächst ganz allgemein fragen: Spielen politische Fragen eine Rolle für Ihre Arbeit?

Sonja Finck: Ganz klar: Ja. Ich bin politischer Mensch, ein politisch denkender Mensch, komme aus einer politisch denkenden Familie, daher ist mir das in gewisser Weise mitgegeben worden. In meiner Berufswahl habe ich mich allerdings nicht explizit darum bemüht, einen Beruf zu wählen, in dem ich eine Form von politischem Aktivismus leben kann. Es hat sich dann eher biographisch ergeben, dass ich mich zur Literatur hingezogen gefühlt habe – und Literatur hat ja meist etwas Politisches.

JD: Können Sie das näher ausführen, inwiefern ist Literatur für Sie meistens politisch?

SF: Ich würde behaupten, dass jede Literatur politisch ist, weil sie sich mit dem Menschsein auseinandersetzt und damit, wie wir zusammenleben und wie wir zusammenleben wollen: also mit der Analyse der Verhältnisse und mit der Utopie oder auch Dystopie. Das ist immer ein Thema von Literatur, und das ist für mich auch die politische Frage. Jedes Buch eröffnet neue Welten, konfrontiert mit anderen Denkweisen und führt dadurch weg von einem monothematischen Denken. Ich weiß gar nicht, was Literatur sein soll, wenn sie nicht politisch ist. Und ich finde das auch überhaupt nicht schlimm.

JD: Gerade bei Annie Ernaux finde ich es sehr interessant, wie sie selbst in ihren Texten den Zusammenhang reflektiert zwischen Sprache und Politik – zum Beispiel in *La place*, wenn die Hauptfigur davon erzählt, dass sie ihren Eltern vorwarf, wie sie denn in der Schule richtig sprechen solle, wenn diese sich so schlecht ausdrückten: »In meiner Erinnerung führte alles, was mit Sprache zu tun hatte, zu Ärger und

Streit, viel mehr als Geld.« Hier spitzt sich die Frage der Unterlegenheit auf die Frage nach der Sprache hin zu, die logischerweise für die Erzählerin zentral ist. Spielen solche beinahe metatextuellen Reflexionen über die Macht von Sprache eine Rolle für ihre Übersetzungsarbeit?

SF: Ja, natürlich. Wenn man nicht machtpolitisch oder machtanalytisch geschult ist, ist es schwer, die Texte von Ernaux aber auch Louis oder Daoud adäquat zu übersetzen – weil man dann schnell in ein romantisierendes oder exotisierendes Übersetzen verfällt. Bei Exotismus denkt man ja immer eher an fernere Länder, an kolonialisierte Länder, bei deren Literatur man dann sagt, man sollte nicht exotisieren – aber exotisierendes Übersetzen gibt es auch bei Klassenunterschieden, innerhalb von Westeuropa, nämlich immer dann, wenn man eine Realität nicht als die eigene empfindet und die damit verbundene Sprache nicht beherrscht. Ich muss ja beim Übersetzen in meiner Sprache wiedergeben, wie etwa Annie Ernaux' Vater gesprochen hat. Und wenn die Übersetzerin ihm Worte in den Mund legt, die auf Deutsch völlig unplausibel klingen, weil seine Sprechweise möglicherweise überhaupt nicht zu ihrer Lebensrealität gehört, dann kann das exotisierend wirken. Ernaux gibt ja sehr häufig gesprochene Sprache wieder, auch in *Die Jahre*: So haben die Leute in den Vierzigern gesprochen, in den Fünfzigern, in den Sechzigern. Das war für mich vom Alter her schwierig, weil ich sprachlich in den 1980er und 1990er Jahren sozialisiert worden bin und etwa die Sprache der 50er Jahre keine Sprache ist, die ich aktiv beherrsche.

JD: Wie sind Sie damit umgegangen?

SF: Ich habe mich dem über die Sprache meiner Großmutter genähert. Sie war ein sehr kluger Mensch, hatte aber wenig formale Bildung und stammte aus einem bauerlichen, proletarischen Milieu. Da sie leider schon nicht mehr lebte, als ich *Die Jahre* übersetzt habe, stellte ich mir dafür immer vor, wie ich mit ihr am Küchentisch sitze und sie mir aus ihrer Jugend erzählt: Wie spricht sie dabei? Die Sprache für *Die Jahre* habe ich mir also durch die Erinnerung an meine Oma erarbeitet. Wenn man diese Möglichkeit nicht hat, weil man ausschließlich im Bildungsbürgertum aufgewachsen ist oder sogar im Großbürgertum, ist es vermutlich sehr schwer. Ich würde nicht sagen, dass es unmöglich ist – beim Übersetzen ist erstmal nichts unmöglich. Man muss dann eben noch mal sehr viel mehr forschen, lesen, sich in bestimmte Ausdrucksweisen Reinhören, mit Leuten sprechen und so weiter. Übersetzen bedeutet immer, sich mit einer Sprache und mit Welten auseinanderzusetzen, die nicht die eigenen sind. Aber je weiter weg sie von dir selbst sind (nicht unbedingt von deiner eigenen Identität, aber von deiner Sprechweise, von den Sprachen, die du im Kopf hast, den Sprachen, mit denen du aufgewachsen bist oder die in deinem Alltag prä-

sent sind, also ›Sprachen‹ nicht im Sinne von Fremdsprachen, sondern von sozialen Sprachen), desto schwerer fällt einem die Übersetzung.

JD: Daran würde ich gern zwei Fragen anschließen: Die erste haben wir schon ein bisschen gestreift, die Frage, inwiefern Übersetzen natürlich auch mit der eigenen Sprache zu tun hat, mit dem eigenen Sprachgefühl und der eigenen, besonders familiären, Spracherinnerung. Es gab ja diese große Diskussion anlässlich der niederländischen Übersetzung von Amanda Gorman durch Marieke Lucas Rijneveld, die sehr polemisch und teils auch ungenau geführt wurde, und in der es ja auch um die Frage ging, wie Identität und Sprache zusammenhängen, inwiefern man eine bestimmte Übereinstimmung in Identitätsmerkmalen haben muss, um jemanden übersetzen zu können. Haben Sie diese Diskussion verfolgt, hat sie Sie interessiert?

SF: Ich habe das mit großem Interesse verfolgt, und es wurde in Übersetzungskreisen auch breit debattiert. In dieser Debatte wurden allerdings oft zwei Ebenen vermischt, was mich sehr gestört hat: Es wurde so getan, als ginge es darum, dass weiße Übersetzer:innen grundsätzliche keine schwarzen Autor:innen übersetzen dürften. Und das stimmt nicht. Die Kritik an der Wahl von Marieke Lucas Rijneveld als Übersetzer:in zielte darauf ab, Schwarze Übersetzer:innen ins Rampenlicht zu rücken. Da ging es also eher um die Repräsentation in der Öffentlichkeit, als darum, zu behaupten: Eine weiße Person kann auf keinen Fall Gormans Texte übersetzen und darf das auch nicht. Darum ging es den Kritiker:innen zunächst: um mehr Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit und überhaupt erst einmal um mehr Berufschancen für Schwarze Übersetzer:innen, weil diejenigen, die literarische Übersetzung in Europa betreiben, eben ein verdammt weißer Haufen sind.

Erst dann kommt die zweite Ebene dazu, die Frage der Sprach- und Erfahrungsräume. Doch auch hier geht es nicht um feste Identitätsmarker, sondern darum, was einem vertraut ist, worin man sich einfühlen kann und wo die Grenze der Einfühlung liegt. Wenn ein Milieu oder eine Gesellschaft, eine Sprechweise ganz, ganz weit weg sind von mir selbst, dann kann ich das nicht gut übersetzen. Das merke ich selbst immer wieder bei Texten, die in Ländern spielen, in denen ich noch nie war, und bei denen ich auch nicht die Möglichkeit habe, mal eben schnell hinzureisen.

JD: Gibt es dafür ein Beispiel?

SF: Ich habe ein Buch übersetzt, das komplett in Teheran spielt. Es ist sehr mühsam, über eine Stadt zu schreiben, die man überhaupt nicht kennt. Spielt ein Text zum Beispiel in Istanbul, wo ich schon dreimal war, dann fällt mir das leichter: Ich weiß zum Beispiel, wie die Straßenbahnen und die öffentlichen Fähren dort aussehen. Bei Teheran dagegen musste ich ganz viel fragen, Leute fragen, die schon mal dort waren, die dort gelebt haben, auch die Autorin, damit ich nicht etwas auf

Deutsch schreibe, bei dem Leute, die Teheran kennen, denken, das stimmt ja alles vorne und hinten nicht. Und dasselbe gilt eben dafür, wie sich eine bestimmte soziale Gruppe ausdrückt. Vor zwei Jahren bin ich in Berlin im Institut Français bei einer Veranstaltungsreihe zu Gewalt und Sprache aufgetreten, zu Gewalt und Übersetzung, und habe dort auch über Annie Ernaux gesprochen. Dabei habe ich mich vielleicht etwas unpräzise ausgedrückt – wie Sie schon sagten, die Debatte wurde ja teilweise sehr polemisch geführt. Man legt der Gegenseite in der Diskussion schnell böse Absichten in den Mund und dann kochen die Emotionen hoch. Ich habe da so was gesagt wie: »Es kann wirklich nicht schaden, wenn die Übersetzerin Identitätsmerkmale mit der Autorin teilt.« Das wurde mir so ausgelegt, als müsste eine Übersetzerin im Hinblick auf soziale Herkunft, Geschlecht, Rassifizierung, sexuelle Orientierung genau dieselben Merkmale aufweisen wie die Autorin. Weil ich da offensichtlich falsch verstanden worden bin, würde ich das heute präziser formulieren: Es geht natürlich nicht um Identitätsmerkmale, sondern eben um soziale Sprachen, die man beherrscht oder nicht.

Trotzdem gilt: Wenn ich ein anderes Geschlecht habe oder einen anderen sozialen Hintergrund oder andere rassistische Zuschreibungen als meine Autorin, dann muss ich diese Welt, über die sie schreibt, und die damit zusammenhängende Sprache sehr gut kennen – weil ich mich in einem ähnlichen Milieu bewege, weil ich mich damit seit zwanzig Jahren auseinandersetze, warum auch immer. Ich muss also nicht unbedingt dieselben Eigenschaften haben wie die Autorin, aber ich muss wie sie sprechen können. Wenn ich keine Ahnung davon habe, wie migrantische Kids auf der Straße sprechen, dann sollte ich solche Texte vielleicht besser nicht übersetzen. Wenn ich nicht weiß, wie auf schwulen Datingseiten gechattet wird, dann sollte ich vielleicht solche Chats lieber nicht übersetzen. Oder ich muss mir sehr viel Hilfe holen. Man braucht Erfahrungswelten, die sich überschneiden: Erfahrungswelten sind nämlich immer auch Sprachwelten, sie sind sprachlich verfasst.

JD: Übersetzen ist insofern immer auch eine persönliche Angelegenheit, würden Sie das so sagen?

SE: Ja. Wir sind eben keine leeren Gefäße, durch die der Text durchfließt, sondern wir bringen unsere sprachliche Sozialisation mit. Interessant wird das vor allem bei Wortspielen: Was macht man mit Witzen, was macht man mit Jargon, mit Slang und so weiter. Und da merkt man bei mir sicher: Ich bin in Westdeutschland aufgewachsen, in den 1980er- und 1990er-Jahren, und davon ist natürlich mein Deutsch geprägt. Das macht Übersetzungen ja auch überhaupt erst interessant. Wir Übersetzer:innen verwenden gerne die Metapher von Kompositor:innen und Interpret:innen in der klassischen Musik: Je nachdem, wer das Stück spielt, klingt es anders. Man erkennt das Ausgangsstück noch, man findet viel davon wieder, und doch klingt es nicht gleich. Genauso ist es beim Übersetzen: Wenn eine Kollegin

Annie Ernaux übersetzen würde, hätte das an vielen Stellen Ähnlichkeiten mit meiner Übersetzung, aber an ganz vielen Stellen gäbe es auch große Unterschiede. Man wird niemals zwei identische Übersetzungen finden.

JD: Wie würden Sie Ihre eigene Art, zu übersetzen, beschreiben?

SF: Es soll ein in sich schlüssiger, auf Deutsch sprachlich plausibel klingender literarischer Text entstehen, der eine möglichst ähnliche Wirkung entfaltet wie das Original. Und ich denke viel über mein Zielpublikum nach: Wie akademisch darf mein Vokabular sein? Gehe ich davon aus, dass die Durchschnittsleserin dieses Buches vermutlich Französisch in der Schule gelernt hat oder nicht, kann ich einige französische Begriffe im Text stehen lassen oder muss ich sie übersetzen? Wenn ein Buch sich ganz klar an ein nicht fremdsprachlich geschultes deutsches Publikum richtet, dann habe ich bestimmte Tricks, um etwa französische Dialektwörter ins Deutsche zu bringen: Ich verwende für die Erzählstimme eine Sprache, die eher hochdeutsch klingt, und dazu eine zweite, die ich im Register ein bisschen herunterfahre, so dass sie eher wie eine Art überregionaler Slang klingt, um den Unterschied zwischen »korrektem Französisch« und »Dialekt« zu markieren.

Die andere Strategie, die ich bei Ernaux immer wieder anwende, ist die des Sowohl-als-Auch: Dabei lasse ich bestimmte Begriffe auf Französisch stehen, erkläre sie danach aber zusätzlich auf Deutsch. Das hat damit zu tun, dass ich einerseits davon ausgehe, dass die meisten Leute, die Ernaux lesen, vermutlich aus fremdsprachlich gebildeten gesellschaftlichen Schichten kommen und vielleicht Französischunterricht gehabt haben, ich andererseits aber die Menschen mitdenken will, bei denen das nicht so ist, weil ich das sonst sehr ausschließend fände. Ich lasse deshalb oft Ausdrücke auf Französisch stehen (zum Beispiel Liedtexte von Chansons) und paraphasiere sie im Anschluss noch einmal auf Deutsch.

JD: Können Sie ein Beispiel für diese Sowohl-als-Auch-Strategie geben?

SF: Da fällt mir eines aus Ernaux' Erstlingswerk ein, *Les armoires vides*. Die *leeren Schränke*, wie es auf Deutsch heißt, hat sie noch als Roman verfasst. Trotzdem erkennt man, wenn man ihre anderen Bücher gelesen hat, ihre eigene Biographie wieder. Generell ist darin schon viel von ihren späteren Büchern angelegt. Aber es ist noch in einem ganz anderen Stil geschrieben. Daran kann man auch sehr gut nachvollziehen, wie Ernaux sich später als Schriftstellerin entwickelt hat. Die Erzählerin und Hauptfigur ist eine zwanzigjährige Studentin und die benutzt halt *argot*, den als vulgär geltenden französischen Slang. Sie hat ihre Eltern heiß und innig geliebt und bewundert, bis sie irgendwann gemerkt hat, dass es verschiedene soziale Schichten gibt und dass die der Eltern gesellschaftlich eher niedrig konnotiert ist und auch in der Schule, wo sie mit lauter Bürgerstöchtern zusammen lernt,

abgewertet wird. Daraufhin entwickelt sie einen Hass auf ihre Herkunftswelt. Und mit zwanzig ist sie dann an einem Punkt angekommen, an dem sie auch die bildungsbürgerliche Welt hasst. Also hasst sie eigentlich alle. Und das spürt man in diesem Text auch. Ernaux verwendet hier noch nicht die *écriture plate*, die schlichte Sprache, die sie in *Der Platz* ja auch ganz explizit definiert und für sich zum Ideal erhebt, sondern es handelt sich noch um eine sehr viel buntere, wütende Sprache. Das Vokabular in *Les armoires vides* ist unglaublich reich, sprachlich sehr wild. Das ist wirklich schwer zu übersetzen, es muss sich ja trotzdem ein roter Faden ergeben, eine sprachliche Gesamtheit.

Jedenfalls lässt die Erzählerin ihre Eltern in einer Weise sprechen, die zum Ausdruck bringt: Ich bin als ihre Tochter zur Uni gegangen, komme zurück nach Hause und höre meine Eltern ›falsches Französisch‹ sprechen, nämlich normannischen Dialekt. Ein Beispiel ist, dass die Eltern zum Mittagessen »dîner« sagen. Im Standardfranzösisch ist »dîner« das Abendessen. Da hat mal eine sprachhistorische Verschiebung stattgefunden: Früher war das »dîner« mittags und das »souper« abends, dann hat sich das nach hinten verschoben: »Déjeuner«, ursprünglich das Frühstück, ist zum Mittagessen und das »dîner«, ursprünglich das Mittagessen, ist zum Abendessen geworden. Eine französische Leserin erkennt also sofort, ah, die Eltern sprechen veraltetes oder eben regionales Französisch, und das markiert sie als einer gewissen sozialen Klasse angehörend.

Auf Deutsch habe ich nun hin und her überlegt, wie ich das löse: Wir haben als Begriffe ja nur Mittagessen und Abendessen. Wir haben aber noch das Abendbrot. Ich dachte kurz, ich mache sowas wie »Mittagsbrot«, aber die Eltern essen Huhn und Erbsen, das passt also überhaupt nicht. Außerdem wäre das ein erfundener Begriff, den auf Deutsch im echten Leben niemand verwendet, deshalb kam er für mich nicht in Frage. Ich habe ausprobiert, so etwas wie »Jause« zu nehmen, süddeutsch-österreichische Begriffe, aber das führt dann eben regional in eine ganz andere Gegend. Also habe ich mir wirklich tagelang den Kopf zerbrochen, um dann irgendwann darauf zu kommen: Ich muss »dîner« auf Französisch stehenlassen. Jetzt heißt es also »Zum Mittagessen, sie sagen altmodisch ›dîner‹, gibt es Brathähnchen und feine Erbsen«. Das »altmodisch« habe ich hinzugefügt, denn ich muss ja der deutschen Leserschaft irgendwie klarmachen, warum der Tochter das Wort auffällt. Meine Strategie ist es also zum einen, französischen Dialekt eher durch Umgangssprache zu übersetzen als durch einen deutschen Dialekt, der den Text geographisch falsch verorten würden. Und zum anderen, Begriffe stehen zu lassen und zu erklären, durch eine Paraphrase oder einen Einschub.

JD: Verwenden Sie also prinzipiell keine dialektalen Begriffe beim Übersetzen?

SF: Das kommt darauf an. Bei Ernaux spielt ja das Normannische immer wieder eine Rolle. Die Normandie ist Nordfrankreich, und sie ist bäuerlich und industriell

geprägt. Das heißt, sie entspricht ein bisschen der Gegend, aus der ich selbst komme – zum Glück. Denn auch der Niederrhein ist bäuerlich geprägt und das Ruhrgebiet, das direkt nebenan liegt, industriell, das passt ganz gut zur Normandie. Wenn ich Dialektwörter verwende, dann muss ich mir gut überlegen, ob sie zumindest durch den sprachlichen Kontext in ganz Deutschland verstanden werden. Im Idealfall möchte ich, dass die Leute ein Wort lesen und denken: »Ah, interessant, das ist wohl eher jemand aus einem bäuerlich-proletarischen Milieu, der da spricht, das ist ein regional gefärbtes Wort, aber ich verstehe es trotzdem.« Es ist insofern ein Glück, dass die symbolische Konnotation, die die Normandie in Frankreich hat, ein bisschen jener meine Herkunft vom Niederrhein und aus dem Ruhrgebiet in Deutschland entspricht. Das ist ein geografisch-biografischer Glücksfall, dass ich aus diesem sprachlichen Fundus schöpfen kann.

JD: Das erste Buch, das Sie von Ernaux übersetzt haben, war *Les années, Die Jahre*.

SF: Ja, das war sehr, sehr, sehr schwierig zu übersetzen – eines der schwierigsten Bücher, die ich je übersetzt habe. Und dann auch noch als erstes Buch von Ernaux.

JD: Was war daran so schwierig?

SF: Vor allem die ersten zwanzig Seiten: Die sind ja so eine Art Blitzlichter. Gleich zu Beginn des Buches sagt Ernaux: »Irgendwann werden alle Gedanken und Gefühle und Redewendungen, die ich im Kopf habe, verschwinden. Mit meinem Tod wird all das verschwinden.« Dann zählt sie eben all das auf, was sie im Kopf hat, in kurzen Textsplintern: zum Teil sind es Werbesprüche und zum Teil irgendwelche Witze, die sie in der Kindheit in der Kneipe ihrer Eltern gehört hat oder von irgendwelchen betrunkenen Onkel, dann wieder Zitate aus Büchern und Filmen oder Erinnerungen an Reisen, die sie gemacht hat. Das alles ist sehr assoziativ, und genau das ist beim Übersetzen eine große Herausforderung. So wie auch die Witze in diesem Anfangsteil: Die Pointe eines Witzes funktioniert ja sehr oft über die Sprache, und das lässt sich kaum in eine andere Sprache übertragen. Das sind dann Stellen, zu denen ich manchmal Zuschriften von Leser:innen bekomme, die sich beschwerten, da stehe ja etwas ganz anderes als im Original. Im Französischen funktionieren Witze oft durch eine Mischung aus Religiosität und Sexualität, zum Beispiel: »Le comble de la religieuse est de vivre en vierge et de mourir en sainte.« Wörtlich übersetzt: Der größte Traum einer Nonne ist es, als Jungfrau zu leben und als Heilige beziehungsweise als Schwangere zu sterben. Im Französischen bedeutet »enceinte« »schwanger«, es klingt aber gleichzeitig wie »en sainte«, also »als Heilige«. Die deutsche Version musste also auch ein bisschen mit einer Wortdoppelbedeutung spielen und ein bisschen altbacken klingen. Dafür habe ich auf Deutsch den sexistischen Witz mit

der Dachpappe gefunden: »Was haben eine Ehefrau und Dachpappe gemeinsam? Wenn man sie nicht ordentlich nagelt, liegen sie bald beim Nachbarn.«

JD: Beeinflussen sich Ihre Übersetzungen eigentlich gegenseitig?

SF: Ja, ganz bestimmt. Wenn ich heute *Die Jahre* übersetzen würde, mit meinem viel größeren Erfahrungs- und Wissensschatz über Ernaux' Schreiben und Leben und Denken, würde ich sicher an einigen Stellen andere Entscheidungen treffen. Das heißt aber nicht, dass ich meine Übersetzung von *Die Jahre* lese und denke: »Oh je, was hab ich denn da gemacht?« Ich stehe zu der Übersetzung. Aber sicher würde ich mittlerweile an vielen Stellen andere Lösungen finden. Ein Beispiel: Als ich *Anleitung ein anderer zu werden* von Édouard Louis übersetzt habe, kam dort eine Redewendung vor, die auch Annie Ernaux einmal verwendet – sie kommen ja beide aus der Normandie. Beim Essen wird da gesagt: »encore un que les boches n'auront pas«, also etwa: »noch etwas, das die Deutschen nicht bekommen werden.« In *Der Platz* kommt das vor, in *Die Jahre* kommt das vor und bei Louis kommt es eben auch vor. Das ist ein feststehender Ausdruck, man sagt es als Anspielung auf den Zweiten Weltkrieg, auf die deutsche Besatzung. Nach dem Motto: Was wir hier und jetzt essen, können die Deutschen sich nicht unter den Nagel reißen. Bei Ernaux hatte ich damals übersetzt: »Das können uns die Deutschen nicht nehmen.« Also: Bei Tisch schwenkte man die Arme im Takt und rief: »Das können uns die Deutschen nicht nehmen!« Das passt einigermaßen, man versteht es gerade so eben. Aber als ich dann Édouard Louis übersetzt habe, fiel mir noch etwas Besseres ein, ein bisschen umgangssprachlicher, ein bisschen saftiger: »Das haben wir den Deutschen weggefüttert!« Da habe ich kurz überlegt, ob wir das jetzt bei Ernaux auch umschreiben sollen. Aber das wäre ja Quatsch, dann gäbe es zwei verschiedene Fassungen ihres Textes. Jedenfalls zeigt dieses Beispiel, dass Übersetzen immer ein Prozess ist. Man hat nie die endgültige beste Version, die dann für Jahrhunderte Gültigkeit behält. Das ist auch der Grund, warum man immer wieder Neuübersetzungen anfertigen kann und sollte.

JD: Gucken Sie in andere deutsche Übersetzungen hinein, zum Beispiel von Romanen von Émile Zola, in denen Umgangssprache ja auch eine große Rolle spielt?

SF: Ich lese tatsächlich sehr oft Paralleltexte, während ich übersetze, das hilft mir sehr. Allerdings eher keine Übersetzungen, sondern deutschsprachige Texte, in denen es um ähnliche Themen geht. Bei Ernaux habe ich also zum Beispiel Daniela Dröschler gelesen, Deniz Ohde, Anke Stelling und Christian Baron, um mir anzusehen: Wie schreiben die eigentlich über Klassenunterschiede? Das schreibe ich dann natürlich nicht eins zu eins ab, aber die Lektüre hilft meinem Gehirn, wieder auf Deutsch zu funktionieren und nicht auf Französisch, idiomatisches Deutsch zu

schreiben. Das mache ich tatsächlich immer so: Wenn ich einen fremdsprachlichen Text übersetze, dann suche ich mir einen deutschsprachigen Text, der Ähnlichkeiten damit hat, inhaltlich oder sprachlich oder im Idealfall sogar beides.

JD: Haben Sie eigentlich einen persönlichen Lieblingstext unter Ihren Übersetzungen?

SF: Interessante Frage, die ich mir tatsächlich noch nie gestellt habe. Ich finde *Die Jahre* wirklich ein herausragendes Buch. Aber: *Die Jahre* zu übersetzen, das war kein Spaß. Ich war wirklich verzweifelt, habe viele graue Haare gekriegt, das war wahnsinnig schwierig. Aber jetzt, wo der Text fertig ist und gedruckt vorliegt, kann ich mich einfach daran erfreuen – und wenn ich bei Veranstaltungen aus *Die Jahre* vorlese, lacht das Publikum oft laut. Ich dachte immer, das wäre eher kein humoristischer Text, aber Ernaux hat da so eine Lakonie, die sehr gut funktioniert. Zum Beispiel beschreibt sie die kapitalistischen Verwerfungen, die Konsumgesellschaft, die neuen Technologien oder den Autoritarismus der französischen Gesellschaft, und am Ende so einer Beschreibung und Analyse folgt ein ganz knapper, trockener Satz, über den das Publikum dann sehr lacht. Ich denke dann: Wow, es war mir gar nicht klar, wie viel da in jedem Satz drinsteckt. Das ist wirklich Weltliteratur.

JD: Wie sind Sie eigentlich dazu gekommen, Annie Ernaux zu übersetzen? Ich glaube, Sie haben gesagt, das wurde Ihnen vorgeschlagen, richtig?

SF: Ja, genau, das war 2016. Ich lebte zu dem Zeitpunkt schon seit einer Weile die Hälfte des Jahres in Kanada und habe mitbekommen, dass es in Québec eine tolle, vielfältige Literatur gibt, die hier kaum bekannt ist – also habe ich begonnen, deutschen Verlagen Titel vorzuschlagen. Auf meine Initiative hin erschien dann der Roman *Ein Leben mehr*, auf Französisch *Il pleuvait des oiseaux*, der frankokanadischen Autorin Jocelyne Saucier im Insel Verlag. Das Buch wurde ein ziemlicher Verkaufserfolg, ein richtiger Bestseller, und aufgrund dieser Zusammenarbeit hat man mir angeboten, Annie Ernaux zu übersetzen. Der Cheflektor für internationale Literatur sagte, er brauche jemanden, der sich mit Klassenverhältnissen und mit Feminismus auskennt und der kein altbackenes Deutsch verwendet. Und da hat er offenbar an mich gedacht. Das war wirklich eine Art Zufall, ein Glücksfall. Natürlich konnte ich damals noch überhaupt nicht absehen, dass das alles 2023 im Nobelpreis mündet und in so vielen Büchern.

JD: Weil Sie gerade den Nobelpreis erwähnen – inwiefern hat er für Ihre Arbeit einen Unterschied gemacht?

SF: Es stand in den letzten Jahren schon ein bisschen im Raum, dass Ernaux eine aussichtsreiche Kandidatin für den Preis ist. Der Verlag sagte mir jeden Herbst: Halt dich mal bereit, wer weiß! Aber nachdem ich mich also ein paar Jahre lang bereitgehalten hatte, rechnete ich dann eigentlich nicht mehr damit und war insofern überhaupt nicht darauf vorbereitet, als es tatsächlich passierte. Da habe ich mich erst einmal sehr, sehr gefreut und das gebührend gefeiert. Es ist natürlich toll, dass diese Art von Literatur, die sich kritisch mit Klassen- und Geschlechterfragen beschäftigt, eine solche Bühne bekommt, auch international, und dadurch sehr viele Leute, die ihre Bücher sonst nicht in die Hand genommen hätten, Annie Ernaux lesen. Und es ist auch schön, wenn ich dadurch zum Beispiel im Rahmen von Podiumsdiskussionen eine Bühne bekomme und die Öffentlichkeit mehr darüber erfährt, wie viel Arbeit in literarischen Übersetzungen steckt. Die Sichtbarkeit unseres Berufs ist schon viel besser als noch vor zehn, fünfzehn Jahren, aber da ist noch immer Luft nach oben.

JD: Annie Ernaux ist im Zuge der Nobelpreisverleihung auch sehr stark kritisiert worden, vor allem für ihre Unterzeichnung der Boykottaufrufe von Israel.¹

SF: Genau, ein paar Tage nach dem Nobelpreis kam Ernaux' einseitige Unterstützung für Palästina ans Licht – wobei »ans Licht kommen« nicht ganz richtig ist: Es ist ja nicht so, als wäre das vorher geheim gewesen. Wenn man sich vorher dafür interessiert und dazu recherchiert hätte, wäre man auf die entsprechenden Petitionen gestoßen. Aber mir war ihre Haltung zu diesem Thema nicht klar. Das heißt, es war erst einmal ein Schock für mich, und ich musste mich damit auseinandersetzen, was das jetzt für mich heißt. Weil ich es selbst sehr kritisch sehe, wie einseitig solidarisch sie eben mit Palästina ist und wie weit ihre Kritik an Israel geht, bis hin zum Boykottaufruf. Ich habe mit ihr aber auch politisch schon viel diskutiert, habe fast alle ihre Bücher gelesen und bin der festen Überzeugung, dass sie keine Antisemitin ist, wie ihr in rechten Medien unterstellt worden ist. In Frankreich ist diese Art der Palästina-Solidarität in der Linken leider sehr verbreitet. Das soll es nicht entschuldigen, schließlich ist Ernaux ein eigenständig denkender Mensch und muss sich nicht irgendeinem linken Mainstream in Frankreich unterwerfen – sie glaubt wirklich, dass sie damit eine Form der Unterdrückung anprangert. Vielleicht hat sie sich wirklich noch nie mit linkem Antisemitismus auseinandergesetzt. In ihren Augen sind die Vorwürfe ein Komplott der Rechten, die nicht ertragen können, dass eine linke und klassenkritische Autorin den Nobelpreis bekommen hat.

JD: Gerade, weil die Kritik so heftig ausfiel?

1 Das Gespräch fand vor dem Hamas-Angriff vom 7. Oktober 2023 und dem darauffolgenden Krieg in Gaza statt.

SF: Richtig. Und ich glaube, da ist auch durchaus was dran, dass von rechter Seite der Vorwurf der unzureichenden Solidarität mit Israel, auch wenn er berechtigt sein mag, benutzt wird, um linke Positionen insgesamt zu diskreditieren. Das soll wiederum nicht die Petitionen entschuldigen, die Ernaux unterschrieben hat, die sind zum Teil sehr bedenklich. Dennoch ist mein Standpunkt: Wenn in Ernaux' Texten so etwas vorkäme, dann hätte ich damit wirklich ein Problem, ein politisches Problem: Ich kann keine Texte übersetzen, die ich politisch falsch finde. Aber das ist nicht der Fall. Im Gegenteil: Wenn man sich die einschlägigen Stellen in ihren Texten ansieht, und das sind nicht viele, findet man in *Die Jahre* eine Kritik am französischen Antisemitismus und am Totschweigen des Holocausts im Frankreich der Nachkriegszeit. Und um Israel geht es in ihren Texten nie. Ernaux prangert also Antisemitismus an – aber sie vertritt eben auch eine Form der Palästinasolidarität, bei der es für sie wohl darum geht, auf der Seite der Unterdrückten zu stehen, bei der sie aber meiner Meinung nach die Komplexität im Kontext der Geschichte Israels und des Antisemitismus' in Europa nicht mitdenkt. Das finde ich sehr schade, aber für mich ist damit nicht die Grenze erreicht, an der ich sagen würde, ich übersetze Ernaux nicht länger. Antisemitische Texte dagegen würde ich niemals übersetzen.

JD: Zum Schluss noch die ganz große Frage: Ist Übersetzen aus Ihrer Sicht eine politische Tätigkeit?

SF: Definitiv. In Sprache steckt immer Macht drin. Was sind Ausschlussmechanismen? Wie funktionieren diese auch gerade über Sprache? Wer kann sich wie ausdrücken? Wer hat welche formale Bildung genossen oder auch nicht, wie sind verschiedene Dialekte oder Umgangssprache gesellschaftlich konnotiert und so weiter. All das sind politische Fragen. Manchmal wird das als Gegensatz konstruiert: Politik versus Kunst, und Kunst ist das Gute und Politik ist irgendwie ein bisschen schmutzig. Das ist für mich Quatsch. Nur bleibt Politik eben eher auf einer Sachebene, während die Literatur durch Rhythmus und Klang auch die Sinne anspricht. Ein besseres Empathietraining als Literatur zu lesen gibt es nicht.

Le Pen »weichgespült«, Macron präsidentiell?

Entwicklung der sprachlichen Strategien im französischen Präsidentschaftswahlkampf 2017 und 2022

Beate Kern

1. Einleitung

In der französischen wie auch in der deutschen Berichterstattung über den französischen Präsidentschaftswahlkampf im Jahr 2022 war immer wieder zu lesen und zu hören, dass sich Marine Le Pen, die Kandidatin der rechtsextremen Partei *Rassemblement National* (seit 2018 Nachfolgerin des *Front National*), in ihrem Auftreten aus strategischen Gründen gemäßiger gebe als im vorherigen Wahlkampf im Jahr 2017. So beobachtet etwa die französische Zeitung *Le Monde*¹ in Anschluss an eine Studie der Fondation Jean Jaurès zum Image Le Pens einen »discours plus policé, mais un programme tout aussi radical sur le fond«, *Libération*² berichtet von einem »ripolintage pas à pas« und die französische Semiologin Cécile Alduy spricht in einem Interview mit *Les Echos*³ von einem »effort de lissage encore plus prononcé qu'en 2017«. Die *Deutsche Welle*⁴ titelt »Marine Le Pen – die »entgiftete« Kandidatin« und bezeichnet Le Pen als »weichgespült« und in der *Zeit*⁵ wird darauf verwiesen, dass Le Pen u.a. ihre Liebe zu Katzen inszeniert, um volksnaher zu wirken (vgl. auch Finchelstein/Llorca 2022: 31).

1 *Le Monde*, 4.4.2022, <https://www.lemonde.fr/election-presidentielle-2022/article/2022/04/04/presidentielle-2022-le-discours-de-marine-le-pen-est-plus-police-mais-son-programme-tout-aussi-radical-sur-le-fond-selon-la-fondation-jean-jaures_6120499_6059010.html>. [22.9.2023]

2 *Libération* 7.4.2022, <https://www.liberation.fr/politique/elections/campagne-de-marine-le-pen-un-ripolintage-pas-a-pas-et-sur-le-dos-des-journalistes-20220407_ZKJWB777RNHGXKPRQMDFU6ZOEQ/>. [22.9.2023]

3 *Les Echos*, 19.4.2022, <<https://www.lesechos.fr/elections/presidentielle/presidentielle-il-ne-fait-aucun-doute-que-marine-le-pen-fait-partie-de-lextreme-droite-1401445>>. [22.9.2023]

4 *DW.com*, 23.4.2022, <<https://www.dw.com/de/marine-le-pen-die-entgiftete-kandidatin/a-61530555>>. [22.9.2023]

5 *Die Zeit*, 9.4.2022, <<https://www.zeit.de/politik/ausland/2022-04/chloe-morin-wahl-frankreich-emmanuel-macron-regierung-unzufriedenheit/seite-2>>. [22.9.2023]

In der folgenden Analyse soll untersucht werden, ob und wie sich diese bewusst harmlose Inszenierung im Sprachstil der Politikerin niederschlägt und ob sich die Beobachtungen der Medien mit sprachwissenschaftlichen Methoden nachvollziehen und objektivieren lassen. Gleichzeitig soll gefragt werden, ob auch bei ihrem Gegner Emmanuel Macron mit seiner Partei *La République En Marche!* (seit September 2022 *Renaissance*) eine sprachliche Entwicklung stattgefunden hat, startete er doch 2022 im Gegensatz zu 2017 aus der Position des Amtsinhabers in die Kampagne. 2017 kandidierten Le Pen und Macron beide im französischen Präsidentschaftswahlkampf und errangen im ersten Wahlgang am 23. April 2017 die meisten Stimmen, ohne jedoch jeweils eine absolute Mehrheit auf sich vereinen zu können. Sie konkurrierten also im zweiten Wahlgang am 7. Mai 2017 um das höchste politische Amt Frankreichs. Macron gewann damals die Direktwahl. 2022 traten beide erneut an. Wieder standen sich beide nach der ersten Runde am 10. April 2022 in einer Stichwahl am 24. April 2022 gegenüber, aus der Macron abermals als Sieger hervorging.

Um eine mögliche sprachliche Entwicklung erkennbar zu machen, bietet es sich an, exemplarisch ein zentrales Moment in der diskursiven Auseinandersetzung zu betrachten, das sich Wahlkampf für Wahlkampf in sehr ähnlicher Form immer wieder vollzieht: der sogenannte *débat de l'entre-deux-tours*, also die zwischen den beiden nach dem ersten Wahlgang verbleibenden Kandidaten und Kandidatinnen ausgetragene Fernsehdebatte. Im vorliegenden Fall ist dies umso interessanter als sich 2017 und 2022 mit Le Pen und Macron genau dieselben Personen gegenüberstehen. Außerdem wurde Le Pen 2017 ein besonders aggressives Verhalten in dieser Debatte vorgehalten (vgl. etwa die Analyse der Pressereaktionen in Fracchiolla 2022), das auf überwiegend negative Reaktionen in der Öffentlichkeit stieß. Insbesondere angesichts ihrer Bemühungen um ihr öffentliches Image im Wahlkampf 2022 wäre also zu erwarten, dass sich gerade in der Fernsehdebatte eine gemäßigttere Sprache zeigen sollte. So beschreibt Alduy im Interview mit *Les Echos* die Situation im Vorfeld des Fernsehduells für Le Pen wie folgt: »L'enjeu pour Marine Le Pen, c'est de réparer le débat de 2017. [...] Elle qui s'était montrée agressive et la tête dans ses fiches doit absolument apparaître posée, rationnelle, déterminée et compétente«.

Ob ihr dies auf verbaler Ebene gelungen ist und ob sich diese Debatte somit in ihre Gesamtstrategie einfügt und auch ein sprachlich gemäßigteres Auftreten – etwa durch Wortwahl, Abschwächungs- oder Höflichkeitsmarker – offenbart, soll im Folgenden an einem exemplarischen Ausschnitt aus der Debatte analysiert werden. Ebenso wird das sprachliche Auftreten Macrons betrachtet – einerseits als Vergleich zu Le Pen und andererseits um festzustellen, ob sich ggf. auch bei ihm eine Entwicklung vollzogen hat. Hierzu soll zunächst der *débat de l'entre-deux-tours* als besondere Form der diskursiven Auseinandersetzung kurz beschrieben werden und ein knapper Überblick darüber gegeben werden, was bereits in Untersuchungen über die Sprache in diesem Format festgestellt werden konnte. Ebenso wird kurz beleuchtet,

wie das sprachliche Auftreten von Le Pen und Macron generell zu charakterisieren ist (Punkt 2). Anschließend wird in Punkt 3 die Vorgehensweise erläutert und das herangezogene Korpus vorgestellt. In Punkt 4 erfolgt die eigentliche Analyse nach verschiedenen Gesichtspunkten: Verwendung von Hoch- und Unwertwörtern (3.1), Einsatz von Abschwächungs- und Intensivierungsstrategien (3.2), Anredeverhalten (3.3), Gebrauch rhetorischer Mittel (3.4). Eine Auswertung erfolgt in einem kurzen Fazit (Punkt 5).

2. *Débat de l'entre-deux-tours* und sprachliches Auftreten Le Pens und Macrons

Sowohl die Sprache Le Pens und Macrons im politischen Betrieb als auch die spezifische Auseinandersetzungsform des Fernsehduells zwischen den beiden Wahlgängen ist bereits Gegenstand zahlreicher sprachwissenschaftlicher Analysen – allerdings derzeit zumeist höchstens bis zum Wahlkampf des Jahres 2017.

Zwar ist Macron noch nicht so lange in den vordersten Reihen der französischen Spitzenpolitik präsent wie Le Pen, dennoch steht auch sein Auftreten unter Beobachtung. Lamizet (2017: 110–114) etwa umreißt seine Positionen im Präsidentschaftswahlkampf 2017 mit seiner Partei *En Marche* (später *La République en Marche*!) wie folgt: Charakteristisch sei der Wille, die Opposition zwischen links und rechts zugunsten liberaler und progressistischer Positionen und grundlegender Reformen zu überwinden. Die Sprache Macrons sei dementsprechend geprägt von einer »rhetorique de la rupture« (Lamizet 2017: 11), die der Kandidat verwende, um sich als besonders dynamisch vom Feld der politischen Konkurrenz abzusetzen.

Le Pen als bedeutende politische Figur – zweimalige Präsidentschaftskandidatin und Parteivorsitzende des *Rassemblement National* von 2011 (damals noch *Front National*) bis 2022 – und v.a. als wichtiges Gesicht der extremen Rechten⁶ steht noch mehr und bereits länger im Fokus. Lamizet (2017: 129–136) etwa fasst v.a. die inhaltliche Ausrichtung von Le Pens Diskurs zusammen und legt dabei Strategien offen, die sich auch auf sprachlicher Ebene widerspiegeln. So sei »la recherche d'une intégration aux logiques reconnues dans le discours politique français« (Lamizet 2017: 129) eines der wichtigen Charakteristika verbunden mit dem Versuch »à faire oublier ses orientations fondamentales vers une approche fermée de l'identité nationale, ou à les dissimuler« (Lamizet 2017: 130). Inhaltlich möchte sie dies z.B. durch die Betonung ihrer Wirtschaftskompetenz erreichen, wobei dies

6 Dabei entspricht der im Folgenden geschilderten Strategie, dass sich die Partei selbst gegen diese Einordnung wehrt (vgl. *Le Monde*, 11.3.2024, <https://www.lemonde.fr/politique/article/2024/03/11/le-rassemblement-national-peut-etre-rattache-a-l-extreme-droite-confirme-le-conseil-d-etat_6221404_823448.html>.).

jedoch kaum darüber hinwegtäuscht, dass wichtige Themen weiterhin nationale Souveränität, völkische Identität und Ausgrenzung sind. Auf sprachlicher Ebene arbeiten Alduy und Wahnich (2015) sowie Alduy (2017) analoge Vorgehensweisen heraus: »lisser le discours en surface pour en rendre acceptables les idées sous-jacentes« bzw. »normaliser la forme pour banaliser le fond« (Alduy/Wahnich 2015: 99). So nutzt Le Pen seltener Begriffe wie »immigration-invasion«, die Alduy/Wahnich (2015: 100) als »mots choc« bezeichnen. Stattdessen ersetzt sie stigmatisiertes Vokabular durch vermeintlich neutraleres (etwa »civilisation« statt »race«; »patriotisme économique« statt »préférence nationale«) und arbeitet mit Anspielungen (z.B. Verzicht auf expliziten Antisemitismus, stattdessen Verweis auf »puissances d'argent«) und Umwertungen (z.B. Verwendung des positiv besetzten Begriffs der »laïcité« als Abwehrkonzept gegen migrantische Bevölkerungsteile) und etabliert so neue Codes (cf. Alduy/Wahnich 2015). Le Pen betreibt diese »dédiabolisation« ihres Diskurses laut Alduy/Wahnich (2015: 245–251) letztlich bereits seit ihrem Amtsantritt als Parteivorsitzende im Jahr 2011 und führt diese Linie seitdem fort. Gerade nach den Anschlägen im Jahr 2015 setzt sie zudem auf Bekämpfung von Islamismus und Terrorismus als neue thematische Markenzeichen, muss sich aber im Zuge der Präsidentschaftskampagne für die Wahlen 2017 zugleich als würdige Kandidatin beweisen und einen allzu spalterischen Diskurs kaschieren (vgl. Alduy 2017: 115–162). Sie präsentiert also ein »double visage« (Alduy 2017: 116), das sich z.T. neuerdings sogar tatsächlich in einer ostentativ lächelnden Mimik niederschlägt (vgl. Finchelstein/Llorca 2022: 30).

Interessant für die vorliegende Untersuchung ist insbesondere, wie sich Macron und Le Pen rhetorisch in dem *débat de l'entre-deux-tours* verhalten. Für das Duell aus dem Jahr 2017 liegen bereits Analysen vor. Zunächst soll jedoch allgemein auf die besondere Form der Fernsehdebatten zwischen den Wahlgängen im Allgemeinen eingegangen werden. Deren Relevanz wird etwa von Hafner (2019: 1030) bestätigt, der – unter dezidiertem Bezug auf das Duell von 2017 – darauf hinweist, dass nicht nur die Debatten im französischen Parlament (*Assemblée Nationale* und *Sénat*), sondern in jüngster Zeit v.a. im Internet und Fernsehen geführte Diskussionen die öffentliche Wahrnehmung prägen. Die große Bedeutung des Fernsehduells sowie dessen spezifischer Charakter wird auch von Kerbrat-Orecchioni (2017: 7–19) betont. Seit 1974 haben bis heute insgesamt acht derartige Debatten stattgefunden, die sich bis auf wenige Anpassungen alle durch einen relativ ähnlichen Ablauf auszeichnen. Die beiden nach dem ersten Wahlgang verbliebenen Präsidentschaftskandidat:innen sitzen sich in einer ca. 2- bis knapp 3-stündigen Diskussion gegenüber, die von einem Moderatorenteam geleitet wird und im Fernsehen übertragen wird. Durch die Moderation werden bestimmte Themen vorgegeben, zu denen sich die Diskutierenden äußern, wobei sie hierbei strengen Zeitlimits unterliegen, um sicherzustellen, dass sie über genau dieselbe Redezeit verfügen. Ein Merkmal, das häufig und typischerweise die Kommunikationssituation von politischen Diskursen bestimmt,

nämlich die Mehrfachadressierung, trifft auch in diesem Fall zu: Die Akteure stehen vor einer komplexen Situation von Empfangs- und Rezeptionsinstanzen, da sie sich nicht nur an ihr direktes Gegenüber wenden, sondern zugleich auch an das Moderatorenteam, das Fernsehpublikum und die Öffentlichkeit. Um ihr Ziel – nämlich die »auto-légitimation et la délégitimation de l'adversaire en tant que présidentiable« (Kerbrat-Orecchioni 2017: 317f.) – zu erreichen, unterliegen die Diskutierenden deshalb verschiedenen, z.T. widersprüchlichen Restriktionen: Einerseits müssen sie sich besonders positiv darstellen und den Gegner möglichst hart attackieren, andererseits dürfen sie dabei nicht unbescheiden oder zu aggressiv erscheinen, um nicht in der Gunst der Wählerschaft zurückzufallen (vgl. Kerbrat-Orecchioni 2017: 317–323, 12–16, Schulz/Wirsching 2012). Diese Restriktionen führen zu spezifischen sprachlichen Strategien, die sich auch in den *débats de l'entre-deux-tours* nachweisen lassen (s.u.). Allgemein arbeitet Kerbrat-Orecchioni (2017: 323–327) heraus, dass das sprachliche Verhalten der Diskutierenden von verschiedenen Faktoren abhängt – darunter individuelle Präferenzen, Auftreten aus der Amts- oder Herausforderungsposition heraus, politisches Lager oder auch Geschlechterkonstellation. Über die Jahre hinweg stellt Kerbrat-Orecchioni (2017: 327–332) zudem bestimmte Entwicklungen fest, z.B. die Abnahme literarischer Elemente und Tendenzen zu etwas nachlässigerem Sprachgebrauch, stärkere Interaktivität und erhöhtes Tempo der Turn-Wechsel, Zunahme der Polemik (nicht zuletzt in den Auseinandersetzungen zwischen Macron und Le Pen). Konstant bleibt aber das Charakteristikum, dass die jeweilige Argumentation eigentlich nicht zur Überzeugung des unmittelbaren Gegenübers, sondern des Fernsehpublikums dient.

Besonders kennzeichnend für politische Debatten im Allgemeinen und für die *débat de l'entre-deux-tours* im Speziellen ist aufgrund der oben geschilderten widersprüchlichen Restriktionen eine Kombination von einerseits scharfen verbalen Angriffen – die in diesem Kontext relativ weitgehend toleriert werden – und Abschwächungs- sowie Höflichkeitsstrategien (vgl. u.a. Kerbrat-Orecchioni 2011, 2014). Ein besonderer Fokus lag in bisherigen Untersuchungen etwa auf den sogenannten *petites phrases*, also besonders prägnanten Aussprüchen, die im Gedächtnis des Publikums haften und das Gegenüber scharf treffen (vgl. Elnady 2021, Maingueneau 2011), aber auch auf der Verwendung von Anredeformen oder Entschuldigungsmarkern als – oberflächliche – Höflichkeitsmarker. Diese können, wie auch andere Höflichkeitsmarker, ab einer bestimmten Häufung oder in übertriebener Verwendung jedoch auch unterschwellig aggressiv wirken, wie etwa in der Debatte 2007 zwischen Ségolène Royal und Nicolas Sarkozy (vgl. Kerbrat-Orecchioni 2008, Kerbrat-Orecchioni 2011, De Chanay 2010, De Chanay/Kerbrat-Orecchioni 2017, Kerbrat-Orecchioni 2017: 38–55, Sullet-Nylander/Roitmann 2016, Kerbrat-Orecchioni 2019: 97–104, Fracchiolla 2019).

Die erwähnten Elemente spielen auch eine Rolle in den bisherigen Untersuchungen zur Sprache Le Pens und Macrons in der Debatte von 2017. Einig sind sich

jene Untersuchungen bzgl. der selbst für dieses Format außergewöhnlichen Aggressivität der Auseinandersetzung und der streckenweise chaotischen Interaktion. Für Kerbrat-Orecchioni (2019: 286) verbleibt als Fazit ihrer ausführlichen Analyse der Eindruck eines »débat houleux et pagailleux comme jamais auparavant«. Ähnlich bilanziert auch Fracchiolla (2019: 5) die Redeweise Le Pens als »fondée [...] sur l'invective, la mise en doute ou en accusation de l'adversaire et l'interruption constante«. Ebenso bestätigen es die Pressereaktionen auf die Debatte (vgl. Fracchiolla 2022). Dennoch ordnet Kerbrat-Orecchioni (2019: 284–286) die Debatte nicht als einen Bruch mit der langjährigen Tradition der Fernsehduelle ein, sondern sieht darin eher die – zugegebenermaßen drastische – Fortsetzung der Entwicklungslinien, die sich in den vorausgehenden Jahren für die Fernsehdebatte zwischen den Wahlgängen erkennen ließen. Auf verschiedenen Ebenen – u.a. permanente Attacken und Polemik, spezifische Verwendung von Redewidergabe, Gestik, thematische Ablenkungsmanöver, Verstoß gegen das Regulatorium der Debatte – belegen sie und die an der Studie beteiligten Autor:innen eine »dissymétrie des comportements« (Kerbrat-Orecchioni 2019: 285) zwischen Le Pen und Macron. Kerbrat-Orecchioni (2019: 288) spricht von einer »Radiabolisierung« Le Pens in dieser Debatte, die ihrer sonstigen Wahlkampfstrategie der ostentativen Mäßigung zuwiderläuft. Neben dem etwaigen Durchbrechen ihres wahren Wesens führt Kerbrat-Orecchioni (2019: 286–295) als Erklärung dafür v.a. die Fehleinschätzungen ihres Beraterteams an. Dieses hatte darauf gesetzt, durch die Attacken Macron im Laufe der Debatte komplett aus der Bahn zu werfen, dabei aber Macrons Ruhe unterschätzt. Für Le Pen endet die Debatte im »Fiasco« (Kerbrat-Orecchioni 2019: 286). Interessant ist nun, ob es Le Pen angesichts ihrer im Wahlkampf 2022 fortgeführten Strategie der scheinbaren Zurückhaltung und Besonnenheit gelingt, sich in der Wiederauflage des Duells mit Macron tatsächlich verbal gemäßigter zu geben. Ebenso gilt es zu untersuchen, ob auf der anderen Seite Macrons diskursives Auftreten durch Le Pens ggf. verändertes Verhalten wie auch durch seine neue Position als Amtsinhaber beeinflusst wird.

3. Korpus und Vorgehensweise

Die folgende Analyse basiert auf den *débats de l'entre-deux-tours* zwischen Marine Le Pen und Emmanuel Macron aus den Jahren 2017 und 2022. Der Fokus liegt dabei auf einem besonders prägnanten Ausschnitt des Rededuells, nämlich auf den jeweiligen Eingangsstatements. Nach einer Begrüßungssequenz und der Erläuterung der Regeln fordert das Moderationsteam anhand einer sehr allgemeinen und thematisch offenen Frage die beiden Debattierenden nacheinander auf, sich in einer knappen, einleitenden Stellungnahme zu präsentieren. Es ist zu erwarten, dass Le Pen und Macron sich für diesen Einstieg bereits eine Antwort zurechtgelegt haben, in der

sich grundlegende Linien der sprachlichen Gesamtstrategie widerspiegeln dürften. Zudem haben die Statements der Debattierenden untereinander sowie auch in der Gegenüberstellung der Jahre 2017 und 2022 ungefähr die gleiche Länge, sodass sie sich für einen quantitativen Vergleich gut eignen. Der begrenzte Umfang bietet sich zudem für qualitative Perspektiven an.

In beiden Jahren entschied das Los für Le Pen als erste Rednerin. 2017 lautete die erste Frage: »Après des mois de campagne, à quatre jours du second tour, et à dix jours de votre investiture, si vous êtes élu, quel est votre état d'esprit ?« bzw. »C'est donc à vous, Emmanuel Macron, de nous donner votre état d'esprit à quelques jours du scrutin.« 2022 formulierte das Moderationsteam wie folgt: »En quoi seriez-vous une meilleure présidente que votre adversaire Emmanuel Macron ?« bzw. »Même question pour vous, Emmanuel Macron. Vous avez 1 minute 30 également. Si vous êtes réélu en quoi seriez-vous un meilleur président que votre adversaire ?«.

Für die Analyse wurden die Eingangsstatements von 2017 und 2022 anhand der Videoaufzeichnungen⁷ der Fernsehausstrahlung transkribiert. Angefertigt wurde ein Wort-für-Wort-Transkript, das Abbrüche, Wiederholungen und Diskursmarker aufnimmt, aber auf intonatorische sowie prosodische Informationen und die Codierung von Pausen verzichtet. Insgesamt umfassen die Statements bzw. die gesamten Redebeiträge während der kompletten Debatte folgende Wortzahlen:

Tab. 1: Umfang der Eingangsstatements und der Äußerungen in der gesamten Debatte.⁸

	Le Pen 2017	Macron 2017	Le Pen 2022	Macron 2022
Zahl der Wörter Eingangsstatement	358	502	271	319
Zahl der Wörter gesamte Debatte	14794	15007	14591	17055

Für die eigentliche Analyse werden verschiedene Aspekte betrachtet, die aufschlussreich hinsichtlich der Frage eines aggressiveren oder zurückhaltenderen sprachlichen Verhaltens sind: Verwendung von Hoch- und Unwertwörtern, Einsatz

7 Aufzeichnung der Debatte vom 3.5.2017 abrufbar unter: <<https://www.youtube.com/watch?v=iOAbdIWgz0>>. [30.5.2024]. Aufzeichnung vom 20.4.2022 abrufbar unter: <<https://www.youtube.com/watch?v=elgTC9oDiY>>. [30.4.2024].

8 Wortzahlen ermittelt mit Antconc.

von Abschwächungs- und Intensivierungsstrategien (hyperbolische und euphemistische Lexik, modalisierende und quantifizierende Ausdrücke), Anredeverhalten (Art und Häufigkeit nominaler Anredeformen in Verbindung mit potentieller Gesichtsbetrohung im Sinne von Brown/Levinson (1987)), Gebrauch rhetorischer Mittel.

Die qualitative und detaillierte Analyse der kurzen Einleitungsstatements wird punktuell ergänzt durch eine quantitative Auswertung der gesamten Debatten. Betrachtet werden hierbei nur die Redebeiträge der Kandidierenden, nicht des Moderationsteams. Als Korpus dienen die Debattenprotokolle, die auf der Internetseite <https://www.vie-publique.fr/> veröffentlicht sind.⁹ Etwaige Zitate sind diesen Protokollen wörtlich entnommen. Das Portal *vie-publique.fr* stellt Informationen zu aktuellen politischen Themen bereit, dokumentiert öffentliche politische Debatten und Reden und wird von der *Direction de l'information légale et administrative* (DILA) unter premierministerieller Verantwortung betrieben. Es handelt sich dabei nicht um dezidiert sprachwissenschaftliche Transkriptionen der Debatten. Allerdings sind die Protokolle weitaus genauer als etwa die Protokolle, die meist bereits am Tag nach den Rededuellen z.B. auf den Internetseiten der größeren Tageszeitungen veröffentlicht werden. Nichtsdestotrotz werden deshalb die quantitativen Erhebungen aus diesem Korpus nur ergänzend herangezogen. Eine Auswertung erfolgt mit Hilfe des Konkordanzprogramms Antconc¹⁰ in Form von Frequenzlisten und Konkordanzen.

4. Analyse

4.1. Hoch- und Unwertwörter

Die Lexik spielt, wie auch in Punkt 2 bereits angedeutet, eine große Rolle im politischen Diskurs. Nicht umsonst beschäftigen sich viele politolinguistische Analysen mit sogenannten Schlagwörtern, also Wörtern, die (ggf. zu einem bestimmten Zeitpunkt) besonders häufig und hervorstechend im politischen Diskurs auftreten, komplexe Sachverhalte verkürzen und Bewertungen transportieren (vgl. Schröter 2015: 394–399). Eine besondere Art der Schlagwörter sind sogenannte Hoch- bzw. Unwertwörter (vgl. Schröter 2015: 399–400). Hierbei handelt es sich um Wörter

9 Protokoll *débat de l'entre-deux-tours* 2017: <<https://www.vie-publique.fr/discours/203174-debat-at-televis-e-entre-m-emmanuel-macron-et-mme-marine-le-pen-candidats>>. [26.9.2023]
 Protokoll *débat de l'entre-deux-tours* 2022: <<https://www.vie-publique.fr/discours/285127-debat-at-televis-e-20042022-emmanuel-macron-marine-le-pen-candidats>>. [26.9.2023]

10 Anthony, Laurence (2023): *AntConc* (Version 4.2.2) [Computer Software]. Tokyo, Japan: Waseda University. <<https://www.laurenceanthony.net/software>>.

mit positiver bzw. negativer Deontik, also um Wörter, die Sachverhalte bezeichnen, die im Falle der Hochwertwörter »partiübergreifend als positiv bewertet« (Schröter 2015: 399) werden bzw. negativ im Fall der Unwertwörter. Diese lexikalische Kategorie soll hier herangezogen werden, da sie gerade im extrem rechten Diskurs, der an die Ängste der Wählerschaft und Ressentiments gegen bestimmte Gruppen und Institutionen appelliert, und insbesondere in den betreffenden Diskussionsausschnitten eine große Rolle spielt.

Ihr Eingangsstatement von 2017 beginnt Le Pen gleich im zweiten Satz mit einer ganzen Tirade von Unwertwörtern, mit denen sie ihren politischen Gegner belegt:

(1) Monsieur Macron est le candidat de la *mondialisation sauvage*, de l'*ubérisation*, de la *précarité*, de la *brutalité sociale*, de la *guerre du tous contre tous*, eh de du *saccage économique*, notamment de nos grands groupes, du *dépeçage de la France par les grands intérêts économiques*, du *communautarisme* [...] (Le Pen 2017, Eingangsstatement)¹¹

Auch im Rest der einleitenden Stellungnahme treten gehäuft stark negativ besetzte Begriffe auf. Wie ausgeprägt diese Vorgehensweise 2017 bei Le Pen ist, wird im Vergleich zu ihrem Gegner und in ihrem eigenen Strategiewechsel 2022 deutlich:

Tab. 2: Verwendung von Hoch- und Unwertwörtern in den Eingangsstatements in absoluten Zahlen (und anteilig an der Gesamtwortzahl des Statements).¹²

Eingangsstatements Schlüsselwörter	Le Pen Unwertwörter	Le Pen Hochwertwörter	Macron Unwertwörter	Macron Hochwertwörter
2017	19 (5,3 %)	7 (2,0 %)	4 (0,8 %)	12 (2,4 %)
2022	7 (2,6 %)	26 (9,6 %)	6 (1,9 %)	11 (3,4 %)

11 Alle zitierten Textausschnitte stammen aus den beiden *débats de l'entre-deux-tours* von 2017 und 2022 in der Fassung auf www.vie-publique.fr. In der Quellenangabe wird jeweils vermerkt aus welchem Jahr der zitierte Abschnitt stammt und ob die Äußerung Macron oder Le Pen zuzuordnen ist. Wird aus den Eingangsstatements zitiert – dies wird in der Quellenangabe explizit angegeben – so wurde auf die eigene Transkription zurückgegriffen. Die Hervorhebungen stammen von der Verfasserin.

12 Die prozentualen Angaben dienen zur ungefähren Abschätzung des Gewichts der Hochwert-/Unwertwörter im Verhältnis zur Länge des Gesamtstatements. Auch Mehrwortausdrücke wie *brutalité sociale* oder *guerre du tous contre tous* wurden in der Annahme, dass der negative Aspekt jeweils hauptsächlich durch einen Bestandteil des Ausdrucks (hier: *brutalité* bzw. *guerre*) transportiert wird, nur jeweils als eine Einheit gezählt.

Bezeichnend für Le Pens Statement von 2017 ist der mit Abstand höchste Wert für Unwertwörter und der niedrigste Wert für Hochwertwörter im Vergleich sowohl mit ihren Äußerungen im Jahr 2022 als auch mit Macrons Statements von 2017 und 2022. Ebenso prägnant ist die komplette Umkehr ins Gegenteil in der Äußerung Le Pens im Jahr 2022. Dort spielen die Hochwertwörter eine herausragende Rolle. Demgegenüber erweist sich Macrons Verwendung von negativ und positiv besetzten Wörtern insgesamt zahlenmäßig ausgeglichener, mit einer klaren Bevorzugung positiver Begriffe. Auch bleibt bei ihm das Verhältnis zwischen Hochwert- und Unwertwörtern 2017/2022 nahezu konstant.

Eine globalere Betrachtung der kompletten Diskussion liefert, wenn auch nicht ein ganz so deutliches, aber doch ähnliches Bild: Zieht man für die gesamten Redebeiträge Macrons und Le Pens in den beiden Fernsehdebatten die Liste der jeweils 500 frequentesten Wortformen heran und sammelt daraus alle Nomen, die als Hochwert- und Unwertwörter gelten können, so erhält man folgendes Bild:

Tab. 3: Hoch- und Unwertwörter unter den jew. 500 frequentesten Wortformen der gesamten Redebeiträge Le Pens und Macrons.

Gesamtdebatte Schlüsselwörter	Le Pen Unwertwörter	Le Pen Hochwertwörter	Macron Unwertwörter	Macron Hochwertwörter
2017	23	15	17	7
2022	18	15	14	12

Der Gebrauch von Unwertwörtern spielt 2022 im Diskurs von Le Pen eine etwas geringere Rolle als 2017. Auch bei Macron ist eine Abnahme zu verzeichnen. Die Zahl der Hochwertwörter unter den 500 frequentesten Wortformen bleibt für Le Pen zwar gleich, allerdings ist zu berücksichtigen, dass sich die gefundenen Hochwertwörter 2022 im Vergleich zu 2017 etwas weiter vorne auf den Frequenzrängen bewegen und dadurch ein größeres Gewicht erhalten.

Diese Zahlen lassen sich tatsächlich formal als eine Mäßigung interpretieren. Es muss jedoch beachtet werden, dass sich dies nicht automatisch auf die inhaltliche Ebene übertragen lässt. Gerade in Bezug auf Hochwertwörter kann es u.a. zu einem »Konkurrieren um die deskriptive Bedeutung« (Schröter 2015: 399) kommen. D.h., dass aufgrund der inhaltlichen Komplexität die Bedeutung eines Schlagwortes umstritten oder nicht genau umrissen ist und von verschiedenen politischen Lagern unterschiedlich interpretiert wird. So versteht Le Pen unter an sich positiven Begriffen wie etwa *peuple*, *renaissance démocratique*, *sécurité*, *liberté* oder *laïcité* – hier

bei handelt es sich um Beispiele von Hochwertwörtern aus dem Eingangsstatement oder unter den 500 frequentesten Wortformen Le Pens 2022 – sicher etwas anderes bzw. leitet daraus andere Handlungsoptionen ab als Politiker:innen, die nicht der extremen Rechten zuzuordnen sind (vgl. Alduy 2017: 161). Wie bereits erwähnt, verwendet Le Pen etwa den Begriff der *laïcité* nicht im Sinne eines einenden republikanischen Wertes, sondern als Abwehrbegriff gegen migrantische Bevölkerungsteile und insbesondere den Islam, die – so unterstellt sie es – dieses Prinzip gefährden und deshalb im öffentlichen Leben unsichtbar gemacht werden sollen (vgl. Alduy/Wahnich 2015: 94–99). Ähnliche Überlegungen etwa zu *peuple* oder *démocratie*, *sécurité* und *liberté* finden sich in Alduy/Wahnich (2015: u.a. 46–51, 66–67, 168–172) und könnten auch für weitere Beispiele aus den Listen der positiv besetzten Wörter angestellt werden, wofür an dieser Stelle allerdings der Platz fehlt. Die Untersuchungen von Alduy/Wahnich (2015) und Alduy (2017) belegen jedoch bereits sehr gut, dass das äußerlich moderate Auftreten und die weniger düstere und feindselige Ausrichtung des Diskurses nicht mit einem inhaltlichen Wandel verwechselt werden dürfen.

4.2 Einsatz von Abschwächungs- und Intensivierungsstrategien

Neben dem Einsatz von positiv bzw. negativ konnotierter Lexik können auch Abschwächungs- bzw. Intensivierungsstrategien Aufschluss darüber geben, ob sich ein Redner oder eine Rednerin moderater oder aggressiver präsentieren will. Abschwächung und Intensivierung sind als funktionale Kategorien aufzufassen (vgl. u.a. Caffi 1999: 258), zu deren Realisierung unterschiedliche sprachliche Mittel herangezogen werden können. Abschwächung kann sowohl auf semantischer bzw. propositionaler Ebene – im Sinne einer Auflösung von Kategoriengrenzen – oder auf pragmatischer bzw. illokutiver Ebene – im Sinne der Reduktion der illokutiven Kraft eines Sprechakts – verstanden werden (vgl. u.a. Lakoff 1973, Caffi 2013, Mihatsch 2013, Albelda Marco et al. 2014). Sie dient meist dazu, Äußerungen für das Gegenüber akzeptabel zu machen, dessen Gesicht zu wahren oder sich selbst – etwa bei umstrittenen Äußerungen – abzusichern. Intensivierung kann ebenso wie Abschwächung auf propositionaler wie auf illokutiver Ebene stattfinden, nur unter umgekehrten Vorzeichen (Albelda Marco 2005, Romero 2017). Sie dient der Hervorhebung relevanter Informationen bzw. der Steigerung der Glaubwürdigkeit und impliziert immer auch eine subjektive Sichtweise des Äußernden. Im Folgenden sollen einige ausgewählte sprachliche Verfahren der Abschwächung und Intensivierung auf ihre Verwendung in den betreffenden Diskursausschnitten hin beleuchtet werden.

Bleibt man zunächst im Bereich der Lexik, so fällt bereits bei der Betrachtung der Hoch- bzw. Unwertwörter (aber auch bei anderen Wörtern) auf, dass diese z.T. auch hyperbolisch bzw. euphemistisch und damit als intensivierend bzw. abschwä-

chend aufzufassen sind. So beinhalten etwa Ausdrücke wie *logorrhée* (Macron 2017), *ubérisation* (Le Pen 2017) oder *saccage économique* (Le Pen 2017) immer auch eine Wertung und einen impliziten Vergleich mit einem Normalmaß – in den genannten Beispielen ist dies durch die Metaphorik gegeben. Anstatt seiner Gegnerin mit dem Terminus *logorrhée* einen medizinisch auffälligen, krankhaften Redezwang zu unterstellen, hätte Macron sicher eine neutralere Ausdrucksweise wählen und ihr stattdessen etwa *une rhétorique exagérée* vorwerfen können. Ebenso hätte Le Pen statt auf die von den Taxifahrern heftig bekämpfte und die Arbeitsbedingungen in der Personenbeförderung verschlechternde Einführung der Uber-App Bezug zu nehmen, weniger zugespitzt z.B. von einer *transformation numérique dans le secteur des services* sprechen können. Beide entscheiden sich aber offensichtlich für die schärferen und pejorativen Formulierungen.

Tab. 4: Gebrauch von hyperbolischer bzw. euphemistischer Lexik in den Eingangsstatements in absoluten Zahlen (und anteilig an der Gesamtwortzahl des Statements).

Eingangsstatements Lexik	Le Pen hyperbolisch	Le Pen euphemistisch	Macron hyperbolisch	Macron euphemistisch
2017	13 (3,6 %)	0	4 (0,8 %)	1 (0,2 %)
2022	2 (0,7 %)	0	0	0

Ins Auge fällt sofort die hervorstechende Zahl hyperbolisch eingesetzter Lexeme im Eingangsstatement Le Pens im Jahr 2017, eine Zahl, die in der Wiederholung des Rededuells 2022 drastisch abfällt und an die Macron bei weitem nicht heranreicht. Auf den ersten Blick als euphemistisch einzuordnende Lexik ist sehr selten. Allein bei Macron (2017) findet sich mit der litotischen Formulierung *vous n'êtes pas la candidate de l'esprit de finesse* – als Reaktion auf die vorausgegangene Hasstirade Le Pens – ein offensichtlich euphemistischer Sprachgebrauch, dessen zugleich ironischer Charakter weiter unten nochmals ausführlicher thematisiert werden wird.

Die Abnahme des hyperbolischen Sprachgebrauchs zwischen 2017 und 2022 in Le Pens Eingangsstatements passt genau zu den und ergibt sich in gewissem Maße aus den in Punkt 4.1 aufgedeckten Tendenzen. Ergänzend betrachtet werden soll im lexikalischen Bereich der Gebrauch von Adjektiven, Adverbien und (Semi-)Auxiliaren, die als Approximationsmarker und quantifizierende Ausdrücke (z.B. *quelques* vs. *tant, toujours, énormément, immense*) oder modalisierende Ausdrücke (z.B. *je crois, je voudrais, peut-être, probablement* vs. *véritable, exactement, surtout*), Komparative und

Superlative (*plus fort, le plus grand*)¹³ fungieren und damit als Abschwächungs- bzw. Intensivierungsmittel auftreten:

Tab. 5: Quantifizierende und modalisierende Lexik zum Ausdruck von Intensivierung und Abschwächung in den Eingangsstatements in absoluten Zahlen (und anteilig an der Gesamtwortzahl des Statements).

Eingangsstatements, Quantifizierende, modalisierende Lexik zur...	Le Pen Intensivierung	Le Pen Abschwächung	Macron Intensivierung	Macron Abschwächung
2017	9 (2,5 %)	3 (0,8 %)	19 (3,8 %)	2 (0,4 %)
2022	8 (3,0 %)	3 (1,1 %)	15 (4,7 %)	5 (1,6 %)

Interessant ist, dass Macron in beiden Duellen in dieser Gruppe der Intensivierungsmittel deutlich vorn liegt. Ansonsten liegen die Zahlen für die Jahre 2017 und 2022 sowohl für Le Pen als auch für Macron jeweils so nahe beieinander, dass hieran keine Entwicklungstendenzen abgelesen werden können.

Deshalb soll an dieser Stelle ein weiterer ergänzender Blick auf die Gesamtdebatte gerichtet werden. In der Betrachtung der jeweils 500 frequentesten Wortformen fällt nämlich auf, dass darunter besonders viele mit dem Morphem *-ment* gebildete Adverbien enthalten sind, die in den meisten Kontexten einen intensivierenden Charakter haben. Wählt man davon jeweils die drei häufigsten aus den Äußerungen Le Pens 2017 und 2022 sowie Macrons 2017 und 2022 aus, so erhält man folgende Liste: *absolument, évidemment, exactement, extrêmement, justement, totalement, simplement*. Deren Frequenzen in den Debatten scheinen zunächst der Hypothese der zunehmenden Mäßigung Le Pens zuwider zu laufen: 2022 werden von Le Pen häufiger Adverbien aus der Liste verwendet als 2017 (s. Tabelle 6). Entscheidend ist jedoch, welche Funktion die durch die Adverbien modifizierten Äußerungen haben. Dienen sie eher der Selbstverteidigung (Beispiel 2), der Darstellung der eigenen Vision oder Position (Beispiel 3), der Modifizierung eines Sachverhalts (Beispiel 4) oder aber unterstreichen sie einen gesichtsbedrohenden Akt, der das Gegenüber angreift (Beispiel 5)? In letzterem Fall tragen die betreffenden Adverbien in ihrer intensivierenden Funktion zu einer aggressiven Stimmung bei:

13 Die genannten Beispiele stammen alle aus den Eingangsstatements von Le Pen und Macron.

(2) Je n'ai jamais, *absolument* jamais, de toute mon existence insulté quiconque en raison de son origine ni de sa religion Monsieur Macron. (Le Pen 2017)

(3) Sur le plan économique je veux une Europe *justement* plus forte. (Macron 2017)

(4) Je n'étais pas ministre quand SFR a été vendu et SFR était la propriété d'un groupe *totalelement* privé qui était Vivendi. (Macron 2017)

(5) Et si vous n'avez pas de recettes parce que vos résultats ont été, en l'occurrence, *extrêmement* mauvais, faut le dire, en matière de chômage, alors pourquoi vous vous présentez à la présidence de la République ? (Le Pen 2017)

Tab. 6: Ausgewählte Adverbien in den gesamten Redebeiträgen Le Pens und Macrons in absoluten Zahlen (und relativ zum Umfang der jeweiligen Redeanteile in der Gesamtdebatte).

Gesamtdebatte <i>absolument,</i> <i>évidemment,</i> <i>exactement,</i> <i>extrêmement,</i> <i>justement,</i> <i>totalelement,</i> <i>simplement</i>	Le Pen	Le Pen davon in gesichts-bedrohendem Akt	Macron	Macron davon in gesichts-bedrohendem Akt
2017	47 (3,2/Tsd. Wörter)	19 (1,3/Tsd. Wörter)	40 (2,7/Tsd. Wörter)	1 (0,07/Tsd. Wörter)
2022	69 (4,7/Tsd. Wörter)	10 (6,9/Tsd. Wörter)	42 (2,5/Tsd. Wörter)	4 (0,2/Tsd. Wörter)

Bemerkenswert ist nun, dass gerade bei Le Pen ein nicht unerheblicher Teil der betreffenden Adverbien in gesichtsbedrohenden Zusammenhängen verwendet wird, deutlich mehr als bei Macron. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass diese explizit aggressiven Verwendungsweisen in der Fernsehdebatte von 2022 bei Le Pen im Vergleich zu 2017 bereits deutlich abgenommen haben. Auch hier bestätigt sich wiederum auf sprachlicher Ebene die Hypothese der Strategie der Mäßigung Le Pens im Wahlkampf 2022.

4.3 Nominale Anrede

Ein weiterer wichtiger Indikator für die Aggressivität einer Debatte ist das Anredeverhalten und die Verwendung nominaler Anredeformen. Art und Häufigkeit ist zum Teil eine Frage des persönlichen Stils (vgl. u.a. De Chanay 2010, Sullet-Nylander/Roitman 2016). Generell können Anredeformen eine Vielzahl von Funktionen erfüllen, wie natürlich die Identifikation der Adressat:innen, aber auch die Definition/Regulation von Beziehungen sowie des eigenen Ethos, Erfüllung ritualisierter Abläufe, Diskursstrukturierung, Erlangung des Rederechts und nicht zuletzt Abschwächung und Intensivierung. Normalerweise als Höflichkeitsbekundung und damit abschwächend zu interpretieren, hat das permanente Adressieren des Gegenübers jedoch die Tendenz, intensivierend und aggressiv zu wirken, zumal wenn die Anredeformen in potentiell gesichtsbedrohenden Akten ohne Hinweis auf sonstige Abschwächungsabsichten auftreten.

Im Gesamtkorpus der beiden Debatten treten folgende auf die Kandidierenden bezogene Formen nominaler Anrede auf: *Monsieur, Monsieur Macron, Monsieur le ministre, Madame, Madame Le Pen, Marine Le Pen*. Zu unterscheiden hiervon sind Fälle, in denen z.T. dieselben Formen verwendet werden, um *über* den jeweils anderen zu sprechen. Diese werden hier nicht berücksichtigt. Das Gegenüber wird u.U. durch die Anredeform in gesichtsbedrohender Weise direkt in Verbindung gebracht mit dem Vorwurf schlechter Politik (Beispiel 6) sowie Widerspruch gegen eine vorgebrachte Behauptung (Beispiel 6), der Rüge unangemessenen Verhaltens in der verbalen Interaktion (Beispiel 7) und im Extremfall mit einem *argumentum ad hominem*, einem auf die Person abzielenden Angriff (Beispiel 8).

(6) Mme Le Pen : « Je baisse des dépenses auxquelles vous ne voulez pas toucher, *Monsieur Macron*. »

M. Macron : « Vous ne baissez aucune dépense, *Madame Le Pen*. [...] » (Le Pen/Macron 2017)

(7) Mais *Madame Le Pen*, vous pouvez me laisser répondre de manière posée aux choses ? (Macron 2017)

(8) Vous, *Monsieur Macron*, vous êtes le candidat du pouvoir d'acheter, d'acheter la France, de la dépecer. (Le Pen 2017)

Betrachten wir die Anredeformen in Hinblick auf die Verknüpfung mit gesichtsbedrohenden Sprechakten, so ergibt sich bzgl. der beiden Gesamtdebatten folgendes Bild:

Tab. 7: Anredeformen in den gesamten Redebeiträgen Le Pens und Macrons in absoluten Zahlen (und relativ zum Umfang der jeweiligen Redeanteile in der Gesamtdebatte).

Gesamtdebatte Nominale Anrede	Le Pen	Le Pen davon in ge- sichts-bedro- hendem Akt	Macron	Macron davon in ge- sichts-bedro- hendem Akt
2017	87 (5,9/Tsd. Wörter)	68 (4,6/Tsd. Wörter)	106 (7,1/Tsd. Wörter)	90 (6,0/Tsd. Wörter)
2022	42 (2,9/Tsd. Wörter)	27 (1,9/Tsd. Wörter)	85 (5,0/Tsd. Wörter)	55 (3,2/Tsd. Wörter)

Zwei Auffälligkeiten sind hier hervorzuheben: Zunächst einmal kann auch am Anredeverhalten sehr gut beobachtet werden, dass sich Le Pen 2022 stärker zügelt. Anredeformen generell und insbesondere jene in Verbindung mit gesichtsbedrohenden Sprechakten sind 2022 erheblich seltener (ungefähr Abnahme um die Hälfte). Außerdem sticht ins Auge, dass Macron in seiner Verwendung von Anredeformen (auch in Verbindung mit gesichtsbedrohenden Akten) Le Pen noch überholt. Gleichzeitig nimmt bei ihm die Häufung der Anredeformen 2022 ebenfalls ab. Diese Abnahme kann einerseits damit erklärt werden, dass Le Pen 2022, wie belegt, deutlich weniger aggressiv auftritt und damit auch Macron weniger gegenhalten muss. Ein großer Teil (ca. 40 Okkurrenzen) der gesichtsbedrohenden Anreden durch Macron sind 2017 nämlich Fälle, in denen ein Widerspruch gegen Le Pens Äußerungen einhergeht mit der Verteidigung der eigenen Person gegenüber ihren Angriffen wie im folgenden Beispiel:

(9) Mme Le Pen : « J'espère qu'on n'apprendra pas que vous avez un compte offshore aux Bahamas ou je ne sais pas, j'en sais rien moi. »

M. Macron : « Non *Madame Le Pen*, ça c'est des diffamations. [...] » (Le Pen/Macron 2017)

Auch in den einleitenden Statements aus dem Jahr 2017 ergeben sich bzgl. der nominalen Anrede ähnliche Konstellationen: Zunächst zieht Le Pen über ihren Gegner her (»Monsieur Macron est le candidat de la mondialisation sauvage, de l'ubérisation, de la précarité...« usw., s. Beisp. 1) und spricht ihn gegen Ende ihres Statements scharf *ad hominem* an:

(10) Monsieur Macron, voilà, c'est bien, je trouve que c'est utile, on a vu les choix que vous avez faits dans ce second tour. Des choix qui sont des choix cyniques, l'utilisation d'arguments de campagne qui sont honteux, eh et qui révèlent peut-

être la froideur du banquier d'affaires que vous n'avez probablement jamais cessé d'être. (Le Pen 2017, Eingangsstatement)

Darauf reagiert Macron mit einer direkten Entgegnung und einem Gegenangriff gleich zu Anfang seines Eingangsstatements (11) und mit einem weiteren Widerspruch gegen ihre Versuche, ihn mit dem politischen Establishment gleichzusetzen, zum Ende seines einleitenden Statements hin (12). Beides wird durch eine nominale Anrede verstärkt:

(11) Ben, écoutez, vous avez donc démontré que vous n'êtes en tout cas pas la candidate de l'esprit de finesse, de la volonté d'un débat démocratique équilibré ouvert. Merci pour cette belle démonstration que vous venez de faire, Madame Le Pen. Je ne m'attendais pas à autre chose. (Macron 2017, Eingangsstatement)

(12) Depuis 30 ans, je n'ai jamais été ni Premier ministre, ni président de la République, Madame Le Pen, je vais faire le maximum pour remédier à cela. (Macron 2017, Eingangsstatement)

4.4 Gebrauch rhetorischer Mittel

Die Intensität und ggf. die Aggressivität von Äußerungen kann zudem durch rhetorische Mittel gesteuert werden. In den kurzen Ausschnitten der Eingangsstatements ist zu beobachten, dass Le Pen und Macron in diesem Punkt sehr unterschiedlich vorgehen. Betrachten wir hierzu nochmals oben zitiertes Beispiel (11), mit dem Macron 2017 die Antwort auf die einleitende Frage beginnt und auf Le Pens Tirade reagiert. Er gestaltet diesen Gegenangriff sehr geschickt und nutzt Figuren, die durch uneigentliches Sprechen oberflächlich eine formale Abschwächung enthalten und zugleich eine Betonung der eigentlich gemeinten gegenteiligen Aussage erreichen. Im vorliegenden Fall wird durch eine Litotes (»vous *n'êtes* en tout cas *pas* la candidate de l'esprit de finesse [...]«) kombiniert mit einer Prise Ironie (»belle démonstration«) eine mildere bzw. sogar lobende Formulierung gewählt als eigentlich gemeint ist. Mit Kerbrat-Orecchioni (2011) könnte man in diesem Fall von *polirudesse*, also einer Mischung aus Höflichkeit (frz. *politesse*) und rüdem, unhöflich-aggressivem Verhalten (frz. *rudesse*), sprechen: Trotz der äußerst höflichen bzw. sogar schmeichelhaften Äußerung ist dennoch der darunterliegende Angriff klar. Macron schafft es so, den Schwierigkeiten der Mehrfachadressierung im politischen Diskurs perfekt gerecht zu werden. Einerseits bleibt er auch auf die drastischen Anwürfe Le Pens hin höflich und präsentiert sich dem Publikum als zivilisierter Diskussionspartner. Andererseits erwidert er den Angriff mit erheblicher Schärfe und weist seine Gegnerin in die Schranken. Auch in der unmittelbaren Fortsetzung verfährt Macron weiter auf ähnliche Art:

(13) Moi je ne vais pas vous dire que vous êtes la véritable héritière, non seulement d'un nom, d'un parti politique, du parti politique de l'extrême droite française, de tout un système qui prospère sur la colère des Français depuis tant et tant d'années. Je ne vais pas vous dire que vous revendiquez même cet héritage, puisque vous l'avez porté depuis que vous avez repris ce parti, et que depuis 40 ans, dans ce pays, nous avons des Le Pen qui sont candidats à l'élection présidentielle ; parce que cela ne m'intéresse pas. (Macron 2017, Eingangsstatement)

Dieses Mal wählt er die Figur der Präteritio, mit der er geschickt auf der Ebene des Äußerungsaktes die illokutive Kraft annulliert (»je ne vais pas vous dire«), den Akt gleichsam zurücknimmt. Gleichzeitig erwirkt er damit, dass der propositionale Inhalt damit umso stärker betont wird (vgl. Kern 2023: 367–428).

Ein weiterer Fall von *polirudesse* zeigt sich in der Begrüßungssequenz von 2022. Als erste Rednerin stolpert Le Pen unbeholfen in ihr Eingangsstatement hinein, indem sie bereits zu reden beginnt, bevor die eigentliche Frage gestellt und ihr Mikrofon freigeschaltet ist. Sie sieht sich zu einer Entschuldigung gezwungen und muss nochmals neu ansetzen (»J'ai démarré avant même... [...] J'en suis absolu(ment) navrée. J'en étais à dire que [...]«). Von diesem Fauxpas setzt sich Macron sehr geschickt ab, indem er sein Statement besonders höflich einleitet:

(14) *Bonsoir à tous les deux, bonsoir Madame le Pen et bonsoir à nos compatriotes qui nous, qui nous écoutent ce soir.* (Macron 2022, Eingangsstatement)

Dass diese Form der Begrüßung nicht unbedingt nötig und üblich ist, zeigt sich u.a. daran, dass weder Macron noch Le Pen 2017 oder auch z.B. weder Hollande noch Sarkozy in ihrer Begegnung zwischen den Wahlgängen 2012 ihr Eingangsstatement mit Begrüßungsformeln beginnen. Unter der freundlichen Fassade Macrons lässt sich also ein umso spitzerer Angriff auf Le Pen erkennen, da dem Publikum im Spiegel der mustergültigen Begrüßung durch Macron ihr unsouveränes und unpräsidentielles Auftreten nochmals klar vor Augen gehalten wird.¹⁴

Die prägenden rhetorischen Mittel bei Le Pen sind im Vergleich mit Macron weniger subtil und verbinden weniger geschickt Abschwächung und Intensivierung, Angriff und Höflichkeit miteinander. Sowohl 2017 als auch 2022 sind ihre Eingangsstatements durch rein intensivierende Satzfiguren wie Parallelismen (z.B. »c'est trop dur la mondialisation, pour nous, c'est trop dur l'Europe«) und Aufzählungen geprägt, etwa gleich zu Beginn des Statements von 2017 (s. Beispiel 1) oder auch im Eingangsstatement von 2022:

14 Vgl. Kerbrat-Orecchioni (2011: 107–109) zu einem ähnlichen Fall in einer Talkshow mit einer Begegnung zwischen Nicolas Sarkozy und Jean-Marie Le Pen.

(15) [...] je serai la présidente du régalien, c'est à dire de la renaissance démocratique, eh des protections collectives, de la liberté, eh de la souveraineté et puis eh de sa sécurité. Je serai aussi la présidente du quotidien, de la valeur travail, du pouvoir d'achat, de l'école eh creusée du savoir, de la santé, partout, pour tous, eh de l'assimilation républicaine mais aussi eh de la promotion sociale. Mais surtout, je serai la présidente de la concorde restaurée entre les Français. Je serai la présidente de la justice. Je serai la présidente de la fraternité nationale. Je serai la présidente de la paix civile. (Le Pen 2022, Eingangsstatement)

In dieser Hinsicht unterscheiden sich die einleitenden Statements von 2017 und 2022 kaum, eine stärkere Zurückhaltung ist in dieser Hinsicht 2022 nicht zu beobachten. Beide Male bestehen die Statements fast ganz aus Aufzählungen, die in ihrem Staccato einen kämpferischen Ton transportieren (2017 drei Aufzählungen mit acht, sechs und fünf Aufzählungsgliedern; 2022 drei Aufzählungen mit drei, vier und 16 Aufzählungsgliedern).

6. Fazit

Auch wenn die Aufzählungen ein dominierendes Element in Le Pens Eingangsstatements bleiben, besteht – wie in Punkt 4.1. gezeigt wurde – ein entscheidender Unterschied: Anstatt wie in 2017 hauptsächlich Unwertwörter zu verwenden, schwenkt Le Pen 2022 in den Aufzählungen durch die bevorzugte Verwendung von Hochwertwörtern auf einen positiveren Ton um und verzichtet auf allzu viel hyperbolische Lexik. Diese Mäßigung setzt sich, wie dargelegt wurde, auch bzgl. anderer Indikatoren fort: So verwendet Le Pen 2022 im Verlauf der Gesamtdebatte zwar mehr intensivierende Adverbien der Stichprobe, setzt diese aber seltener in gesichtsbedrohenden Angriffskontexten ein. Auch die potentiell aggressiv und intensivierend wirkenden nominalen Anredeformen nehmen generell von 2017 zu 2022 deutlich ab und werden zudem seltener zur Verstärkung von verbalen Angriffen eingesetzt. Näher zu betrachten wäre in diesem Zusammenhang auch, inwiefern Jordan Bardella, Le Pens Nachfolger als Parteivorsitzender des *Rassemblement National* seit November 2022, diese verbale Strategie der Entdiabolisierung fortsetzt bzw. perfektioniert: Auf TikTok präsentiert er sich sehr erfolgreich (mehr als 1 Million Follower:innen) als vermeintlich harmloser Influencer, der dort v.a. mit zahlreichen unpolitischen, unterhaltsamen Alltags-Posts die Sympathien insbesondere jüngerer Nutzer:innen gewinnt, wie Analysen etwa in der europäischen Ausgabe von *Politico*¹⁵ zeigen.

15 *Politico*, 17.3.2024, »Europe's far right uses TikTok to win youth vote«, <<https://www.politico.eu/article/tiktok-far-right-european-parliament-politics-europe/>>. [31.5.2024]. S. auch *Huffpost*, 13.4.2024, »Jordan Bardella et Raphaël Glucksmann, les européennes se jouent aussi sur Instagram et TikTok«, <<https://www.huffingtonpost.fr/politique/video/pour-jorda>>.

Das sprachliche Verhalten Macrons, der in der zweiten Ausgabe des Duells als Amtsinhaber seine Position zu verteidigen sucht, verändert sich weniger stark – für ihn besteht hierzu auch weniger die Notwendigkeit, da er 2017 laut Medien-echo eher als Sieger des Duells gesehen wurde. Die stärkste Veränderung ist bei den Anredeformen zu verzeichnen, die bei Macron 2022 in der Gesamtdebatte klar abnehmen. Vermutlich ist dies eine Reaktion auf das gemäßigtere Verhalten Le Pens, das Macron weniger stark zwingt, seine Gegnerin durch Gegenangriffe und Widerspruch in die Schranken zu weisen. Interessant ist zudem, dass Macron bzgl. einiger Indikatoren zwar deutlich gemäßigter formuliert als Le Pen (z.B. Unwertwörter oder hyperbolische Lexik im Eingangsstatement), bei anderen (wie etwa quantifizierende oder modalisierende Lexik im Eingangsstatement oder auch Anredeformen) sogar über den Werten von Le Pen liegt. Wie sich aber in der exemplarischen Analyse der rhetorischen Mittel in den Eingangsstatements zeigt, gelingt es Macron geschickter, Intensivierungs- und Abschwächungsstrategien bzw. Angriffs- und Höflichkeitsstrategien zu kombinieren und so seine Attacken besser zu kaschieren und damit nach außen präsidentieller zu erscheinen.

Auch wenn sich die öffentliche Wahrnehmung eines moderateren Auftretens Le Pens im Wahlkampf 2022 auf sprachlicher Ebene bestätigt, heißt dies noch lange nicht, dass der *Rassemblement National* von seinen rechtsextremen Positionen Abstand nehmen würde. Im Gegenteil, diese werden nur besser verschleiert. Das Gift wirkt im Verborgenen.

7. Bibliographie

- Albelda Marco, Marta: *La intensificación en el español coloquial*. Tesis doctoral. València: Publicacions de la Universitat de València, 2005. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/9816>> [30.9.2023].
- Albelda Marco, Marta et al.: »Ficha metodológica para el análisis pragmático de la atenuación en corpus discursivos del español (Es.Por.Atenuación)«. In: *Oralia* (2014) Nr. 17, 7–62.
- Alduy, Cécile: *Ce qu'ils disent vraiment. Les politiques pris aux mots*. Paris: Seuil, 2017.
- Alduy, Cécile/Wahnich, Stéphane: *Marine Le Pen prise aux mots. Décryptage du nouveau discours frontiste*. Paris: Seuil, 2015.
- Brown, Penelope/Levinson, Stephen C.: *Politeness: some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Caffi, Claudia: »Mitigation«. In: Sbisà, Marina/Turner, Ken (Hg.): *Pragmatics of speech actions*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013, 257–285.

n-bardella-et-raphael-glucksmann-les-europeennes-se-jouent-aussi-sur-instagram-et-tiktok-clx1_232529.html>. [31.5.2024].

- De Chanay, Hugues Constantin/Kerbrat-Orecchini, Catherine: »Regard et deixis personnelle : l'adresse dans les débats d'entre-deux-tours des élections présidentielles françaises«. In: *Langue française* (2017) Nr. 193, 93–108.
- De Chanay, Hugues Constantin: »Adresses adroites. Les FNA dans le débat Royal-Sarkozy du 2 mai 2007«. In: Kerbrat-Orecchini, Catherine (Hg.): *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse en français*. Chambéry: Université de Savoie, 2010, 249–294.
- Elnady, Ahmed Ali: »La ›petite phrase‹ dans le débat de l'entre-deux-tours des élections présidentielles de 3 mai 2017 entre Emmanuel Macron et Marine Le Pen: étude de linguistique discursive«. In: *Dirasat* (2021) Nr. 48 (3), 499–512. <<https://journals.ju.edu.jo/DirasatHum/article/view/110281>> [25.9.2023].
- Finchelstein, Gilles/Llorca, Raphaël: »Contrevenir à la stratégie du rassemblement de Marine Le Pen«. In: Bréhier, Émeric et al. (Hg.): *Le dossier Le Pen. Idéologie, image, électorat*. Paris: Éditions Fondation Jean Jaurès, 2022, 25–33. <<https://www.jean-jaures.org/publication/le-dossier-le-pen-ideologie-image-electorat/>> [25.9.2023].
- Fracchiolla, Béatrice: »L'euphémisme, macrofigure discursive du discours haineux. L'exemple du débat entre Emmanuel Macron et Marine Le Pen et ses reprises dans la presse francophone«. In: *Reperes DoRiF* (2022) Nr. 26. <<https://www.dorif.it/reperes/beatrice-fracchiolla-leuphemisme-macrofigure-discursive-du-discours-haineux-lexemple-du-debat-entre-emmanuel-macron-et-marine-le-pen-et-ses-reprises-dans-la-presse-francophone/>> [22.9.2023].
- Fracchiolla, Béatrice: »Excuse, politesse et euphémisme dans le débat d'entre deux tours aux présidentielles 2017 : un exemple de violence verbale détournée autour de la radicalisation des jeunes en France«. In: Rebuschi, Manuel/Volery, Ingrid (Hg.): *Comprendre, expliquer, excuser ? Plaidoyer pour les sciences humaines et sociales*. Paris: Éditions du Croquant, 2019, 47–62. Version autrice <<https://shs.hal.science/halshs-02471938>> [25.9.2023].
- Hafner, Jochen: »Die politische Rede in Frankreich (und anderen romanischen Ländern)«. In: Burkhardt, Armin (Hg.): *Handbuch politische Rhetorik*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019, 1017–1042.
- Kerbrat-Orecchini, Catherine: *Le débat Le Pen/Macron du 3 mai 2017: Un débat »disruptif« ? Avec la collaboration de Domitille Caillat et Hugues Constantin de Chanay*. Paris: L'Harmattan, 2019.
- Kerbrat-Orecchini, Catherine: *Les débats de l'entre-deux-tours des élections présidentielles françaises. Constantes et évolutions d'un genre*. Paris: L'Harmattan, 2017.
- Kerbrat-Orecchini, Catherine: »(Im)politesse et gestation des faces dans deux types de situations communicatives : petits commerces et débats électoraux«. In: *SOPRAG* (2014) Nr. 2 (2), 293–326. <<https://doi.org/10.1515/soprag-2014-0021>> [25.9.2023].

- Kerbrat-Orecchioni: »Politesse, impolitesse, ›non-politesse‹, ›polirudesse‹ : aperçus théoriques et application aux débats politiques télévisuels«. In: Held, Gudrun/Helfrich, Uta (Hg.): *Cortesía – politesse – cortesía. La politesse verbale dans une perspective romaniste*. Frankfurt a.M.: Lang, 2011, 93–116.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine: »Les formes nominales d'adresse en français : variations intraculturelles et interculturelles«. In: Araújo Carreira, Maria Helena (Hg.): »Mignonne, allons voir si la rose...« *Termes d'adresse et modalités énonciatives dans les langues romanes*. Paris: Université Paris 8 (=Travaux et Documents 40), 2008, 391–411.
- Kern, Beate: »Un peu beaucoup, un poco fuerte«: *Diskursive Strategien der Abschwächung in spanischen und französischen Parlamentsdebatten und deren Verknüpfung mit Intensivierung*. München: AVM, 2023.
- Lakoff, George: »Hedges: a study in meaning criteria and the logic of fuzzy concepts«. In: *Journal of Philosophical Logic* (1973) Nr. 2 (4), 458–508.
- Lamizet, Bernard: *Les mots et les voix. Le discours des candidats à l'élection présidentielle de 2017 en France*. Paris: L'Harmattan, 2017.
- Maingueneau, Dominique: »Petite phrase« et litote. A propos d'un énoncé ›de« N. Sarkozy«. In: Horak, André (Hg.): *La litote. Hommage à Marc Bonhomme*. Bern, Lang, 2011, 275–294.
- Mihatsch, Wiltrud: »Hedges«. In: Chapelle, Carol Ann (Hg.): *The encyclopedia of applied linguistics*. Malden: Wiley-Blackwell, 2013, 2457–2462.
- Romero, Clara: *L'intensité et son expression en français*. Paris: Ophrys, 2017.
- Schröter, Melani: »Besondere Wörter III: Schlagwörter in der öffentlich-politischen Auseinandersetzung«. In: Haß, Ulrike/Storjohann, Petra (Hg.): *Handbuch Wort und Wortschatz*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015, 394–412. <<https://doi.org/10.1515/9783110296013-017>> [27.9.2023].
- Schulz, Andreas/Wirsching, Andreas: »Parlamentarische Kulturen in Europa – das Parlament als Kommunikationsraum«. In: Schulz, Andreas/Wirsching, Andreas (Hg.): *Parlamentarische Kulturen in Europa. Das Parlament als Kommunikationsraum*. Düsseldorf: Droste, 2012, 11–26.
- Sullet-Nylander, Françoise/Roitman, Malin: »Vous avez tout à fait raison M. le Premier ministre«. Termes d'adresse et débats politiques télévisés de l'entre-deux-tours (1974–2012)«. In: *SOPRAG* (2016) Nr. 4 (1), 1–24. <<https://doi.org/10.1515/soprag-2016-0004>> [25.9.2023].

Korpus

Débat télévisé entre M. Emmanuel Macron, et Mme Marine le Pen, candidats à l'élection présidentielle 2017, le 3 mai 2017, sur les projets et propositions des deux candidats : <<https://www.vie-publique.fr/discours/203174-debat-televisé-entre>

-m-emmanuel-macron-et-mme-marine-le-pen-candidats> [26.9.2023].

Aufzeichnung der Debatte vom 3.5.2017 abrufbar unter: <<https://www.youtube.com/watch?v=iOAbBdlWgz0>> [30.5.2024].

Débat télévisé entre M. Emmanuel Macron, président de la République, et Mme Marine Le Pen, députée du Rassemblement national, candidats à l'élection présidentielle, le 20 avril 2022, sur les programmes des deux candidats : <<https://www.vie-publique.fr/discours/285127-debat-televisé-20042022-emmanuel-macron-marine-le-pen-candidats>> [26.9.2023].

Aufzeichnung vom 20.4.2022 abrufbar unter: <<https://www.youtube.com/watch?v=elgTG9oDiJY>> [30.4.2024].

Die Zensur übertölpeln?

Ein archivarischer Ansatz zu Billy Wilders Humor im franquistischen Spanien¹

Jeroen Vandaele

»Da Zensur immer sehr dumm ist, stimuliert sie natürlich auch dazu, sie zu übertölpeln.« (Wilder in Karasek 1992: 409)

»Wenn ich einen Meister oder ein Modell wählen müsste«, sagte Pedro Almodóvar vor etwa 40 Jahren, »würde ich Billy Wilder wählen. Er verkörpert genau das, was ich machen will« (Kinder und Almodóvar 1987: 38). Und als sein Film *Belle Époque* 1994 den Oscar für den besten fremdsprachigen Film gewann, rief der spanische Regisseur Fernando Trueba bei der Preisverleihung aus: »I'd like to thank God, but I don't believe in God, I only believe in Billy Wilder, so I'd like to thank Mister Wilder!«. Wilders Filme erhielten bei einer Umfrage über die besten Filme aller Zeiten zudem die zweithöchste Stimmenzahl unter siebzig spanischen Filmexperten (Garci 2015: 68): Wilders Werk wurde dort nur von den Filmen John Fords übertroffen.

Englischsprachige Bücher über Wilder werden dementsprechend häufig für den spanischen Markt übersetzt und in günstigen Taschenbuchausgaben veröffentlicht. So wurde Ed Sikovs monumentale Wilder-Biografie nur ins Spanische übersetzt, und dies von dem renommierten Verlag Tusquets (Sikov 1998, 2000). Spanische Wissenschaftler haben zu Wilders Werk auch selbst ausführlich geforscht, wie im Sammelband *El universo de Billy Wilder* (Arranz und Garci 2016), in dem zweiundzwanzig führende Kritiker Wilders Werk vierunddreißig Jahre nach der Veröffentlichung seines letzten Films analysieren und neu bewerten. Billy Wilder wird vielleicht nirgendwo so sehr geschätzt wie im demokratischen Spanien.

Offensichtlich ist Wilder von spanischen Filmfachleuten, die gegen den Franquismus waren, also nach Francos Tod kanonisiert worden, anstatt sein Werk mit diesem in Verbindung zu bringen, der nationalkatholischen Diktatur, die von 1939 bis 1975 dauerte und während der Wilders Werk nach Spanien gebracht wurde (siehe

1 Aus dem Englischen übersetzt von José Manuel Blanco Mayor.

Tabelle 1).² Wie kann diese dauerhafte spanische Praxis interpretiert werden, nach der Wilders Filme grundlegend von der Ära und den Konnotationen der franquistischen Filmkultur getrennt werden? Schließlich erreichten seine Filme Spanien nur, weil sie von der franquistischen Zensurmaschinerie bewertet und manipuliert worden waren. Liegt es vielleicht, wie Wilder selbst andeutete, an seiner Fähigkeit, die Zensoren auszutricksen? Wie jeder Filmemacher, der dem Hays Office (der Zensurinstitution Hollywoods) unterstellt war, erlebte Wilder die Zensur regelmäßig aus erster Hand. Doch er war der Meinung, dass er – ebenso wie sein Mentor Ernst Lubitsch – tatsächlich Wege gefunden hatte, den Einschränkungen, denen seine Kreativität unterworfen war, geschickt entgegenzuwirken:

Da Zensur immer sehr dumm ist, stimuliert sie natürlich auch dazu, sie zu über-
tölpeln. Vielleicht kann man sagen, daß auch das ein Grund ist, warum Lubitschs
Films so geistreich sind. Weil er sich Strategien gegen die Zensur einfallen lassen
mußte. Wir fühlten uns durch die Zensur herausgefordert. Wir wollten sie foppen,
überlisten.³ (Billy Wilder in Karasek 1992: 409)

Obwohl Wilder sich hier speziell auf die Hollywood-Zensur bezieht, ist seine Behauptung auch verallgemeinernd, und angesichts des außergewöhnlichen Ansehens des Filmemachers in Spanien scheint seine Analyse, wie er (und Lubitsch) in Zeiten der »dummen« Zensur Filme mit einem transgressiven Humor gemacht haben, für die franquistische Rezeption umso relevanter – zumal sowohl die franquistische als auch die Hollywood-Zensur zutiefst katholische Bestrebungen waren (Black 1998; Vandaele 2015).⁴

-
- 2 Es wäre ungenau, den Franquismus als faschistisches Regime zu bezeichnen, obwohl er zwischen 1936 und 1945 viele Merkmale des Faschismus aufwies. Der Franquismus (1936/39–75) war eine besondere Gemengelage aus Ultrakatholizismus, Faschismus und anderen reaktionären Ideologien. Dieses sich entwickelnde, jedoch stets autoritäre Regime ist als Nationalkatholizismus bekannt. Zum Verhältnis zwischen Faschismus und Franquismus siehe z.B. Paxton (2004).
 - 3 Biltereyst (2013) listet weitere Strategien auf, die Wilder angewandt haben soll, um die US-Zensur zu täuschen: Er änderte Szenen, nachdem das Drehbuch genehmigt worden war, deutete tabuisiertes Verhalten an, anstatt es zu zeigen, und ließ in das Drehbuch einige anstößige, aber unwichtige Szenen einfließen, von denen er wusste, dass die Zensoren ihre Aufmerksamkeit darauf richten würden (78–79).
 - 4 Billy Wilder war natürlich nicht der erste oder einzige, der vorgeschlagen hat, dass Witz, Humor und Lachen potenzielle Elemente der Subversion sind. Am bekanntesten ist wahrscheinlich Michail Bachtin, der die Idee vertrat, dass Lachen, Karneval und echte Parodie positiv subversive Kräfte sind (1984 [1965]). Ganz im Sinne Bachtins schlug der Filmwissenschaftler Robert Stam beispielsweise vor, dass auf indirekte Komik basierende Filme wie *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) ein subversives Potenzial haben und die Zensoren überlisten können. *Macunaíma* nährte vermeintlich »feelings of revolt through satirical festivity even at the height of the political repression« in Brasilien, indem im Film »a broadly metaphorical

Tab. 1: Billy Wilder-Filme und ihre Synchronisationen zu Franco-Zeiten (in Klammern die Titel in der deutschen Version)

1942	The Major and the Minor	El mayor y la menor	1946	(Der Major und das Mädchen)
1943	Five Graves to Cairo	Cinco tumbas al Cairo	1947	(Fünf Gräber bis Kairo)
1944	Double Indemnity	Perdición	1947	(Frau ohne Gewissen)
1945	The Lost Weekend	Días sin huella	1949	(Das verlorene Wochenende)
1948	The Emperor Waltz	El vals del emperador	1950	(Ich küsse Ihre Hand, Madame)
1948	A Foreign Affair	Berlín Occidente	1950	(Eine auswärtige Affäre)
1950	Sunset Boulevard	El crepúsculo de los dioses	1952	(Boulevard der Dämmerung)
1951	Ace in the Hole – The Big Carnival	El gran carnaval	1955	(Reporter des Satans)
1953	Stalag 17	Traidor en el infierno	1964	(Stalag 17)
1954	Sabrina	Sabrina	1955	(Sabrina)
1955	The Seven Year Itch	La tentación vive arriba	1964	(Das verflixte 7. Jahr)
1957	The Spirit of St. Louis	El héroe solitario	1962	(Lindbergh – Mein Flug über den Ozean)
1957	Love in the Afternoon – Ariane	Ariane	1957	(Ariane – Liebe am Nachmittag)
1957	Witness for the Prosecution	Testigo de cargo	1958	(Zeugin der Anklage)
1959	Some Like It Hot	Con faldas y a lo loco	1963	(Manche mögen's heiß)
1960	The Apartment	El apartamento	1963	(Das Appartement)
1961	One, Two, Three	Uno, dos, tres	1962	(Eins, Zwei, Drei)
1963	Irma la Douce	Irma la Dulce	1969	(Das Mädchen Irma la Douce)
1964	Kiss Me, Stupid	Bésame, tonto	¿1973?	(Küss mich, Dummkopf)
1966	The Fortune Cookie	En bandeja de plata	1975	(Der Glückspilz)

cal critique« vorhanden sei: »an oblique humor and cunning that caught even the censors off guard« (1989: 150). Für eine Kritik an Bachtins utopischer Sicht auf Lachen und Karneval, siehe Eco (1984) und Hutcheon (1989: 99).

1979	The Private Life of Sherlock Holmes	La vida privada de Sherlock Holmes	1971	(Das Privatleben des Sherlock Holmes)
1972	Avanti!	¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?	1973	(Avanti, Avanti!)
1974	The Front Page	Primera plana	1975	(Extrablatt)

Als Franco während des Spanischen Bürgerkriegs (1936–39) die Macht ergriff, etablierte er ein Regime, in dem die staatliche Zensur als Hauptinstrument zur kulturellen Isolierung Spaniens vom Rest der Welt fungierte⁵. In den frühen 1940er Jahren waren die spanischen Faschisten (oder Falangisten) in diesen staatlichen Zensurgremien einflussreich, doch nach Hitlers endgültiger Niederlage verlagerte Franco die Macht geschickt von den Falangisten auf die spanischen Ultrakatholiken, die in den frühen 1940er Jahren ebenfalls begonnen hatten, ein »privates« katholisches – im Gegensatz zum staatlichen – Zensursystem zu entwickeln, das bis in die späten 1960er Jahre andauern sollte. Als diese privaten Zensoren Anfang der 1950er Jahre zusätzlich die staatliche Zensur unterwanderten, geriet die staatliche Zensur fast ebenso in Panik wie ihr privates Pendant, und die Filmlandschaft der 1950er Jahre wurde in Spanien immer trostloser⁶. Anfang der 1960er Jahre war der Wunsch der Spanier nach Innovation daher enorm groß⁷.

Angesichts dieser Situation stellt sich die Frage, ob Wilders Analyse – die besagt, dass Humor die Zensur zu übertölpeln vermag – a fortiori auf den spanischen Fall übertragen werden kann, da die Filmzensur des Regimes (und die kulturelle Zensur

-
- 5 Die staatliche Zensurbehörde für Film und Theater hatte während des Franquismus viele verschiedene Namen. Der Einfachheit halber werde ich sie fortan meist nur als »Staatliche Zensurbehörde« bezeichnen.
 - 6 Bis in die späten 1960er Jahre gab es daher in Spanien zwei parallele Arten der Filmzensur – die staatliche Zensur und die private katholische Zensur – mit Konflikten zwischen ihnen in den 1940er und 1960er Jahren und in gewissem Maße in den 1950er Jahren. Siehe z.B. Vandaele 2015.
 - 7 Natürlich spielte auch die Wirtschaft eine wichtige Rolle bei der politischen Entwicklung des Franquismus. Ab den 1950er Jahren, nach mehr als zehn Jahren der Armut und des Elends, zwang die desolote wirtschaftliche Lage Spaniens Franco dazu, seine repressive, autokratische Herrschaft zu lockern; siehe Tusell (1989: 251–262) sowie Fusi und García Delgado (2000: 120). Die wirtschaftliche Modernisierung begann in den Jahren 1957–1959 und wurde hauptsächlich von dem Opus Dei nahestehenden Kapitalisten geleitet (Moradiellos García 2000: 26–27). Im Rahmen dieser pragmatischen und durchaus opportunistischen Hinwendung zum Kapitalismus wurde der Tourismus gefördert und Einflüsse aus dem Ausland zunehmend toleriert.

im Allgemeinen) sogar schärfer war als Hollywoods Selbstzensursystem. War Wilders tatsächlich der schlagfertige Retter, der die dummen Zensoren getäuscht hat, oder ist sein Denken vielleicht ein Fall dessen, was Pierre Bourdieu als das kulturelle *préconstruit* bezeichnet (1992: 207) – jene weitgehend geteilten, leicht akzeptierten und verankerten, aber naiven und stereotypen Vorstellungen über kulturelle Artefakte und ihre Funktionsweise? Wie Jessica Milner Davis treffend bemerkt, »when constraints [on humor] are externally imposed and political in nature, a counter-pressure builds to indulge in playful comment and joking«, wie in Wilders Reaktion auf Hollywood. Dennoch, wie die Autorin bemerkt, kann diese spielerische Gegenstrategie leicht nach hinten losgehen, insbesondere in unterschiedlichen kulturellen und politischen Kontexten (2016: 199).

1. Humor, ergo Skandal

In vielen Fällen haben meine archivarischen Forschungen ergeben, dass Wilders Behauptung über die subversive Wirksamkeit von Humor unter dem Franquismus nicht belegt werden kann. Egal, wie sehr Francos Zensoren für dumm gehalten wurden, die historische Forschung zeigt, dass sie nicht leicht getäuscht wurden. Auf die Filmzensur des Franco-Regimes trifft zu, was Beate Müller in Bezug auf die Zensur in der DDR schreibt: »[t]he conventional assumption that censors are easily deceived because they are mere bureaucrats without a shred of poetry in their bones, is quite wrong« (Müller 2004: 22). Die Kommentare, Interpretationen, Verbote und Altersbeschränkungen des Franco-Regimes waren meist treffend in Bezug auf die reaktionären Standpunkte, Interessen, Profile und Ideologien der Bewegung. Im Folgenden wird sich zeigen, dass Wilders witziger Stil tatsächlich eher dazu neigte, die Rezeption seiner Filme im franquistischen Spanien zu gefährden.

So vertrat der prominente falangistische Zensor David Jato 1947 die Ansicht, dass *Fünf Gräber bis Kairo*, Wilders pro-alliierten Film aus dem Jahr 1943 mit Erich von Stroheim als Generalfeldmarschall Rommel, eine »[v]ersión poco generosa de un gran soldado (...), ridiculizado por un miserable actor de nacionalidad alemana«⁸ darstelle. Diese Einschätzung wurde auf derselben Sitzung der staatlichen Zensurbehörde von dem Jesuiten Francisco Ortiz bestätigt, einem hochrangigen Zensor, der vor »Protestas del público« warnte, da der Film »molesta para los alemanes y los italianos«⁹ sei. Joaquín Soriano, der Gründer von NO-DO (Noticiarios y Docu-

8 Archivo General del Estado 36/03305, fortan AGA; franquistische Akte Nr. 7.572. Das Archivo General del Estado ist das Allgemeine Staatsarchiv mit Sitz in Alcalá, Madrid. Die erste Zahl bezieht sich auf das Archivierungssystem der AGA, die zweite auf das franquistische System der Nummerierung der Akten.

9 AGA 36/03305; franquist. Akte Nr. 7.572.

mentales, der berüchtigten franquistischen Wochenschau, die in den Kinos gezeigt wurde), kritisierte ebenfalls, dass »[n]o se pone muy bien a los alemanes y menos a los italianos«, insbesondere den stümperhaften und albernen italienischen General im Film. Aus franquistischer Sicht war der bissige Humor des Films kurz nach dem Krieg eindeutig auf die falschen Leute ausgerichtet. Wenn die staatliche Zensurbehörde dies schließlich *nicht* als »inadmisibile« ansah, wie Soriano es ausdrückte,¹⁰ so hatte dies weniger mit seinem geistreichen, übertölpelnden Humor zu tun als mit einer falangistischen Auffassung von Filmkunst, die milder war als die ultrakatholische.

Drei Jahre später, 1950, war die ultrakatholische Ära der franquistischen Staatszensur mit ihrer eigentümlichen Fixierung auf Küsse bereits in vollem Gange. Doch im Zensurbericht zu Wilders Nachkriegssatire *Eine auswärtige Affäre* (1948) finden wir auch noch die auffällige Anweisung, »Revisar los diálogos y suprimir caricaturas de Hitler«.¹¹ Da die Figur Hitler im Film nur ein einziges Mal auftaucht und die weibliche Hauptfigur Erika von Schlütow (Marlene Dietrich) in einer Nazi-Wochenschau küsst, dürfte der Zorn der Zensoren eher durch die sarkastischen Bemerkungen des amerikanischen Colonel Plummer über Hitler ausgelöst worden sein, als er amerikanische Kongressabgeordnete durch das zerstörte Nachkriegs-Berlin führt. »Over there«, sagt Plummer, »there's the balcony where he bet his Reich would last a thousand years. That's the one that broke the bookies' hearts«. Eine überarbeitete Version des Films wurde in ultrakatholischen Zeiten geduldet, aber ein Teil seines Humors war in diesem Prozess eher ein Fluch als ein Segen.

1953 verbot die franquistische Staatszensur Wilders Kriegsgefangenenkomödie *Stalag 17* (1953) vollständig. José María Alonso-Pesquera, ehemaliger Präsident der staatlichen Zensurbehörde und bis 1955 ein wichtiger Zensor, hatte in den 1930er Jahren in Deutschland und Italien gelebt und als Techniker in der Filmindustrie gearbeitet. Acht Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg schien er nichts Lustiges an dem zu finden, was Paramount als Komödie und »a laugh-loaded salute to our POW heroes« (Sikov 1998: 343) präsentierte. Alonso-Pesquera nannte ihn vielmehr »[p]elícula americana de propaganda antialemana en que ridiculizan al ejército alemán« und empfahl: »[e]streno debe prohibirse«.¹² Der in demokratischen Zeiten schreibende spanische Filmkritiker Juan Carlos Rentero (1999: 123) ist der Ansicht, dass Wilder in diesem Film suggeriert, dass die Deutschen »[l]os más estúpidos engréidos que hay sobre la tierra« sind, eine Überzeugung, die auch die franquistische Zensur 1953 Wilder zuschrieb, die jedoch weniger zufrieden war als Rentero 1999. Der franquistische Zensor Pedro Mourlane stellte fest, dass *Stalag 17* »tiende a la caricatura al

10 AGA 36/03305; franquist. Akte Nr. 7.572.

11 AGA 36/03379; franquist. Akte Nr. 9.670.

12 AGA 36/03453; franquist. Akte Nr. 11.779.

pintar usos, caracteres y modos de ser« und befand, dass »[e]stas películas de propaganda deforman la realidad«, und fügte hinzu, dass »[e]l tema cien veces debatido, exige a quien lo trate una probidad y una exactitud que no es corriente. Otro es el terreno en el que deben ser recordadas o juzgadas [estas escenas]«. ¹³ So war man der Ansicht, dass eine Komödie eine zu frivole Form sei, um das Thema Krieg zu behandeln, da sie »perturbaciones entre los espectadores« verursachen würde, so Francisco Fernández y González. ¹⁴ Pater Manuel Villares war der Meinung, dass der Film verboten werden sollte, »porque reaviva las divisiones entre las naciones ridiculizando al Ejército y al pueblo alemán«. ¹⁵ Der katholische Staatszensor Pío García Escudero warnte ebenfalls vor dem, was er als *antigermanismo* bezeichnete: »Se ridiculiza en una serie de situaciones a los alemanes«, fasste der wichtige Zensor Alfredo Timermans zusammen, dessen Schlussfolgerung glasklar war: »[e]stimamos que a estas alturas resulta no aconsejable la proyección de una película de esas características«. ¹⁶ Es liegt auf der Hand, dass der Humor ein Ziel ins Lächerliche zog, das die Zensoren als inakzeptabel erachteten, und dass er in Bezug auf eine ernst zu nehmende Angelegenheit den Eindruck von Frivolität erweckte. Der Einspruch von Paramount Spanien – »[l]a citada película no afecta en ningún aspecto de índole moral ni político a nadie, puesto que en general se trata de una película cuyo asunto es más bien comedia« ¹⁷ – wurde 1953 abgelehnt.

Zwei Jahre später, 1955, erhielt die klassische romantische Komödie *Sabrina* (1954) eine Altersfreigabe ab 16 Jahren, eine weitere Entscheidung, die von der spanischen Niederlassung von Paramount angefochten wurde, die den Humor des Films hervorhob. »Siempre hemos estado seguros«, versicherte Paramount, »de que esta película sería autorizada para todos los públicos por su carácter de comedia graciosa que no tiene ninguna dureza ni situaciones escabrosas, pues desde el principio al final se crean escenas que desembocan en comicidad sin malicia para hacer pasar un rato agradable a todos los públicos y su argumento no puede ser más inocente«. ¹⁸ Der Zensor Mariano Daranas war der Meinung, dass die Komödie zwar »un poco larga« aber dafür unterhaltsam und »el desarrollo (...) bastante limpio« ¹⁹ sei. Der Ausschuss stimmte aber mit Pater Villares überein, der darauf bestand, dass der Film aufgrund des Themas nur »para mayores« zugelassen werden sollte. ²⁰ Ein nicht identifizierter Zensor war ebenfalls der Meinung, »el asunto amoroso«

13 AGA 36/03453; franquist. Akte Nr. 11.779.

14 AGA 36/03453; franquist. Akte Nr. 11.779.

15 AGA 36/03453; franquist. Akte Nr. 11.779.

16 AGA 36/03453; franquist. Akte Nr. 11.779.

17 AGA 36/03453; franquist. Akte Nr. 11.779.

18 AGA 36/03518; franquist. Akte Nr. 13.467.

19 AGA 36/03518; franquist. Akte Nr. 13.467.

20 AGA 36/03518; franquist. Akte Nr. 13.467.

sei »propio para mayores«,²¹ und der Kanoniker González Ruiz unterstützte diese Entscheidung, indem er den Film als »[c]omedia intrascendente no exenta de picardía«²² bezeichnete. Rhetorische Appelle an die angebliche Unbeschwertheit der Komödie blieben in jenen ultrakatholischen Zeiten meist erfolglos.

Eine weitere berühmte romantische Komödie, allerdings mit mehr sexuellen Untertönen, war *Ariane – Liebe am Nachmittag* (1957). »*Love in the Afternoon* is *Sabrina* with a more finely wrought script, more Paris, no Bogart, and a wiser feel for love«, schreibt Ed Sikov (1998: 390). Bei der ersten Sichtung im Juli 1957 befand der Zensor Daranas den Film als »[m]uy entretenida, muy delicada, muy ingeniosa pero insana porque en resumidas cuentas es la apología de una jovencita que se enamora de un hombre rico y maduro al cual frecuenta en su alcoba de hotel hasta lograr que se enamore de ella y pida su mano«.²³ Jegliche Rhetorik des Humors hatte offensichtlich versagt. Vieles hänge vom Publikum ab, behauptete der sexistische Falangist Patricio Canales, der zwischen »Männern« und »jungen Mädchen« unterschied und schrieb, dass der Film »[p]ara los varones, carece de importancia y resulta deliciosa«, während »para las jovencitas es peligrosísima porque casi toda la comedia transcorre en la habitación del Hotel haciendo vida de intimidad todas las tardes«.²⁴ Mit anderen Worten, einige franquistische Zensoren vertraten bevormundend die Meinung, dass spanische Mädchen –im Gegensatz zu spanischen Männern– nicht in der Lage waren, zwischen schmutziger Komödie und tugendhafter Realität zu unterscheiden. Der Zensor José Luis García Velasco, der stets auf die Sexualmoral pochte, entlarvte Wilders komödiantischen Tonfall sogar als eines der perversesten Elemente des Films: »Lo peor es que todo el desarrollo argumental está impregnado de un sentido sexual, envuelto en el papel rosa«.²⁵

Ein Jahr später, 1958, schnitt die Marilyn-Monroe-Farce *Das verflixte 7. Jahr* (1955) bei der Zensur noch schlechter ab. Auch hier war der Zensor Daranas der Einzige, der eine geringfügig abweichende Meinung vertrat, da er die Komödie trotz ihrer offensichtlichen Frivolität für »[h]asta psicológicamente estimable a pesar de su aparente frivolidad« hielt. Er fügte jedoch sofort hinzu, »[p]ero es tan obsesiva y tan plástica la preocupación sexual que no cabe dentro de nuestra moral pública«.²⁶ Und auch die anderen franquistischen Zensoren konnte Wilder nicht überlisten. Miguel Cuartero und Pío García Escudero erwähnten den Humor nicht einmal und konzentrierten sich stattdessen ausschließlich auf das Thema der sexuellen Besessenheit. Nach Ansicht des einflussreichen jesuitischen Zensors Francisco Ortiz,

21 AGA 36/03518; franquist. Akte Nr. 13.467.

22 AGA 36/03518; franquist. Akte Nr. 13.467.

23 AGA 36/03613; franquist. Akte Nr. 16.411.

24 AGA 36/03613; franquist. Akte Nr. 16.411.

25 AGA 36/03613; franquist. Akte Nr. 16.411.

26 AGA 36/03680; franquist. Akte Nr. 452.

»[e]l tema presenta una continua obsesión de sexo en incidencias reales e imaginativas ... El tono festivo del relato no es bastante para compensar [la] procacidad«. ²⁷ Eine ähnliche Analyse wurde von Pater Andrés Avelino vorgenommen, der die Komik »[d]emasiado peligrosa« fand: »todo en torno a las inclinaciones sexuales ... el tema se presta a muchos equívocos maliciosos«. ²⁸ Inkongruenzen, die eigentlich komisch sein sollten – lustige Zweideutigkeiten und groteske Missverständnisse – wirkten grenzüberschreitend und potenziell schädlich. So bezeichnete der Zensor Pater Juan Fernández den Film als »[t]otalmente morbosa«, da der männliche Protagonist »sueña las cosas más disparatadas ... en el orden sexual«. ²⁹ In Spanien konnte 1958 kein Humor Wilders Darstellung der sexuellen Anziehung zu Marilyn Monroe mildern, abschwächen oder vergolden.

Gegen ernsthafte Filme wie *Zeugin der Anklage* (1958) und *Lindbergh – Mein Flug über den Ozean* (1962) hatte die staatliche Zensur kaum Einwände. Dennoch wurden selbst in dem letztgenannten Film über Lindbergh, der mit seinem Flugzeug den Atlantik überquert, einige Slapstick-Szenen zensiert. In einer Szene gibt Lindbergh einem verspotteten Priester Flugunterricht, wobei er sich und seinen Fluglehrer fast umbringt. Der folgende Teil eines Dialogs, in dem Lindbergh einen sarkastischen Angriff auf den Glauben startet, wurde in der franquistischen Synchronisation weggelassen:

PRIEST: Slim, don't you ever pray?

LINDBERGH: Well I don't have to, I know how to land!

PRIEST: Let me ask you something. How come I never see you 'round the church? You don't believe?

LINDBERGH: Oh, yes I believe. I believe in an instrument panel, a pressure gage, a compass, things I can see and touch. I can't touch God.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der spanische Importeur (C. B. Films) der staatlichen Zensurbehörde eine bereits überarbeitete Fassung zur Verfügung gestellt hat, wie es unter Franco vor 1963 üblich war, da die staatliche Behörde nach den Worten von García Velasco den Film als »[t]otalmente positiva« ³⁰ beurteilte. ³¹

Vor der kulturellen *apertura*, der zaghaften Öffnung des Regimes ab 1963, hatte Wilders gefeierte Farce *Manche mögen's heiß* (1959) bei den ersten drei Aufführungen ab 1960 nicht die geringste Chance, genehmigt zu werden. Es war ein Film »con muchísima gracia«, räumte der Macho-Falangist Canales 1960 ein, »con un tono débilmente justificado«, aber es war vor allem »una película de homosexuales o de tipos

27 AGA 36/03680; franquist. Akte Nr. 18.452.

28 AGA 36/03680; franquist. Akte Nr. 18.452.

29 AGA 36/03680; franquist. Akte Nr. 18.452.

30 AGA 36/03804; franquist. Akte Nr. 21.809.

31 Siehe Vandaele 2015: 236.

intersexuales».³² Inkongruenzen in diesem Bereich konnten nicht amüsant sein, und so verurteilte er scharf den »[e]quívoco sexual« des Films, »intercambiándose los papeles de varón y de hembra, de pésimo gusto y radical inmoralidad«.³³ Mit Ausnahme des Technikers Casenave, der den Film »[u]na comedia con mucha gracia« fand (für die er jedoch empfahl: »[n]o se ve completa por estimarse su prohibición«),³⁴ legte niemand den Schwerpunkt auf den Humor der Komödie. Unter den eigentlichen Zensoren war es wiederum Daranas, der am ehesten die Existenz von Humor in dem Film anerkannte. Seiner Meinung nach ging es in *Manche mögen's heiß* um den »[e]quívoco entre mujeres y hombres que se hacen pasar por el sexo opuesto ... humorística ... probable hasta el rollo décimo ...«, wobei »una larga actuación de diván entre la Monroe y un presunto impotente [la hace] improyeetable ... por su diálogo, y por su mímica«.³⁵ Sein Urteil »probable« schien zusammen mit dem Zusatz »humorística« für die Zulassung des Films zu sprechen, dennoch empfahl er ein Verbot. Andere Zensoren zeigten bei der gleichen Besichtigung im Jahr 1960 kein Bewusstsein für Humor. So finden wir Verbote von Pater Juan Fernández (»Las escenas centrales o secuencias son todas reprobables«),³⁶ Pater Avelino (schockiert »por el mal gusto y por lo provocativo« des Films),³⁷ Cuartero (»[t]oda la película es una serie de equívocos«)³⁸ und dem Vorsitzenden José Muñoz Fontán (»[p]rohibida aunque sólo sea por subsistir la veda de maricones« [sic!]).³⁹ 1960 konnten Humor, Farce und Groteske die Themen Homo- oder Intersexualität und Pseudimpotenz weder abmildern noch tarnen.

Als am 26. Januar 1961 eine überarbeitete englischsprachige Fassung mit, wie Pío García Escudero es nannte, »numerosos cortes«⁴⁰ präsentiert wurde, stieß die Komödie auf weitere Ablehnung. Neben der Couch- oder Nachtszene, in der Monroe versucht, den vermeintlich Impotenten zu heilen, gehörten zu den für den Zensor Pío García Escudero als »unzulässig« bewerteten Szenen »la del yate [y] la del baile en que el músico [Daphne] está vestido de mujer«⁴¹ und die von Pater Juan Fernández als »exhibitionistisch« zensierte Zugszenen.⁴² García Velasco erklärte deshalb auch

32 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

33 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

34 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

35 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

36 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

37 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

38 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

39 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

40 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

41 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

42 »Las escenas del tren (...) y otras efusiones y exhibicionismos« (AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706).

Manche mögen's heiß zu »una película llena de procacidades del principio al fin«. ⁴³ Die Analyse des Faschisten Canales machte deutlich, in welchem Maße vermeintlich komische und unwahrscheinliche Inkongruenzen von der Zensurbehörde sehr ernst genommen wurden:

El equívoco sexual, socialmente considerado, fomenta la corrupción. La frontera natural de los sexos debe observarse públicamente, dejando al misterio de la intimidad, esta lacra. ... Todo ello implica una fuerte invitación a la »valentía« o descaro social de los homosexuales. ... Tal es la única objeción que puede hacerse a esta divertidísima película, pero objeción demasiado fuerte. ⁴⁴

Nach der dritten Sichtung im April 1961 behauptete Pater Antonio Garau, der Film sei von einem »equívoco que degenera en grosero« ⁴⁵ geprägt, und es wurden weitere Kürzungen vorgeschlagen. ⁴⁶ In der entscheidenden Schlusszene treffen wir auf den pensionierten Millionär Fielding, der in Daphne (Jack Lemmon) verliebt ist, und Daphne selbst, die eigentlich Jerry ist, einer der beiden männlichen Musiker auf der Flucht vor der Mafia. Fielding und Daphne sind verlobt, und sowohl Daphne als auch das Publikum haben gute Gründe anzunehmen, dass Osgood glaubt, er sei mit der Frau Daphne verlobt und nicht mit einem Mann in Frauenkleidern. Wenn Daphne also ihre Perücke abnimmt, ihren Tonfall senkt und verzweifelt schreit, dass sie Fielding nicht heiraten kann, weil sie eigentlich ein Mann ist, entsteht ein Moment komischer Spannung: Wie wird Fielding auf diese neue Information reagieren? »Well, nobody's perfect!«, lautet Fieldings berühmte Antwort – sogar mit einem Gesicht von fast vorwurfsvoller Selbstverständlichkeit. Doch auch ohne diese Schlusszene, selbst mit diesen »[r]ectificaciones fundamentales«, ⁴⁷ hielten es viele Zensoren für fast unmöglich, diese völlig unmoralische Farce zu retten. Erst während der kulturellen *apertura* 1963 erlebte eine synchronisierte Fassung des Films ihre verspätete spanische Premiere.

Alle Zensurberichte über *Das Appartement* (1960) sind verloren gegangen – wahrscheinlich wurden sie kurz nach Francos Tod aus dem Archiv gestohlen. Ein Verbot oder eine Zensur lässt sich jedoch aus einem Beschwerdebrief ableiten, den Luis Garrido von C. B. Films im Dezember 1962 an José María García Escudero, den neuen zum *aperturismo* geneigten Direktor der staatlichen Zensurbehörde, schrieb.

43 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

44 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

45 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

46 »Rollo 4: Entrada de Marilyn en las cabinas o camas del tren y todo el amasijo. Rollo 6: Todas las intervenciones del Botones en este rollo y los siguientes. Rollo 9: Escenas del barco y del tango enteras. Rollo 10: Escenas de la alcoba cuando uno de ellos baila la rumba. Rollo 13: Escena final« (AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706).

47 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

Mit der Bitte um eine erneute Prüfung des Films räumte Garrido ein, dass »La línea argumental presenta unas circunstancias de vida que pueden ser contrarias a la nuestra«⁴⁸ und dass einige Charaktere »una vida fuera de una línea recta«⁴⁹ führen (die abweichenden Situationen, auf die er anspielte, sind im franquistischen Kontext leicht vorstellbar, wie Ehebruch, Promiskuität, Selbstmordversuche, Bestechung und Erpressung). Dieses rhetorische Zugeständnis spiegelte höchstwahrscheinlich das negative Urteil wider, das nach der ersten Sichtung am 23. November 1961 gefällt wurde. So witzig die angebliche Komödie auch war und so sehr die Handlung die Figuren angeblich für ihren korrupten und minderwertigen Lebensstil verurteilte, der Film würde nicht vor der *apertura* genehmigt werden. Der Franquismus wollte, so Heredero (1993: 235), eine eskapistische Komödie, die »sin ningún tipo de inquietudes« einen sanften Humor böte.

Die staatliche Zensurbehörde genehmigte *Eins, Zwei, Drei* (1961) erst im Sommer 1962. Der konservative Zensor García Velasco beschrieb den Film als »Una crítica humorística de algunos tipos comunistas así como del capitalismo occidental. Naturalmente esto no puede tomarse en serio porque entonces habría que oponer inconvenientes a su contenido pero en realidad se trata de una comedia absolutamente superficial e intrascendente que, a mi juicio, no ofrece reparos«.⁵⁰ Velasco und seine Zensurkollegen unterstrichen damit den Grundsatz, dass Komödien (im Gegensatz zu realistischen Filmen) eine thematische Lockerung rechtfertigten. Dennoch scheint es, dass der Ton weniger ausschlaggebend war als die besonders günstige Tatsache, dass Wilders Ziele in diesem Film größtenteils mit den prototypischen Gegnern des Franco-Regimes übereinstimmten: hauptsächlich der Kommunismus, und oberflächlich betrachtet auch der Kapitalismus.

Die staatliche Zensurbehörde⁵¹ der *apertura* verbot *Das Mädchen Irma La Douce* (1963) im Jahr 1964 und genehmigte ihn erst 1969. Bei beiden Vorführungen herrschten im Wesentlichen zwei Arten von Interpretationen vor. Die »seriöse« Interpretation hob das moralisch deviante und daher verwerfliche Thema des Films – die Prostitution – hervor und bezeichnete den damit verbundenen Humor als inakzeptabel und unangemessen frivol. Die Interpretation von Pater Villares aus dem Jahr 1964 ist ein Beispiel für diese ernsthafte Interpretation. Es handele sich um einen Film über »prostitutas y rufianes«, der von einem »clima de escabros« und einem »aire jocoso« geprägt sei, »que no le da importancia a nada«.⁵² Miguel Cerezo teilte diese Meinung, denn der Film zeige »... la vida de las mujeres públicas y la regeneración de una de ellas ... si no exaltación, sí hay simpatía o alegría en la presentación de las

48 AGA 36/03816; franquist. Akte Nr. 22.019.

49 AGA 36/03816; franquist. Akte Nr. 22.019.

50 AGA 36/03912; franquist. Akte Nr. 24.977.

51 Die Behörde wurde nun offiziell *Junta de Clasificación y Censura* genannt.

52 AGA 36/04056; franquist. Akte Nr. 1626.

prostitutas«. ⁵³ Nach Ansicht von Luis Ayuso seien eine Darstellung von Prostitution, die er für »demasiado detallada« hält, sowie »el poco respeto a la Iglesia offensichtlich ausreichende Gründe, um bis 1969 das Verbot zu rechtfertigen«. ⁵⁴

In den späten 1960er Jahren kamen viel gewagtere Filme aus Hollywood und Europa auf den Markt und machten *Das Mädchen Irma La Douce* zu einer relativ zahmen Angelegenheit, wie die Zensurbehörden offen zugaben. Als nächstes und letztes wurde Wilders letzte subversive Komödie *Küss mich, Dummkopf* (1964), die von der US-amerikanischen Legion of Decency moralisch verurteilt wurde, in Spanien offiziell bis 1970 oder 1973 verboten, als eine gekürzte Version veröffentlicht wurde (siehe Vandaele 2015).

Zusammengefasst: die franquistischen Zensoren ließen sich in der Regel nicht von Wilders Witz und Humor einlullen. Während des gesamten Franquismus, insbesondere jedoch in den ultrakatholisch geprägten 1950er Jahren, diskreditierte die Zensur seinen Humor aus Gründen, die auf der Auffassung beruhen, dass Humor als eine Form von Inkongruenz und als Ausdruck von Überlegenheits- oder Unterlegenheitsgefühlen betrachtet wird (siehe Vandaele 2015). Diese Diskreditierung konnte also auf verschiedene Ursachen zurückgeführt werden: Eine vermeintlich komische Inkongruenz wurde manchmal als *unmoralisch* angesehen; eine vermeintlich komische Inkongruenz konnte als *amoralische* Frivolität in einem Kontext gesehen werden, der als zutiefst moralisch gedacht war; ein Ziel von Wilders Humor, das als ein Opfer von Überlegenheit fungierte, konnte eine Person oder Sache sein, mit der sich der Zensor identifizierte; der bevormundende Zensor könnte antizipieren oder vorhersagen, dass eine Zielperson zu kontrovers sein würde, um sie in der Öffentlichkeit zu exponieren, da dies unerwünschte Gefühle der Minderwertigkeit und soziale Unruhen hervorrufen könnte; eine Filmfigur, die als überlegen angesehen wird, könnte tatsächlich die Figur sein, mit der sich der Zensor *nicht* identifiziert; oder die Filmfigur, die als überlegen angesehen wird, könnte eine Figur sein, mit der sich das Publikum nach Meinung des bevormundenden Zensors nicht identifizieren sollte.

2. Humor, ergo Toleranz?

Ist es Wilder also überhaupt gelungen, die franquistische Zensur zu übertölpeln? Die Idee der grenzüberschreitenden Komik scheint für die Rezeption einiger Filme in bestimmten Momenten während des Franquismus durchaus relevant zu sein, wenn wir »Grenzüberschreitung« als *transgresión* verstehen, das heißt, als »vulneración de una norma o costumbre«, wie es im *Diccionario panhispánico del español*

53 AGA 36/04056; franquist. Akte Nr. 1626.

54 AGA 36/04056; franquist. Akte Nr. 1626.

jurídico definiert wird. In diesen Momenten der moralischen Grenzüberschreitung, beginnend mit dem allerersten Hollywood-Film, bei dem Wilder Regie führte, erwiesen sich die faschistischen Elemente Spaniens als toleranter und kooperativer als die Ultrakatholiken – eine grausame Ironie angesichts der schrecklichen Verbrechen, die die Nazis an Wilders jüdischer Familie, einschließlich seiner Mutter, begangen hatten.

Der vielleicht weniger bekannte Film *Der Major und das Mädchen* (1942) handelt von einem erwachsenen Mann – also einem *major*, der auch den Rang eines Majors beim US-Militär innehat –, der sich um ein junges Mädchen kümmert (oder zumindest dafür hält er die Person – die der *Minor* im Titel des Filmes entspricht), das allein im selben Zug reist. In Wirklichkeit handelt es sich aber um eine erwachsene Frau, die sich als Kind verkleidet, um das Geld der Fahrkarte zu sparen. Diese Screwballkomödie voller Anspielungen wurde 1946 vom jesuitischen Zensor Francisco Ortiz als »[a] ratos graciosa y otros ratos sin gracia«⁵⁵ bezeichnet. Er fügte hinzu, es handele sich um eine »comedia americana inverosímil y convencional«⁵⁶ – und daher harmlos. Für den Zensor des Bildungsministeriums, Augustín de Lucas, handelte es sich ebenfalls um eine »[c]omedia americana superficial y romántica«, die keine weiteren Kommentare »desde el punto de vista educativo«⁵⁷ rechtfertige. Vielleicht sei die Komödie ein wenig »[p]icaresca«, räumte der Militärzensor Adolfo de la Rosa ein, »pero sin nada de particular«.⁵⁸ Der kirchliche Zensor Ramón F. Tascón hingegen war der Meinung, dass der Film »[p]ara mayores«⁵⁹ beschränkt werden sollte, was auch tatsächlich geschah. Es lassen sich durchaus gute Argumente dafür finden, dass die Komik dieses Films die moralischen Grenzen des franquistischen Kontextes überschritt.⁶⁰

Obwohl der Film in der spanischen Synchronisation wahrscheinlich etwas entschärft wurde, empörte *Der Major und das Mädchen* immer noch die privaten katholischen Zensoren in Spanien, die zunehmend die freizügige Haltung der staatlichen Zensurbehörde kritisierten und bald die Staatsmacht übernehmen sollten.

55 AGA 36/03249; franquist. Akte Nr. 5929.

56 AGA 36/03249; franquist. Akte Nr. 5929.

57 AGA 36/03249; franquist. Akte Nr. 5929.

58 AGA 36/03249; franquist. Akte Nr. 5929.

59 AGA 36/03249; franquist. Akte Nr. 5929.

60 So bemerkte der Kritiker der *New York Times*, Bosley Crowther: You'd never dream the Hays office would permit a scene of rather intimate proximity between Miss Rogers and Ray Milland [i.e., the minor and the major] in a Pullman car. Yet youth is the age of innocence, as the [the scriptwriters] Messrs. Wilder and Brackett know. And so [they] have managed to put by a deliciously risqué contretemps – and a continuously teasing complication – by simply passing the lady off as a little girl. ›Don't worry,‹ says Mr. Milland, ›it's just like traveling with your grandfather or uncle.‹ But it isn't – not by a long shot. And that is the devilish charm of this film. (17 September 1942).

Ein Film, der in Spanien noch mehr katholische Empörung hervorrief, war Wilters dritter Film, *Frau ohne Gewissen* (1944), der auch von vielen staatlichen Zensoren toleriert und sogar geschätzt wurde. Der falangistische Staatszensor David Jato äußerte sich sehr positiv und befand, dass der Film bzw. seine synchronisierte Fassung »[u]na trama policíaca apta para grandes públicos«⁶¹ sei, während der Jesuit Ortiz Muñoz die Bedeutung des Films für sein Genre anerkannte (obwohl er einige »kranke« und »grobe«⁶² Elemente enthielt), und sogar Pater Aldeaseca lobte die Komödie als »fuertemente dramática y estupendamente realizada«.⁶³ In den Zensurberichten wurde der bissige Witz der Dialoge von *Double Indemnity* nicht erwähnt, und ich habe keine Kopie der Synchronisation gefunden, um zu überprüfen, ob der Witz gut übersetzt wurde. Ausschlaggebend war hier wohl die Tatsache, dass der staatlichen Behörde noch einflussreiche Zensoren angehörten, die sich von dem Witz wahrscheinlich nicht täuschen ließen, sondern ihn vielmehr schätzten, und die ihn in dieser Zeit in der staatlichen Zensurbehörde noch schätzen durften. Das sollte sich sehr bald ändern, auch weil *Frau ohne Gewissen*, wie auch *Der Major und das Mädchen* und andere Filme, die immer mächtiger werdenden katholischen Zensoren außerhalb der Behörde erneut schockiert hatte.

In dieser Hinsicht haben wir bereits gesehen, dass *Ariane – Liebe am Nachmittag* die reaktionären franquistischen Zensoren der 1950er Jahre nicht übertölpeln konnte, die die spanischen Übersetzer zwangen, den Film drastisch umzuschreiben. Hatte Pater Villares *Sabrina* 1955 noch als »[i]ntrascendente desde el punto de vista moral«⁶⁴ bezeichnet, so befand er 1957 *Ariane – Liebe am Nachmittag* als »[de] una gran peligrosidad para las jóvenes«.⁶⁵ Als nächstes kollidierte die offensichtlich zensurierte Synchronisation von *Ariane – Liebe am Nachmittag* mit der katholischen Privatzensur und zog das Veto der spanischen katholischen Kirche nach sich – genau wie bei der synchronisierten Fassung von *Frau ohne Gewissen*. »¿Por qué sonreirán tantos espectadores que sólo verán en la película lo divertido?« klagte der Filmkritiker José A. Sobrino in der katholischen Zeitschrift *Film Ideal*.⁶⁶ Der Film kam in die Kinos und erhielt, was noch beunruhigender war, begeisterte Kritiken in großen Zeitungen. »Bajo la aparente superficialidad palpita una profunda comprensión humana, un agudo costumbrismo y una ternura que adopta la forma del humor«,⁶⁷ schrieb der Filmkritiker Fernández Cuenca, ein angesehener Akademiker und dem *aperturismo* geneigter zukünftiger Zensor. Die falangistische Zeitung *Arriba* bezeichnete

61 AGA 36/03279; franquist. Akte Nr. 6.844.

62 »No está exenta de cierta morbosidad y de alguna escena cruda« (AGA 36/03279; franquist. Akte Nr. 6.844).

63 AGA 36/03279; franquist. Akte Nr. 6.844.

64 AGA 36/03518; franquist. Akte Nr. 13.467.

65 AGA 36/03613; franquist. Akte Nr. 16.411.

66 N. 13, November 1957, S. 5.

67 In der katholischen Zeitung *Ya*, 13 Oktober 1957, S. 16.

den Film als »[u]na excelente comedia, espumosa, ligera, festiva y sentimental, con sus buenas dosis de ingenuidad pícaras«. ⁶⁸ Für »Donald«, einen prominenten Filmkritiker des konservativen und monarchistischen ABC, ist »[t]odo [...] risueño, en la narración, con incursiones a lo cómico La película, no nos duele insistir en ello, es ingeniosa, está hábilmente realizada y proporciona un rato de agradable entretenimiento«. ⁶⁹ Selbst wenn wir anerkennen, dass sich diese positiven Kritiken auf eine durch und durch zensierte Synchronisation bezogen, scheint es unbestreitbar, dass auch diese spanische Version unter dem Franquismus sozial grenzüberschreitend war, denn viele katholische Zensoren und der Kritiker Sobrino waren tatsächlich schockiert von dem, was sie für einen subversiven Film hielten, der begeisterte Reaktionen hervorrief.

Billy Wilder gelangen in Spanien gleich zu Beginn der *apertura* des Regimes, 1963, mit *Manche mögen's heiß* und *The Apartment* zwei komödiantische Schläge ins Gesicht der katholischen Hardliner. In dieser Zeit der »Öffnung« (1963–69) verlor Franco allmählich seinen persönlichen Einfluss auf die franquistischen Fraktionen. Eine neue Gruppe kapitalistischer »Technokraten« versuchte nun, die spanische Wirtschaft zu erneuern, indem sie den Tourismus ankurbelte und relativ flexiblere Zensurkriterien für Filme zuließ, was 1962 zum staatlichen Zensurgesetz führte. Der Kodex war in der Tat streng, aber die neuen *aperturistischen* Zensoren führten nun Debatten mit ihren ultrakatholischen Kollegen, und nach vier Genehmigungsanträgen wurde *Manche mögen's heiß* schließlich am 24. Oktober 1963 in Madrid uraufgeführt. Natürlich gab es sozioökonomische und makrohistorische Gründe, die Spanien dazu drängten, diese hervorragend gemachten Komödien mit großartiger erzählerischer Kraft und komödiantischem Inhalt zu importieren; es ist jedoch auch wahrscheinlich, dass die rhetorischen Mittel des Humors ausschlaggebend waren, um die Debatte zugunsten der Einfuhr dieser Filme zu entscheiden.

Das letzte verfügbare Urteil zu *Manche mögen's heiß* (18. April 1963) führte zwar nicht zu einer Zulassung der Komödie, deutete aber auf die Bedeutung des Humors in der Debatte der staatlichen Zensurbehörde *intra muros* hin. Die ultrakatholischen Zensoren, die aus dem privaten Zensurapparat stammten, blieben bei ihrer Position und disqualifizierten den Humor. »Prohibida«, so Pascual Cebollada, wegen der »equivocos continuos ...; exhibicionismo ...; mal gusto, agravado en el final«. ⁷⁰ Die geschlechtsspezifischen Inkongruenzen und das homosexuell aufgeladene Finale wurden also wieder einmal eher als Beispiele für schlechten Geschmack denn für einen guten Sinn für Humor angesehen. José María Cano, ebenfalls ein bezeichnender Ultra-Katholik, wich kaum von seinem Kollegen Cebollada ab: Er verurteilte die Komödie als »[p]rohibida« aufgrund ihrer »sobrecarga de equívocos, escenas y

68 *Cine Asesor*, Blatt Nr. 1519.

69 16. Oktober 1957, S. 60.

70 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

exhibiciones de clara intención lasciva«. ⁷¹ Cerezo, ein weiterer stark moralisierender Zensor, teilte die Meinung seiner ultra-katholischen Kollegen: »[p]rohibida« wegen ihrem »reiterado exhibicionismo«. ⁷² Nach 1962 waren die Ultrakatholiken jedoch nicht mehr so einflussreich wie ihre Vorgänger in den 1950er Jahren, und die einflussreichsten *aperturistischen* Mitglieder wagten es, die unerbittlich negativen Urteile der katholischen Hardliner zu ignorieren, anstatt sich ihnen zusammenzuschließen. Der renommierte Filmhistoriker und Zensor Carlos Fernández Cuenca wollte *Manche mögen's heiß* zulassen, da es sich um »una farsa brillante y divertida« handele, »que maneja con verdadera gracia todos los posibles elementos picantes, por lo que no aprecio gravedad alguna«. ⁷³ José Luis de Celis y Orue war der gleichen Meinung: »[c]lásica comedia americana, divertida y realizada toda ella en un tono ligero pero limpio que no me ofrece reparos para la autorización«. ⁷⁴ Juan Miguel Lamet hielt seine Stimme zurück und beklagte, dass: »[d]ejo un voto en suspenso porque la película viene cortada en escenas fundamentales«. ⁷⁵ Eine franquistische Übersetzung wurde 1963 genehmigt und in die Kinos gebracht – sicherlich das Ergebnis der Verhandlungen innerhalb der Zensurbehörde, aber in der Wahrnehmung vieler Hardliner auch eine entsetzlich populäre Aufstachelung zur Subversion.

In der Zeitung ABC beschrieb García Espina, ein Falangist und ehemaliger Generaldirektor der staatlichen Zensurbehörde, leidenschaftlich, wie »[e]sta película de risa, de buena risa, de sana risa ... [es llevada] hasta los extremos de comicidad más apurados ... [Curtis y Lemmon] doblan sus papeles femeninos con una gracia estupenda que nunca rebasa la peligrosa línea que separa el buen gusto del que ya no es tan bueno«. ⁷⁶ Der anonyme Kritiker der katholischen Zeitung Ya, möglicherweise der Zensor Luis Gómez Mesa, betonte, dass »[p]oquísimas veces las críticas de todo el mundo han coincidido de modo tan rotundo al calificar a ›Con faldas y a lo loco‹ como la mejor comedia de todos los tiempos, la obra maestra de Billy Wilder y la creación cumbre de Marilyn Monroe«. In dieser Komödie, die der Kritiker als »muy graciosa« bezeichnet, »se recurre a situaciones viejas pero con extraordinaria gracia nueva ... constantes carcajadas«, weil »el relato se sustenta en aras de la comicidad y del fino humorismo«. ⁷⁷

Es stimmt, dass Lieberfeld und Sanders (1998: 128–135), neben anderen modernen Forschern, viele konservative Anspielungen in *Manche mögen's heiß* finden: die

71 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

72 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

73 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

74 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

75 AGA 36/03731; franquist. Akte Nr. 19.706.

76 25. Oktober 1963.

77 24. Oktober 1963.

Aufnahme von Josephines (oder Joes, oder Tony Curtis') muskulösen Beinen, als Josephine nach dem Kuss auf den Mund von Marilyn ›Sugar‹ Monroe eine Leiter hinunterflieht; die clowneske Figur des Osgood Fielding, die andeutet, dass echte Männer nicht den Fehler machen würden, Josephine für eine Frau zu halten; die Bemerkung von Jerry/Daphne (Jack Lemmon), dass »we'll end up in the ladies' morgue, and I tell you, Joe, I am going to die of shame«; Joes und Jerrys »biologisierter« sexueller Blick, wenn sie Sugar sehen; der Soundtrack, der diese anzüglichen und durchdringenden Blicke begleitet; die normalisierende Darstellung des »Machos« Joe im Gegensatz zur Lächerlichmachung von Jerry; der »komische« Kontrast zwischen Sugars echter Verführung und der Farce mit Osgood. Kurz gesagt: »the humor in disguise comedies derives from the incongruity between the characters' assumed identities and their original ones. ... Disguise comedies may be interpreted as outlets ...; at the same time, they may be cautionary tales whose object is social conformity« (Lieberfeld und Sanders 1998: 135). Doch trotz dieser konservativen Züge, die ich für durchaus unbestreitbar halte, und trotz der zusätzlichen Zensur der Synchronisation wurde *Manche mögen's heiß* 1963 als innovativer und gewagter Film von einer Menge undogmatischer Spanier aufgenommen, die das unerträglich lange kulturelle Schweigen zwischen der hirnlosen *españolada* und der regelrechten Propaganda ertragen hatten.⁷⁸

In Bezug auf Wilders Klassiker *Das Appartement*, der entweder als implizite Kritik oder als zynisch-fröhliche Darstellung des korrupten Kapitalismus gelesen werden kann, schrieb der Manager von C. B. Films Luis Garrido, wie bereits erwähnt, einen Beschwerdebrief an den Leiter der staatlichen Zensurbehörde José María García Escudero. Garrido gab offen zu, dass *The Apartment* einen beißenden Humor enthielt, fügte aber hinzu, dass die Ziele, die unter Wilders humoristischen Beschuss genommen wurden, aus franquistischer Sicht eigentlich die richtigen waren. Wenn es in der Komödie Satire gab, dann war es eine erfolgreiche Satire, die den nordamerikanischen Kapitalismus und die von ihm geschaffene Gesellschaft und Mentalität bloßstellte. Mithilfe der ideologischen Manipulationen der Synchronisation gelang der Taktik wohl doch ein gewisser Erfolg, denn der Film wurde schließlich 1963 für Erwachsene zugelassen. Die franquistische Presse liebte den Film, oder zumindest seine franquistische Synchronisation. Er sei eine »[c]omedia satírica de propósitos moralizadores«, so die katholische Zeitung *Ya*. »Aunque sea utilizando situaciones

78 »*Españolada* is a pejorative word that refers to a clichéd idea of Spanish culture, centered around flamenco dancing, rural peculiarities, bullfighting, and *copla* singers.« In diesem Sinne, »[o]ne useful way to approach Spanish film during the Franco period is to look at the tensions between two distinct approaches to the art: ambitious filmmakers, on the one hand, who seek self-expression or serious comment on social and cultural reality, and on the other, a less auteur-centered kind of popular and traditional cinema known as *españolada*« (Mira 2010: 118).

escabrosas« sei sie »la mejor comedia de Billy Wilder [realizada] con más sobriedad y hasta con más eficacia«. ⁷⁹ Auch *Arriba*, die offizielle Zeitung des Franco-Regimes, hielt *Das Appartement* für »[u]n film de tono satírico, con algunas anotaciones, morales y sociales«. ⁸⁰ Trotz des Lachens und des Schmunzelns, das er hervorrief, sei er weder »eine Farce« noch »kitschig« wie die üblichen romantischen Komödien. ⁸¹ Stattdessen wurde der Film als »una tragicomedia [con] dualidad triste y alegre« ⁸² dargestellt. Mit seinem »caudal de poesía, de gracia y de ternura« kam der Film in die spanischen Kinos »a buscar la sonrisa inteligente de los espectadores«, schrieb der ehemalige Direktor der staatlichen Zensurbehörde García Espina in der monarchischen Zeitung *ABC*. ⁸³ Auch die Filmkritiker anderer franquistischer Zeitungen betonten den komischen Charakter von *Das Appartement* oder unterstrichen, wenn sie die ernste Absicht des Films anerkannten, dass es sich um eine Sozialkritik über ein anderes Land handelte.

Der Filmkritiker von *Film Ideal* stimmte zwar zu, dass »existe un Wilder negro, uno dramático y otro puramente cómico«, erklärte aber, dass in *The Apartment* »es este Wilder cómico el que nos interesa«. ⁸⁴

Im Windschatten von *Manche mögen's heiß* und *Das Appartement* wurden im Rahmen der Bemühungen der staatlichen Zensurbehörde, bereits verbotene Filme neu zu bewerten, zwei weitere Billy-Wilder-Filme synchronisiert, genehmigt und in der frühen *apertura* veröffentlicht – ein etwas überarbeiteter *Stalag 17* und ein stark veränderter *Das verflixte 7. Jahr*. Die vier Filmgenehmigungen veranlassten den Filmkritiker José María Pérez Lozano 1964 in der Zeitung *Ya* zu folgender Feststellung: »Otra nueva película de Wilder en esta temporada, lo que le convierte en el director más estrenado en Madrid durante el presente curso, aunque algunos de sus films, como éste, tengan ya varios años.« ⁸⁵ Billy Wilder war sicherlich einer der prominentesten Filmemacher in der bedeutenden Periode des Wandels, die als *apertura* bezeichnet wird. Obwohl er zensiert wurde, verkörperte er eine bemerkenswerte Verschiebung von Normen, eine Transformation der Filmkultur, vielleicht sogar eine gemäßigte Art der Subversion.

79 *Cine Asesor*, Blatt Nr. 360–363.

80 *Cine Asesor*, Blatt Nr. 360–363.

81 *Cine Asesor*, Blatt Nr. 360–363.

82 *Cine Asesor*, Blatt Nr. 360–363.

83 20. Dezember 1963.

84 So etwa die Filmkritik der Zeitschrift *Film Ideal* (N. 137, 1. Februar 1964), oder die von José Monleón, der stellvertretende Direktor der dem *aperturismo* geneigten Publikation *Nuestro Cine*, in der mehr die Satire als die reine Komödie betont wird: »Wilder nos propone, divertidamente, algo serio: una mirada a los determinantes de la situación de los Protagonistas, ... un espíritu de crítica y de protesta desusado [ante] la mentalidad del país de procedencia« (N. 26, Januar 1964, S. 60).

85 18. Februar 1964.

3. Klischees versus Archive

In bestimmten Momenten während des Franquismus – manchmal kulturellen Schlüsselmomenten – erlaubte Wilders schräger, heiterer und witziger Filmdiskurs, Tabuthemen öffentlich und visuell darzustellen. Die witzigen, ironischen und komischen Figuren in *Der Major und das Mädchen* und *Frau ohne Gewissen* erfreuten bestimmte faschistische Zensoren, die in den 1940er Jahren noch institutionelle Macht ausübten, bis sie von Ultrakatholiken ins Abseits gestellt wurden. Als nächstes scheint Wilders Verwendung eines unbeschwerten komödiantischen Tons einmal – allerdings nur teilweise – in der ultrakatholischen Periode funktioniert zu haben, nämlich 1957, als eine stark veränderte Version von *Ariane – Liebe am Nachmittag* trotz des Widerstands von Ultrakatholiken und dem einen oder anderen Faschisten genehmigt wurde. Die Periode der filmischen *apertura* zwischen 1963 und 1969 schließlich brachte trotz der heftigen Proteste der ultrakatholischen staatlichen Zensoren einen bedeutenden Fortschritt mit sich. In Wilders populären Filmen durften allmählich Dinge gezeigt werden, die dem Regime früher ein Dorn im Auge gewesen waren. Man kann sagen, dass die rhetorischen Mittel des Humors und des Witzes dazu beigetragen haben, einige Debatten zugunsten der Zulassung zu entscheiden. Vermutlich war Wilders Komik während der *apertura* insofern kulturverändernd, als er die Toleranz gegenüber Mainstream-Kunst erhöhte, die moralische und soziale Grenzen herausforderte.

Doch auch das war relativ. Zum einen waren die franquistischen Zensoren von Wilders Witz und Komik oft eher skandalisiert als getäuscht. Zum anderen war Wilder, wenn er tatsächlich manchmal subversiv war, dies deshalb, weil der Franquismus so extrem reaktionär war; wenn er transformativ war, so deshalb, weil der Franquismus Anfang der 1960er Jahre kontextbedingt gezwungen war, sich allmählich zu öffnen und die Ultrakatholiken von der absoluten Macht in der staatlichen Zensurbehörde zu entfernen. Obwohl Billy Wilder in Spanien wie ein Gott verehrt wurde, wurden die Wege und das Wirken seines Humors von den Franquisten oft aufgespürt und abgelenkt – im Gegensatz zu den unergründlichen Wegen ihres katholischen Gottes. Mehr noch, die Spuren der franquistischen Ablenkung und Manipulation sind auch heute noch in den spanischen Übersetzungen vieler von Wilders besten Witzen zu hören.

Archiv

Archivo General del Estado, Alcalá, Madrid, Sign. 36

Bibliographie

- Arranz, David Felipe/Garci, José Luis: *El Universo de Billy Wilder*. Madrid: Notorious, 2016.
- Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Biltreyest, Daniël: »Billy Wilder e os censores: Pacto de sangue, Quanto mais quento melhor e outros filmes controversos nos EUA e na Europa«. In: Savino, Fábio/Zacharias, João (Hg.): *Billy Wilder*. São Paulo: SESC, Serviço Social do Comércio, 2013, 74–98.
- Black, Gregory D.: *The Catholic crusade against the movies. 1940–1975*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Bourdieu, Pierre: *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- Davis, Jessica Milner: »Satire and its constraints: Case studies from Australia, Japan, and the People's Republic of China«. In: *Humor* 29 (2016) Nr. 2, 197–221.
- Eco, Umberto: »The frames of comic freedom«. In: Sebeok, Thomas A./Erickson, Marcia (Hg.): *Carnivall*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 1984, 1–9.
- Fusi, Juan Pablo/García Delgado, José Luis (Hg.): *Franquismo: El juicio de la historia*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.
- Garci, José Luis: *Las 7 maravillas del cine*. Madrid: Notorius, 2015.
- Herederó, Carlos F.: *Las huellas del tiempo: Cine español, 1951–1961*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana: Filmoteca Española, 1993.
- Hutcheon, Linda: »Modern parody and Bakhtin«. In: Morson, Gary Saul/Emerson, Caryl (Hg.): *Rethinking Bakhtin*. Evanston IL: Northwestern University Press, 1989, 87–104.
- Kinder, Marsha/Almodóvar, Pedro: »Pleasure and the new Spanish mentality: A conversation with Pedro Almodóvar«. In: *Film Quarterly* 41 (1987) Nr.1, 33–44.
- Lieberfeld, Daniel/Sanders, Judith: »Keeping the characters straight: Comedy and identity«. In: *Journal of Popular Film and Television* 26 (1998) Nr. 3, 128–135.
- Mira, Alberto: *Historical dictionary of Spanish cinema*. Lanham, Toronto & Plymouth: Scarecrow Press, 2010.
- Moradiellos García, Enrique: *La España de Franco (1939–1975). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis, 2000.
- Müller, Beate: *Censorship and cultural regulation in the Modern Age*. Amsterdam: Rodopi, 2004.
- Paxton, Robert O.: *The anatomy of fascism*. London: Allen Lane, 2004.
- Real Academia Española: *Diccionario panhispánico del español jurídico*. <<https://dpej.rae.es/>> [26.01.2024].
- Rentero, Juan Carlos: *Billy Wilder*. Madrid: JC Clementine, 1999.

Sikov, Ed: *On Sunset Boulevard: The life and times of Billy Wilder*. New York: Hyperion, 1998.

Sikov, Ed: *Billy Wilder: Vida y época de un cineasta*. Barcelona: Tusquets, 2000.

Stam, Robert: *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

Tusell, Javier: *La España de Franco: el poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*. Madrid: Historia 16, 1989.

Vandaele, Jeroen: *Estados de Gracia. Billy Wilder y la censura franquista*. Leiden: Brill, 2015.

III. Literatur und/als Politik

Qu'est-ce qui s'est passé dans les bois ?

›Gewalt im Wald‹ bei Bolya Baenga, Sony Labou Tansi
und Jean Bofane

Marie Guthmüller

Joseph Conrad, der 1890 als Dampferkapitän auf dem Fluss Kongo durch den zentralafrikanischen Tropenwald fährt, lässt in *Heart of Darkness* seinen Erzähler und Protagonisten Marlow einen nunmehr unbenannten Fluss hinauf ins ›Herz der Finsternis‹ fahren und seine Eindrücke folgendermaßen beschreiben: »Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the worlds, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings. An empty stream, a great silence, an impenetrable forest.« (Conrad 1988: 35).

Die Reise führt Marlow immer tiefer in den undurchdringlich erscheinenden tropischen Regenwald und somit in eine Finsternis hinein, die für ihn mit der Frühzeit der Erde ebenso konnotiert ist wie mit den atavistischen Abgründen der menschlichen Seele.

Von Beginn an verspürt er ein Gefühl der Bedrohung, und tatsächlich wird er auf seiner Reise durch den Wald immer wieder mit tödlicher Gewalt konfrontiert: zum einen mit der Gewalt der europäischen ›Pilger‹, die die einheimischen Zwangsarbeiter in Ketten legen und willkürlich zu Tode kommen lassen; zum anderen mit der Gewalt der Bewohner des Kongobeckens, die das Schiff aus dem Dickicht des Waldes mit ihren Pfeilen beschießen und dabei Mitglieder der Besatzung töten. Erst nach seiner Begegnung mit seinem vormaligen Idol Kurtz, der in seiner Gier nach Macht und Elfenbein im Innersten des Waldes ein mörderisches Terrorregime errichtet hat, wird Marlow bewusst, dass er nicht in ein vergangenes Erdzeitalter oder in die Untiefen der menschlichen Seele gereist ist, sondern in einen Hotspot brutaler kolonialer Ausbeutung.

Seit der Zeit als sogenannter ›Freistaat‹ unter dem belgischen König Léopold II. bis zu den Kongokriegen im 21. Jahrhundert steht der Tropenwald des Kongobeckens paradigmatisch für extreme Formen physischer Gewalt – und seit Erscheinen von Conrads Erzählung wird dafür, journalistisch wie literarisch, immer wieder der koloniale Topos ›heart of darkness‹ herangezogen. Auch für viele der kongolesischen Romane, die seit der Unabhängigkeit der ehemaligen belgischen Kolonie

erschienen sind, so für Bolya Baengas *Cannibale* von 1984, Sony Labou Tansis *La vie et demie* von 1976 und Jean Bofanes *Congo Inc.* von 2014 ist dieser Topos ein Bezugspunkt. Das postkoloniale Gewalthandeln wird in diesen Romanen zudem auffällig häufig in Szenen verhandelt, die explizit in der *forêt tropicale*, *forêt vierge* oder im *jungle* verortet sind, also im Tropenwald. Ebensovienig wie bei Conrad ist der Wald hier ein nur der geographischen Beschaffenheit des Kongobeckens und des äquatorialen Zentralafrika geschuldeter Dekor. Nicht ohne Grund spielt sich das in den Romanen erzählte Gewalthandeln im Wesentlichen im Wald ab. Was genau aber passiert im Wald – und warum passiert es gerade dort? Im Folgenden möchte ich untersuchen, welche Formen von ›Gewalt im Wald‹ in den drei frankophonen kongolesischen Romanen wie zur Darstellung kommen und welche Erklärungen oder Begründungen für sie jeweils ins Spiel gebracht werden.

Politik- wie sozialwissenschaftlich werden das postkoloniale Gewalthandeln und die genozidären Ausmaße, die es auf dem afrikanischen Kontinent angenommen hat, meist zwischen zwei Polen verhandelt: So war lange die These vom ›failed state‹ maßgeblich, die, so die Soziologin Teresa Koloma Beck, in den 1990ern im Rahmen übergreifender »Entzivilisierungs-, Barbarisierungs- und Staatzerfallsdebatten«¹ (Koloma Beck 2015: o. S.) entwickelt wurde. Etwa ein Jahrzehnt später, in den 2000er Jahren, stellten Autoren wie Achille Mbembe im Anschluss an Michel Foucault und Giorgio Agamben die These auf, genozidäres Gewalthandeln lasse sich als letzte Konsequenz moderner Staatlichkeit und ihres Gewaltmonopols betrachten. In *Necropolitics* führt Mbembe aus, die westliche Auffassung von Souveränität impliziere letztlich die Vernichtung all derjenigen, die als Feinde des Staates gelten (Mbembe 2003: 11–40). Der Erklärung des Massenmordens als Rückfall in die Barbarei, wie sie noch 1994 in westlichen Medien in Bezug auf den Genozid in Ruanda eingesetzt wurde (in *Le Figaro* vom 13. April 1994 etwa trug das Ruanda gewidmete Editorial die Überschrift »Les nouveaux barbares«), steht eine Erklärung gegenüber, bei der der moderne Staat als solcher, über seinen imperialen Impetus und die Kolonialregimes des 19. und 20. Jhd., für die Unterscheidung von ›wertem‹ und ›unwertem‹ Leben sowie für dessen massenhafte Auslöschung in die Verantwortung genommen wird.²

1 Koloma Beck argumentiert, die »konzeptionelle Neuausrichtung der Gewalttheorie« gehe zurück auf »Kritik an den Entzivilisierungs-, Barbarisierungs- und Staatzerfallsdebatten der 1990er-Jahre« und verweist in diesem Kontext auf Mary Kaldor: *New and Old Wars. Organized Violence in a Global Era*, Cambridge: Polity 1999 sowie bezüglich der Rezeption der Debatten in Deutschland auf Herfried Münkler: *Die neuen Kriege*, 2. Aufl., Reinbek: Rowohlt 2002.

2 Einen ähnlichen Ansatz entwickeln lange zuvor, also noch ohne Bezug auf Michel Foucault und die Biopolitik, etwa zeitgleich sowohl Aimé Césaire im *Discours sur le colonialisme* (1950) als auch Hannah Arendt in *The Origins of Totalitarianism* (1951). Beide bringen den Genozid an den europäischen Juden während des Nationalsozialismus mit dem genozidä-

Soweit, sehr knapp, zu zwei Polen der politik- und sozialwissenschaftlichen Theoriebildung zu den Gewaltexzessen in Zentralafrika. Wie setzen sich die Romane selbst mit dem postkolonialen Gewalthandeln auseinander? Welche Bilder und Narrative der Gewalt entwickeln sie, welche Genealogien der Gewalt stellen sie her – und wie und warum wird dabei immer wieder mit dem Tropenwald gearbeitet? Beim Umgang postkolonialer kongolesischer Romane mit dem Wald fällt unmittelbar auf, dass dieser hier zunächst stets als Waldwildnis, also in strikter Opposition zur Kulturlandschaft eingeführt wird, was in literarischen Texten keinesfalls selbstverständlich ist, man denke nur an den Wald im frühneuzeitlichen englischen Drama, in der deutschen Romantik oder im magischen Realismus Lateinamerikas. Alle drei Romane arbeiten, und hier verwenden sie offensichtlich eine ähnliche Strategie wie *Heart of Darkness*, mit der Reproduktion des Blicks, den koloniale Eroberer seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auf den zentralafrikanischen Tropenwald geworfen haben. Allerdings tun sie dies, so die Vermutung, gerade deswegen, um die evozierte Opposition zwischen Wildnis und Kultur zu unterlaufen, und das auf sehr unterschiedliche Art und Weise.

Im Folgenden werde ich untersuchen, wie und warum die kongolesischen Romane jeweils ›Gewalt im Wald‹ inszenieren und ob und wenn ja wie sich diese Inszenierungen mit der politik- und sozialwissenschaftlichen Theoriebildung zum genozidären Gewalthandeln im postkolonialen Zentralafrika in Dialog bringen lassen. Die Opposition zwischen Wildnis und Kultur, Barbarei und Zivilisation, die in der Theoriebildung zum ›failed state‹ nach wie vor eine Rolle spielt und die die literarischen Texten radikal unterlaufen, wird abschließend auf ihre historische Genealogie hin befragt, indem am Beispiel von Thomas Hobbes auf koloniale Implikationen der frühneuzeitliche Staatsvertragstheorie eingegangen wird.

1. Bolya Baenga: *Cannibale* (1986)

Bolya Baengas Roman *Cannibale* beginnt mit einer wundersamen Rettung: Die Geschwister Aminata und Azinga werden von einer Dienerin ihrer Mutter, einstmals Königin der Kuju, schwer verletzt aus einem Massengrab geborgen. Die Schergen der feindlichen Kanga hatten sie dort gemeinsam mit anderen Insassen des von ihnen nach der Unabhängigkeit errichteten Vernichtungslagers Roboi verscharrt. Im Folgenden berichtet der heterodiegetische Erzähler von zwei Jugendlichen, die mit

ren Gewalthandeln der europäischen Kolonialmächte im Rahmen des ›scramble for Africa‹ in Verbindung. Insbesondere Arendt geht dabei allerdings nicht soweit, den modernen Staat als solchen für die Unterscheidung von ›werterm‹ und ›unwerterm‹ Leben verantwortlich zu machen, sondern scheint vielmehr von dessen ›Sündenfall‹ im Rahmen des Imperialismus und Kolonialismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auszugehen.

grausamer, oft willkürlicher Gewalt konfrontiert sind, und auf ihrem Rachefeldzug durch ein fiktives zentralafrikanisches Land selbst zu brutalen Mördern werden. Die Gewalteskalationen zwischen den ethnischen Gruppen der Kuju und Kanga, die der einheimische katholische Priester Moussa fiktionsintern immer wieder pathetisch als Rückfall der Kolonisierten in die Barbarei beklagt (»Prêts pour la révolution! Prêts pour le crime! La sauvagerie! Les deux seules choses pour lesquelles vous avez des aptitudes, Nègres déments!« (Baenga 1986: 14)),³ werden zugleich über Rückblenden auf die Praktiken des Kolonialregimes zurückgeführt. So werden, wiederum aus der Perspektive Moussas, ausführlich die rassistischen Demütigungen beschrieben, die Makwa als »boy« einer katholischen Missionsstation erfahren hat und die soweit gingen, seine Eltern zu zwingen, sich als kopulierende Modelle für einen »Nus de Nègres de Bagnes« betitelten Fotoband zum Leben der Indigenen zur Verfügung zu stellen (Vgl. Baenga 1986: 17).

Während ein Großteil der Handlung von *Cannibale* in Städten, Dörfern oder auf Landstraßen spielt, endet sie im Tropenwald: Aminata und Azinga initiieren einen Todesmarsch, bei dem sie ihre zufällig ausgewählten Gefangenen immer tiefer in den Dschungel führen. Sie misshandeln sie grausam und ermorden schließlich jeden, der nicht in der Lage ist mit ihnen Schritt zu halten. Die Beschreibung dieses Todesmarschs, verfasst von einem der Gefangenen, der damit von den Geschwistern explizit beauftragt wurde, wird, wie es im Epilog heißt, später gefunden und an westliche Medien verkauft. Ich zitiere kurz daraus:

Au crépuscule les nouveaux maîtres rétablirent l'esclavage. Ils firent forger des colliers de fer qu'ils attachèrent au cou de leurs sujets, comme au temps des négriers. Je faisais partie du convoi qui parvint au cœur de la forêt vierge. Il comprenait une centaine d'hommes et de femmes, des nourrissons aussi, des femmes enceintes, des culs-de-jattes et des aveugles, des grand-mères et des grands-pères des différents tribus, sauf de celles des souverains kujus. De nuit comme de jour, nous avançons enchaînés, vers le cœur de la forêt. Des dizaines d'entre nous mouraient d'épuisement. Lorsque quelqu'un ne pouvait plus avancer, le roi et la reine mutilaient son sexe puis l'achevait à coups de couteau dans la nuque. [...] Leur dessein avoué était de nous rabaisser au rang d'animaux. A Roboi ils avaient compris qu'il fallait abolir les lois humaines, faire de l'homme un animal. Nous étions en train d'y arriver. Nous marchions à quatre pattes, léchant le cul de celui qui était devant nous. [...] Mêler la vie et la mort, abolir les frontières entre les lumières et les ténèbres procurait une sorte d'euphorie au roi et à la reine (Baenga 1986: 190).

3 Vgl. dazu näher Marie Guthmüller: »Structures de violence« – *Cannibale* de Bolya Baenga analysé à partir de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad et de *Des mille collines aux neuf volcans* de Marie Gevers. In: Anne Begenat-Neuschäfer und Jean-Marie Kouakou (Hg.), *Nouvelles tendances du conté et du narré en langue française en Afrique de l'Ouest*, Frankfurt a.M., Berlin, Bern u.a.: Peter Lang 2011, 127–146.

Die koloniale Dichotomie von *ténèbres* und *lumières*, Finsternis und Licht, die bereits Conrad in seiner langen Erzählung in allen ihren Ambivalenzen durchspielt, wird am Ende von Bolyas Roman zugleich vorgeführt und aufgelöst. Wie der Chronist gehorsam aufzeichnet, ist es Aminatas und Azingas erklärtes Ziel, die menschlichen Gesetze abzuschaffen und den Menschen zum Tier zu machen. Deswegen ketten die beiden Lagerüberlebenden ihre Gefangenen mit Halsringen aneinander und führen sie dahin, wo es am finstersten ist, »au cœur de la forêt vierge«, ins Herz des unberührten Tropenwalds. Hier ist der Ort, der ihnen für die Umkehrung des evolutionären wie zivilisatorischen Zeitpfeils offensichtlich am geeignetsten erscheint. Dabei werden die Leser:innen mit einer Szenerie konfrontiert, die zum einen, über das Motiv der an Halsringen aneinandergeketteten, nach und nach versterbenden Gefangenen, direkt auf eine Szene aus *Heart of Darkness* verweist, in der Marlow auf einen Trupp ebenso aneinandergeketteter Gefangener stößt, die ein einheimischer Aufseher durch den Wald treibt (Vgl. Conrad 1988: 19f.).⁴ Zum anderen lässt der Todesmarsch an sadistische Szenen aus Pier Paolo Pasolinis Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* von 1975 denken, in dem, in Anschluss an die Erzählung des Marquis de Sade,⁵ in ästhetisierender Manier vorgeführt wird, wie Menschen als Folter- und Lustobjekte missbraucht werden. Auch in dem Film bekommen Gefangene Kot zu essen und werden auf allen Vieren an der Leine geführt, bevor sie gefoltert und ermordet werden. Die Art und Weise, in der die Klimax der Gewalt am Ende von *Cannibale* geschildert wird, verunmöglicht schon aufgrund der stark codierten literarischen Referenzen, diese als Wiederausbruch einer »natürlichen«, »präzivilisatorischen« Gewalt zu lesen.

2. Sony Labou Tansi: *La vie et demie* (1976)

In Sony Labou Tansis Roman *La vie et demie* von 1976 fliehen die Zwillinge Chaidana und Martial, Enkel des Rebellen Martial, der vom Diktator des fiktiven postkolonialen Staates Katamalanasien brutal ermordet wurde, auf einer Flusspiroge aus der Hauptstadt Felix-Ville in den Tropenwald. Über diese Informationen hinaus vermeidet der Text, wie *Cannibale* und *Heart of Darkness*, jede konkrete geographische Lokalisierung. Umso stärker sind in der Beschreibung des Waldes als Nicht-Ort ironische Anklänge an Conrads Erzählung zu vernehmen, in der Marlow die Flussfahrt

4 Vgl. dazu näher Guthmüller: »Structures de violence«, 127f.

5 *Les 120 Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage* ist ein skizzenhafter Text, den der Marquis de Sade im Jahr 1785 während seiner Gefangenschaft in der Bastille niederschrieb, der dann verloren ging und erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals publiziert wurden. Geschildert werden die brutalen Sexual- und Folterpraktiken, die vier unter der Herrschaft Ludwigs XIV. zu Reichtum gelangte französische Adlige während eines Aufenthalts auf einem Schloss im Schwarzwald an ihren Gefangenen ausübten.

als Reise in die Frühzeit der Erde inszeniert, die ihn mit Fragen zur eigenen Existenz konfrontiert:

Ils se laissèrent dériver pendant huit jours et huit nuits avant de quitter la pirogue et de se lancer dans une périlleuse guerre contre le vert. Là le monde était encore vierge, et face à l'homme, la virginité de la nature restera la même impitoyable source de questions, le même creux de plénitude, dans la même bagarre, où tout vous montre, doigt invisible, la solitude de l'homme dans l'infini des inconscients, et ce désespoir si grand qu'on finit par l'appeler le néant et qui fait de l'homme un simple pondeur de philosophies (Labou Tansi 1979: 88).

Der Wald, von dem der Erzähler in *La vie et demie* spricht, präsentiert sich zunächst als vollkommen abstrakt und dabei äußerst feindlich. Gedeutet wird er als »grünes Nichts«, das den Menschen mit seiner essenziellen Einsamkeit konfrontiert und ihn somit, wie Marlow, zum Philosophen macht. Es ist ein Wald, in dem zudem zunächst außer Chaidana und Martial keine Menschen zu existieren scheinen. Die beiden fühlen sich so allein, dass sie sich nach Félix-Ville und in den Alltag der Diktatur zurückwünschen, sie sehnen sich danach, ihre Ausweispapiere »à ces feuilles, à ces lianes, à ces champignons« (Labou Tansi 1979: 89), »diesen Blättern, Lianen und Pilzen« zu zeigen, und sie vermissen sogar die Schikanen des Militärs.

Erst als nach langer Zeit eine Gruppe Pygmäen auftaucht, transformiert sich der Wald und verliert für Chaidana und Martial seinen Schrecken. Auch wenn die Waldbewohner an ihnen zunächst kein Interesse zeigen, gelingt es den Zwillingen nach und nach, sich mit einem von ihnen, Kapachacheu, anzufreunden und sich so der Gruppe anzuschließen. Der Versuch einiger Pygmäen, die Geschwister aus der Stadt durch Vergiftung wieder loszuwerden, gelingt nur teilweise: Zwar stirbt Martial, Chaidana aber wird von Kapachacheu mit den Säften des Waldes gesund gepflegt und in die Geheimnisse des Zusammenlebens von Pflanzen, Menschen und Tieren im Tropenwald eingeweiht. Diese Kohabitation ist nun allerdings nicht mehr von langer Dauer: Nachdem Chaidana zur Königin eines neugegründeten Pygmäenstaates namens Darmellia aufgestiegen ist, macht der Wald samt seinen Bewohnern mobil und tritt in einen totalen Krieg gegen Katamalanasien ein. Dabei werden nun die Kenntnisse der menschlichen Waldbewohner, ihre Lehre von der Wirkmacht der Pflanzensäften, aber auch die Kunst, Stechfliegen abzurichten, für die Herrichtung von Massenvernichtungswaffen eingesetzt. Der Krieg zieht das Ende von Felix-Ville unter einer Flut von giftigen Pfeilen, Fliegen und Feuer, das Auslösen beider Kriegsparteien sowie die Vernichtung des Waldes nach sich.

Um eine Apokalypse handelt es sich aber offensichtlich dennoch nicht: Am Ende des Romans erfährt ein später Nachkomme, dass der Staat, in dem er gegenwärtig lebt, die Erinnerung an diesen Krieg auf seinem Territorium zu tilgen versucht. Die Szenerie ähnelt u.a. durch Erwähnung eines Banketts der Anfangsszene des

Romans (Labou Tansi 1979: 11ff), so dass sich, wie schon durch die Wiederverwendung der Namen Martial und Chaidana in den unterschiedlichen Generationen, eine ständige Wiederholung ankündigt: Der Kreislauf von gewaltvoller Diktatur, Opposition, in Staatsform organisierter Gegengewalt und Zerstörung scheint auf Dauer gestellt, das Zusammenleben im Wald dagegen nur ein kurzes Intermezzo gewesen zu sein.

3. Inkoli Jean Bofane: *Congo Inc. Le Testament de Bismarck* (2014)

Der dritte kongolesische Roman, Bofanes *Congo Inc.* von 2014, scheint zunächst weniger düster und hoffnungslos zu sein als die beiden Romane aus den 1970er bzw. 1980er Jahren, die unter der Diktatur Mobutus verfasst wurden, als die RDK noch Zaire hieß. Isookanga, nach Bofane »ein junger Pygmäe vom Stamm der Ekonda« (Bofane 2014: 12), kommt aus seinem Dorf im noch weitgehend unberührten Tropenwald, der im Roman geographisch exakt im Nationalpark Salonga lokalisiert ist, den Fluss Kongo hinab nach Kinshasa gefahren, um in der globalisierten Welt Geschäfte zu machen. Aus dem ›Herz der Finsternis‹, in dem Isoo sich sehr gelangweilt hat, reist er in die Hauptstadt der Demokratischen Republik Kongo und damit in einen Hotspot der Globalisierung.

Um den ebenso naiven wie schlaunen Isoo, der in kürzester Zeit ein Business mit Trinkwassertütchen aufbaut, entsteht ein Panorama der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Brennpunkte der Demokratischen Republik Kongo zu Beginn der 2010er Jahre. Überraschenderweise wird Isoo dabei als jemand dargestellt, der sich *außerhalb* der hier allgegenwärtigen physischen Gewalt bewegt. Obwohl er mit traumatisierten Straßenkindern wie der Waisen Shasha zusammenlebt und Geschäfte mit dem Warlord Bizimungu macht, scheint er das ihn umgebende Gewalthandeln gar nicht wahrzunehmen. In die in den Roman eingestreuten, häufig äußerst brutalen Szenen ist Isoo nie direkt involviert. Weder erleidet er Gewalt, noch wendet er sie an. Und dadurch, dass die Fokalisierung häufig auf ihn gelegt wird, überwiegt im Roman dann auch eine heitere Grundstimmung. Zurückzuführen ist sie auf Isookangas Offenheit gegenüber jedermann, besonders aber auf sein Vertrauen in die Möglichkeiten, die der globalisierte Markt und die digitale Vernetzung ihm bieten. Isookanga, so wird impliziert, hat dank der Globalisierung einen Weg aus Armut wie Gewalt gefunden (Vgl. Guthmüller 2025). Die Auseinandersetzung mit physischer Gewalt wird hier also anders geführt als in den beiden Romanen aus den Jahrzehnten nach der Unabhängigkeit. Während in *Cannibale* und *La vie et demie* brutalste Gewaltszenen eng getaktet aufeinanderfolgen und, ausgehend von kolonialen Gewalterfahrungen, als nicht abreißende Kette von Gewalt und Gegengewalt inszeniert werden, werden sie bei Bofane sporadischer eingesetzt und mit den optimistischen Szenen um Isookanga gegengeschnitten.

Nun aber näher zum Wald, der in *Congo Inc.* den Handlungsrahmen setzt. Der Roman beginnt mit Isookangas Ausruf: »Putain de chenilles!«, »Verdammte Raupen!«, denn sein Onkel Vieux Lomana, der Dorfälteste, hat ihn in den Wald geschickt, um einen Sack davon zu sammeln. Der Tropenwald, durch den der verärgerte Isookanga nun stapft, wird auf den ersten Seiten von der heterodiegetischen Erzählinstanz aus einer Nullfokalisierung detailliert beschrieben: Von seiner Artenvielfalt ist ebenso die Rede wie von den ineinander wachsenden Stockwerken des tropischen Biotops und den Lichtreflexen, die aus dem Blätterdach nach unten dringen.

La canopée, de temps à autre, ouvrait des puits de lumières qui faisaient luire les gouttelettes d'humidité en suspension, au milieu des quelles dansaient des insectes se disputant la place avec des fougères venues du pléistocène, des lianes tombées de nulle part, des troncs agonisants luttant contre la décomposition (Bofane 2014: 11).

Diese minutiöse, leicht ironische Beschreibung steht im Kontrast zur mangelnden Aufmerksamkeit Isookongas, dem der Wald ebenso verhasst ist wie die ihm aufgetragene Tätigkeit. Der junge Ekonda will nur raus aus dem Wald und dem rückständigen Dorf, rein ins globalisierte Kinshasa. Folgerichtig zeichnen sich die übrigen Tropenwaldszenen im Roman durch Abwesenheit Isookangas aus, was auch dazu passt, dass eben hier dann jeweils auch Gewalthandeln im Fokus steht.

Auf zwei paradigmatische »Gewalt im Wald«-Szenen des Romans möchte ich kurz eingehen: Zum einen spielt sich die äußerst brutale Vergewaltigungs- und Genitalverstümmelungsszene, auf die ein Massenmord an den Dorfbewohnern folgt, mittels dessen Bizimungos Söldner den Weg für eine Minengesellschaft freimachen, in einem Wald- und Savannengebiet ab. Zwar ist dieser Wald selbst nicht weiter Gegenstand der Beschreibung, geographisch aber ist die äußerst brutale Szene, die im Roman die Klimax der Gewalt bildet und genau in der Mitte des Textes im Kapitel »Femmes qu'on tue« platziert ist, präzise lokalisiert, fern von Kinshasa und den Augen der Welt auf dem *territoire de Mwenga* im Süd-Kivu. Hier, in den östlichen Grenzgebieten zu Ruanda, liegen begehrte Bodenschätze wie Coltan, hier kam es in den 2000er und 2010er Jahren immer wieder zu Auseinandersetzungen zwischen Rebellentruppen, zu extremer sexueller Gewalt und zur Auslöschung ganzer Dörfer.

Während die erste Szene variabel auf Bizimungo und die terrorisierten Dorfbewohner fokalisiert ist, wird die zweite Szene überwiegend durch Vieux Lomama, Isoos Onkel perspektiviert. Beschrieben wird der Tropenwald hier, wie am Romanbeginn, als riesiges Biotop, wodurch nahegelegt wird, der Aufmerksamkeitsfokus der Erzählinstanz überlappe sich mit der Lomamas (Bofane 2014: 198ff).

Gewalt ist auch hier an der Tagesordnung, wird in der Konvivenz von Mensch, Pflanze und Tier aber offensichtlich so ›nachhaltig‹ ausgeübt, dass die Bewohner:innen in diesem Kräftegleichgewicht dauerhaft zusammenleben können. Es gibt stärkere und schwächere, gewaltbereitere und gewaltvermeidendere Spezies, einzelne Individuen kommen zu Tode, aber das Leben geht weiter, da der Erhalt der einzelnen Arten im Interesse aller zu liegen scheint. Eben das beginnt sich zu ändern, als im Tropenwald die Globalisierung Einzug hält. Durch die Installation eines Funkmastes, für die Flächen gerodet werden müssen, wird das Kräfteverhältnis zwischen den Waldbewohnern empfindlich gestört. Lomana entdeckt die Leiche eines Leoparden, der, geschwächt von nunmehr vergeblichen Jagdzügen, von einer Gruppe Stachelschweine getötet wurde, die sich in diesem Teil des Waldes bisher nie aufgehalten haben. Hier kündigt sich die Zerstörung des tropischen Biotops an, die Lomana mit einem drohenden Weltende gleichsetzt.

Ganz anders sein Neffe: Der Epilog erzählt, wie Isoo, mit einer Diskette im Gepäck, auf der die Lage der Bodenschätze im Nationalpark geographisch genau verzeichnet ist, auf dem Fluss Kongo von Kinshasa in sein Dorf in Salonga zurückkehrt. Anders als vor ihm Marlow reist er keinesfalls ins Ungewisse, sondern hat sehr klare Vorstellungen davon, wie es hier weitergehen soll, sobald sein Onkel als Chef der Ekonda abgedankt hat: Salonga soll endlich vollumfänglich in den Prozess der Globalisierung eingebunden werden, massiver Raubbau steht unmittelbar bevor.

Deutlich wird nun auch, warum Isookanga in der Romanhandlung von dem ihn umgebenden Gewalthandeln fast bis zum Schluss abgeschottet bleibt: So können die Effekte eines Globalisierungsdiskurses inszeniert werden, der die Verknüpfung von Wirtschaftsliberalismus und Gewalthandeln zugleich befördert und unsichtbar macht. Isookanga, der diesen Diskurs im Munde führt, ist als Figur inszeniert, die, wenn es um physische Gewalt geht, nicht hinsehen will und nicht hinsehen kann. Er bewegt sich in einem Paralleluniversum, das sich auf der Illusion gewaltfreier Optionen für kongolesische Akteure auf dem globalen Markt gründet. Bezieht man sich bei der Lektüre des Romans auf Achille Mbembes Essay *Necropolitics* von 2003, wie Russell West-Pavlov es vorgeschlagen hat (West-Pavlov 2017: 105–121), so wird mit der Figur des Warlords Bizimungu sichtbar, wie die neoliberalistische Globalisierung in einer angemessenen Verfügungsgewalt über Leben und Tod kulminiert. Vieux Lomana wiederum lässt sich dann, so West-Pavlov, in seiner Sorge um den Tropenwald als Repräsentant einer ausgleichenden, bewahrenden Form der Biopolitik betrachten – dessen Tage jedoch gezählt zu sein scheinen.

Beide Figuren, Bizimungo und Vieux Lomana, agieren dabei in einem Tropenwald, der, im Gegensatz zu den fiktiven bzw. unbenannten Wäldern bei Conrad, Bolya und Labou Tansi, geographisch wie historisch sehr genau lokalisiert ist: einmal in den östlichen Grenzgebieten zu Ruanda und Burundi in der Provinz Süd-Kivu im *territoire de Mwenga*, wo Savanne und Tropenwald ineinander übergehen, und einmal im Tropenwald der Salonga im inneren Kongobecken. Beide Male hat der Wald

also seine rein topische Dimension, an der sich die Romane vom Labou Tansi und Bolya Baenga, teilweise in Anknüpfung an Conrad, abgearbeitet haben, verloren. Zudem ist er in Jean Bofanes Roman, mit Xavier Garniers *Ecopoétiques* gesprochen, nicht mehr ein von menschlichen Subjekten zu erschließendes *territoire* (Gebiet, Territorium), sondern ein *lieu*, ein konkreter Ort, der als solcher gerade dadurch gekennzeichnet ist, dass Bäume und andere Pflanzen, Tiere und Menschen hier gleichermaßen leben und ihn dadurch überhaupt erst ausmachen (Garnier 2022). Aus Lomamas Sicht erscheint der Tropenwald in *Congo Inc.* somit auch nicht mehr nur als ein Gebiet, auf dem Gewalt sich abspielt, vielmehr zeigt sich, dass der Wald selbst von Gewalt bedroht ist.

4. ›Failed state‹ oder ›murder state‹? ›Gewalt im Wald‹ als Gründungsszene des frühneuzeitlichen Staatsvertrags

Als unzugängliches Gebiet, auf dem Dinge geschehen, die niemand sehen oder hören soll, ist die Vorstellung vom Wald bis heute eng verbunden mit der Vorstellung von gesetzlosem Gewalthandeln. Was im Wald passiert, entzieht sich den Blicken und bleibt oft ungestraft. Aber auch noch in anderer Hinsicht ist das Geschehen in der Waldwildnis vor Blicken geschützt: Hier lassen sich in großer zeitlicher oder räumlicher Entfernung Gründungserzählungen ansiedeln, die keiner Empirie standhalten müssen. Da die Waldwildnis ein Gebiet im Naturzustand ist, liegt nahe, dass Vieles hier erst begonnen haben muss – so argumentierten bereits Staatstheoretiker der Frühen Neuzeit. In seiner Schrift *Leviathan*, die zur non-fiction gezählt wird, postuliert Thomas Hobbes 1651 nicht nur »[a] warre [...] of every man against every man« (Hobbes 2021: 100), sondern auch, dass die menschliche Vergesellschaftung ihren Anfang in einer Wildnis genommen haben muss. Bevor nicht ein Vertrag geschlossen und ein Gewaltmonopol begründet wurde, habe es, so Hobbes in der bekannten Passage aus dem 13. Buch des *Leviathan*, keinen Ackerbau und auch sonst keine Kultur geben können:

In such a condition, there is no place for industry; because the fruit thereof is uncertain: and consequently no culture of the earth; no navigation, nor use of the commodities that may be imported by sea; no commodious building; no instruments of moving and removing such things as require much force; no knowledge of the face of the earth; no account of time no arts; no letters; no society; and which is worst of all, continuall feare, and danger of violent death; and the life of man, solitary, poor, nasty, brutish, and short (Hobbes 2021: 102).

Auch wenn Hobbes seinen Lesern zugesteht, es sei nicht sehr wahrscheinlich, dass einst überall auf der Erde zugleich ein ›Krieg aller gegen alle‹ geherrscht habe, so

betont er doch, dass es derzeit viele Orte gäbe, an denen Menschen in einem solchen Zustand lebten:

It may peradventure be thought, there was never such a time, nor condition of war as this; and I believe it was never generally so over all the world: but there are many places where they live so now. For the savage people in many places of *America*, except the government of small families, the concord whereof depends on natural lust, have no government at all, and live at this day in that brutish manner, as I said before. Howsoever, it may be perceived what manner of life there would be, where there were no common power to fear; by the manner of life which men that have formerly lived under a peaceful government use to degenerate into, in a civil war (Hobbes 2021: 103).

Wird diese Lebensweise nicht nur in einer mythischen Vergangenheit oder im Bürgerkrieg, sondern auch, wie hier, in einer fernen, aber zeitgenössischen Wildnis, nämlich in Amerika verortet, so liegt nahe, diese zu befrieden und urbar zu machen. Wird mit der staatlichen Rechtsordnung im *Leviathan* also zugleich auch die koloniale Eroberung legitimiert?

Neuere Studien zu Thomas Hobbes' *Leviathan* sowie zu dessen früherer Schrift *De Cive*, die bereits 1641, vor Ausbruch des englischen Bürgerkriegs, abgeschlossen und 1642 veröffentlicht wurde, machen deutlich, dass eine postkoloniale Lektüre der Gründungsszenen, auf denen die frühneuzeitliche Staatsvertragstheorie aufbaut, unter der oben skizzierten Perspektive sehr ergiebig ist. So konnte Patricia Purtschert u.a. in Anschluss an Horst Bredekamp und Pat Moloney zeigen, dass das Frontispiz von *De Cive*, dessen erste sechs Bücher die theoretischen Grundlagen für den *Leviathan* bilden, die Opposition von Naturzustand und Zivilisation tatsächlich aus der Ikonographie der englischen Kolonien in Virginia entwickeln (Vgl. Pusichert 2012; Moloney 2011: 189–204; Bredekamp 2003).⁶

Während unten auf der linken Seite des vom Jean Matheus nach Anweisungen von Hobbes angefertigten Frontispiz' das *Imperium* durch eine weiße Frau in antikem Gewand, mit einer Krone auf dem hoch erhobenen Haupt, einer Waage in der rechten und einem Schwert in der linken Hand dargestellt wird, ist auf der rechten Seite, unter dem Begriff *Libertas*, offensichtlich eine Native American abgebildet; spärlich mit einem Fellrock und Federschmuck bekleidet wirft sie mit gesenktem Kopf einen grimmigen Blick auf die Betrachter. Im Hintergrund der ersten Figur befindet sich eine Kulturlandschaft mit Städten, Straßen und Feldern, auf denen Menschen Handwerk und Ackerbau betreiben. Im Hintergrund der zweiten Figur lässt sich eine bewaldete, unerschlossene Landschaft sehen, in der als menschliche

6 Purtschert bezeichnet den Naturzustand als eine »Denkfigur [...] welche koloniale Vorstellungen in die politische Philosophie einführt und diese konstitutiv mit ihr verbindet« (Ebd. 2012: 1).

Behausung nur ein paar primitive Hütten zu erkennen sind. Die hier abgebildeten Menschen jagen, nicht nur Tiere, sondern auch andere Menschen und am rechten Rand ist eine Kannibalismusszene zu sehen: Menschliche Körperteile werden über dem Feuer gebraten.

Abb. 1: Frontispiz, *De Cive* (Paris, 1642)



Hobbes' *Leviathan* wurde vonseiten von Philosophie und Politikwissenschaft lange Zeit fast ausschließlich auf den historischen Hintergrund des englischen Bürgerkriegs bezogen – die koloniale Dimension des Textes ist erst in den letzten zehn, fünfzehn Jahren in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt.⁷ Im Vergleich zu früheren Darstellungen macht das Frontispiz von *De Cive* deutlich, dass die Ikonographie der indigenen Bevölkerung von Virginia sich stark verändert hat nachdem diese den englischen Kolonialisten nach einer ersten Phase der friedlichen Koexistenz Widerstand entgegenbrachte.⁸ Aus freundlich wirkenden Menschen mit wohlproportionierten Körpern, die in mit allerlei Annehmlichkeiten ausgestatteten großen Hütten lebten und Ackerbau betrieben (so die Ikonographie der Bevölkerung von Virginia in der ersten Phase der Kolonialisierung),⁹ waren kulturlose, gewaltbereite Wilde geworden, die einander in einer gänzlich unkultivierten waldigen Landschaft nachstellten und sich gegenseitig umbrachten. In eben dieser Ikonographie findet sich das Vorbild des Naturzustands, den Hobbes im *Leviathan* beschwört, um die dringende Notwendigkeit eines Vertrags zu verdeutlichen, der ein staatliches Gewaltmonopol garantiert und somit ein friedliches Zusammenleben als Grundlage für Ackerbau, Handwerk und Wissenschaft überhaupt erst möglich macht. Gleichzeitig mit der Notwendigkeit dieses Vertrags veranschaulicht Hobbes mit seinem Bezug auf »the savage people in many places of America« aber eben offensichtlich auch die Notwendigkeit einer Befriedung und Kultivierung des sich im Naturzustand befindlichen Amerika, die möglich wird durch Ausweitung des englischen Imperium. Die »Gewalt im Wald« auf der anderen Seite des Ozeans muss beendet und die Waldwildnis in einer Kulturlandschaft verwandelt werden.

Finden sich in den »Gewalt im Wald«-Szenen der drei postkolonialen kongole-sischen Romane Bezüge zu Hobbes' frühneuzeitlicher Gründungsszene des Staatsvertrags? Wenn sich Autoren wie Bolya Baenga, Labou Tansi und Bofane mit dem postkolonialen Gewalthandeln auseinandersetzen, kommen, wie gesehen, Staaten, die zerfallen und Staaten, die gegründet werden, Lager und Todesmärsche, Warlords und »ethnische Säuberungen« zur Darstellung. Es ist daher sowohl interessant danach zu fragen, mit welchen neueren politik- und sozialwissenschaftlichen Theorien der Gewalt die Romane in Dialog treten oder treten könnten, als auch danach,

7 Neben Purtschert und Moloney vgl. in jüngerer Zeit Oliver Eberl: *Naturzustand und Barbarei. Begründung und Kritik staatlicher Ordnung im Zeichen des Kolonialismus*. Hamburg: Hamburger Edition 2021. Die vielbesprechende Studie bietet einen guten Überblick, entwickelt ihre Thesen allerdings im Wesentlichen entlang der Forschung anderer Wissenschaftler.

8 Nach zwei unruhigen Jahrzehnten markiert der Überfall auf die englische Siedlung Jamestown in Virginia am 1. April 1622 »den endgültigen Wendepunkt der Beziehungen zu den Native Americans« (Eberl: *Naturzustand und Barbarei*, 185).

9 So etwa die Aquarelle von John White, die Thomas Harriots Werbericht für die koloniale Unternehmung in Virginia illustrieren sollten (Harriot: *A Briefe and True Report*) und später Theodor de Bry zur Vorlage dienten.

wie es sich diesbezüglich mit Klassikern der Theorie staatlicher Gewalt verhält. Anhand einer Rekapitulation der Art und Weise, in der der Tropenwald in *Cannibale*, *La vie et demie* und *Congo Inc.* jeweils inszeniert wird, soll dies nun abschließend noch einmal zusammengeführt werden.

In Anschluss an koloniale Topoi ebenso wie an Conrads Erzählung *Heart of Darkness* wird der Tropenwald in allen drei Romanen als Waldwildnis inszeniert. Dabei erscheint er zunächst als unzugängliches Territorium, das sich, zum einen, den Blicken entzieht und auf dem, zum anderen, Gesetze gebrochen werden. Am dezidiertesten geschieht dies bei Bolya Baenga: Der Tropenwald wird in *Cannibale* jenseits von Stadt, Dorf und Straße ins Bild gesetzt, die Darstellung des Gewalthandelns erreicht hier, nachdem der Wald kurze Zeit ein Zufluchtsort für den vor den Zwillingen fliehenden Makwa war, ihren Höhepunkt. Gleichzeitig macht der Text deutlich, dass es sich bei dem Marsch ins Herz des Tropenwalds um eine elaborierte Inszenierung handelt, die die Protagonist:innen Aminata und Azinga durch die Beauftragung eines Chronisten fiktionsintern an ein westliches Publikum adressieren. Die an koloniale Zwangsarbeitsszenarien ebenso wie an ästhetisierenden Sadismus angelehnte Inszenierung macht es unmöglich, den Marsch als Ausbruch archaischer Gewalt zu deuten. Vielmehr zwingt sie dazu, die ›Gewalt‹ als Form postkolonialer, nachahmender Gegengewalt zu verstehen.

Bei Labou Tansi tritt der als Waldwildnis inszenierte Tropenwald zunächst als feindliches grünes Nichts auf den Plan, angesichts dessen sich den vor den Schergen des Diktators flüchtenden Geschwister in Form einer zynischen Replik auf Conrad existentielle Fragen stellen. Mit Auftauchen der Pygmäen erscheint der Wald für kurze Zeit als Ort, der von unterschiedlichen Spezies gemeinsam belebt wird. Schon bald aber erfährt er eine Aneignung: Chaidana gründet den Waldstaat Darmellia, der als gegen die Diktatur gerichteter Rebellenstaat selbst mobil macht und schließlich gänzlich zerstört wird. So zeigt der Tropenwald kurz eine eigenständige Existenz, wird dann aber in den Zyklus der Gewalt, der in *La vie et demie* herrscht, vollständig eingebunden.

Bei Bofane erscheint der Wald, in der Fokalisierung auf Isookanga, als rückständige Waldwildnis, in der Fokalisierung auf Lomama aber als Ort, an dem Gewalt auf eine ›nachhaltige‹ Weise ausgetragen wird. In Lomamas Wald hat sich zwischen den Spezies offensichtlich ein Kräfteverhältnis eingependelt, das eine gegenseitige Zerstörung verhindert. Durch die Berührung mit der globalisierten Welt wird dieses Gleichgewicht zerstört: Die Rodungen für den Funkmast kündigen den Extraktivismus an, der mit Isookangas Rückkehr droht.

Mit der Inszenierung jeweils spezifischer Waldszenarien führen die kongolesischen Romane also vor, wie die Konstruktion von Waldwildnis als Legitimation für koloniale Eroberung fungierte und welche Folgen dies für das Gewalthandeln in der Postkolonie hat. Darüber hinaus scheinen die Romane auf Gründungstexte moderner Staatlichkeit zu verweisen, in denen, lange vor Conrad und der Ausplünderung

des sogenannten Freistaats Kongo, die Imagination einer gefährlichen Waldwildnis notwendig war, um ein staatliches Gewaltmonopol zu legitimieren. Sie lassen sich als Hinweise darauf lesen, was diese Gründungsszenen postulieren, was sie ausklammern und welche Folgen sie gehabt haben.

Nicht zufällig also situieren die Texte viele Gewaltszenen, sowie regelmäßig die brutalsten unter ihnen, im Wald. Zum einen tun sie das in Anknüpfung an koloniale Topoi und führen somit vor, wie abwegig es ist, postkoloniales Gewalthandeln mit einem Rückfall in die Barbarei erklären zu wollen statt mit den Folgen der kolonialen Eroberung. Zum anderen transformieren sie den Wald: Sie zitieren die kolonialen und neokolonialen Wildnis-Topoi an, lassen daneben aber auch einen ›anderen‹ Wald sichtbar werden, der alternative Formen des Zusammenlebens möglich macht. In *Cannibale* taucht dieser, zumindest kurz, als schützender Fluchort für Makwa auf. In *La vie et demie* fungiert der von den Protagonist:innen zunächst als undurchdringlich und feindlich wahrgenommene Tropenwald, bevor er, wie die dort gemeinsam mit Pflanzen und Tieren lebenden Menschen, instrumentalisiert und zerstört wird, offensichtlich als nachhaltiges Ökosystem. In *Congo Inc.* schließlich wird der Wald durch die variable Fokalisierung von einem zu durchdringenden und zu erobernden *territoire*, auf dem sich grausamstes Gewalthandeln abspielt, zu einem *lieu*, einem durch Pflanzen, Tiere und Menschen gleichmaßen belebten Ort. Gewalthandeln existiert auch hier, führt aber nicht zu Zerstörung des Lebensraums oder zur Extermination ganzer Spezies'. In *Congo Inc.* zeigt sich zudem am Deutlichsten, dass der Wald im postkolonialen kongolesischen Romanen eben nicht nur als Topos oder Dekor, sondern zugleich als Figur und vielleicht sogar als Protagonist fungiert – wodurch seine eigene Verletzlichkeit ausgestellt wird.

›Gewalt im Wald‹ spielt vermutlich, ebenso wie ›Gewalt am Wald‹, nicht nur für die postkoloniale Literatur der Demokratischen Republik Kongo eine zentrale Rolle. Innerhalb einer dezidiert ›politischen Romanistik‹, deren mögliche Facetten der vorliegende Band auslotet, ließe sich die Tragfähigkeit des hier zwischen Literatur- und Politikwissenschaft entwickelten interdisziplinären Ansatzes in der Arbeit mit weiteren postkolonialen frankophonen oder lusophonen afrikanischen Romanen und darüber hinaus mit der hispano- und lusophonen postkolonialen Literatur Lateinamerikas erproben.

Bibliographie

- Baenga, Bolya: *Cannibale*. Paris: Pierre-Marcel Favre, 1986.
 Bofane, In Koli Jean: *Congo Inc. Le testament de Bismarck*. Arles: Actes Sud, 2014.
 Bredekamp, Horst: *Thomas Hobbes – Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder. 1651–2001*. 2. Auflage. Berlin: Akademie Verlag, 2003.

- Conrad, Joseph: *Heart of Darkness*. Robert Kimbrough (Hg.), 3. Auflage, Norton Critical Edition, New York: W.W. Norton, 1988 [1963].
- Garnier, Xavier: *Écopoétiques africaines. Une expérience décoloniale des lieux*. Paris: Kart-hala, 2022.
- Guthmüller, Marie: »Zur Darstellung und Begründung von Gewalt in Jean Bofanes pikareskem Roman *Congo Inc. Le testament de Bismarck* (2014)«. In: Goumégou, Susanne/Komorowska, Agnieszka/Thies, Sebastian (Hg.): *Transkulturationen des Pi-karesken in den romanischsprachigen Literaturen Afrikas und Lateinamerikas*. Heidelberg: Winter, 2025, 313–324.
- Harriot, Thomas: *A Briefe and True Report of the New Found Land of Virginia. The Complete 1590 Theodor de Bry Edition, with a new Introduction by Paul Hulton*, New York: Dover Publications, 1972.
- Hobbes, Thomas: *Leviathan*. David Johnston (Hg.), Norton Critical Edition, New York: W.W. Norton, 2021.
- Koloma Beck, Teresa: »Sozialwissenschaftliche Gewalttheorie heute. Sechs Thesen«. *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*, 28.08.2015. <<https://www.sozioplis.de/sozialwissenschaftliche-gewalttheorie-heute.html>>.
- Labou Tansi, Sony: *La vie et demie*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- Mbembe, Achille: »Necropolitics«. In: *Public Culture* 15 (2003) Nr. 1, 11–40. <<https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>>.
- Moloney, Pat: »Hobbes, Savagery, and International Anarchy«. In: *American Political Science Review* 105 (2011) Nr. 1, 189–204. <<https://doi.org/10.1017/S0003055410000511>>.
- Purtschert, Patricia: »Jenseits des Naturzustandes. Eine postkoloniale Lektüre von Hobbes und Rousseau«. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 60 (2012) Nr. 6, 861–882. <<https://doi.org/10.1524/dzph.2012.0065>>.
- West-Pavlov, Russell: »Participatory Cultures and Biopolitics in the Global South in In Koli Jean Bofane's *Congo Inc.*«. In: *Research in African Literatures* 48 (2017) Nr. 4, 105–121. <<https://doi.org/10.2979/reseafirilite.48.4.08>>.

Literatur und/als postkoloniale Museumskritik

Arno Bertinas *Des Lions comme des danseuses*
und Anne-Marie Garats *Humeur noire*

Jan Rhein

Spätestens seit den kritischen Ansätzen der *new museology* (vgl. Cameron 1971) und ganz besonders ab dem *postcolonial turn* (vgl. Kazeem 2009) steht die Institution Museum als Macht- und Festschreibungsinstanz auf dem Prüfstand. Die Kritik an musealen Präsentations- und Repräsentationsformen – und die Reflektion dieser Kritik durch große Museen selbst – werden nicht nur von Museologie, Presse und Öffentlichkeit begleitet, sondern gelegentlich auch durch die Literatur.¹ Der folgende Beitrag behandelt zwei frankophone literarische Werke, die sich mit Reflexions- und Öffnungsprozessen des Museums befassen, diese aber auch anstoßen und sie gleichsam performativ mitgestalten. In diesem Sinne lassen sich die beiden Texte *Des Lions comme des danseuses* (Arno Bertina) und *Humeur noire* (Anne-Marie Garat) als dezidiert aktivistische Literatur verstehen, die aktuelle Debatten nicht nur aufnimmt, sondern auch selbst mitprägt – durch ihre literarischen Formen zwischen Essay und Manifest, durch ihre Verwebungen mit aktuellen museologischen Debatten und auch durch ihre paratextuelle Situierung als Museumstexte.

Die eingangs erwähnte, vor allem postkolonial geprägte Museumskritik der Gegenwart bezieht sich insbesondere auf zwei Aspekte: *Erstens* die Frage, wem das im Museum Gezeigte gehört, und ob es dort rechtmäßig zu sehen ist – ein Aspekt, der gewissermaßen ursächlich für das ›Prinzip Museum‹ ist, denn dieses beruht grundsätzlich darauf, mittels etwas Anwesendem auf etwas Abwesendes zu verweisen, und die Musealisierung von Dingen meint fast immer deren Entfernung aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen. Darin liegt freilich zugleich das utopische Potential des Museums, welches wir nicht zuletzt deshalb besuchen, weil dort etwas ›Spektakuläres‹, eigentlich Unzugängliches zu sehen ist. Nicht selten jedoch sind die Dinge im Museum mit einer Gewaltgeschichte verknüpft. Diese schwingt etwa in der häufigen motivischen Verbindung von Museum und Grab und Museum und Tod

1 Vgl. allgemein zur kritischen Reflexion des Museums durch die Literatur etwa McIsaac 2007, Schönbeck/Hülscher 2024, sowie Rhein 2025: 43–51.

mit, welche Abgestorbenheit der ihrem Ursprungskontext entzogenen Dinge suggeriert.² Gemeint ist damit aber insbesondere auch die gewaltsame Aneignung der Dinge durch die sammelnden Nationen und ihre Museen.³ Das für diesen Umstand gewachsene Bewusstsein und die damit verbundene Forderung nach der Restitution gewaltsam erlangter Kulturgüter nahm – in Frankreich und darüber hinaus – in den vergangenen Jahren zu. Besonders trug dazu der *Discours de Ouagadougou* Emmanuel Macrons (vgl. Élysée 2017) bei, in dessen Folge der französische Präsident eine von Bénédicte Savoy und Felwine Sarr angeführte Kommission einsetzte, die einen Vorschlag zur Restitution erarbeiten sollte (vgl. Sarr/Savoy 2018). So ließ diese Debatte nicht mehr daran vorbeisehen, dass »la quasi-totalité du patrimoine matériel des pays d'Afrique situés au sud du Sahara se trouve conservée hors du continent africain« (vgl. Sarr/Savoy 2018: 14).⁴ Sie erfuhr ein starkes Echo, von massiver Kritik (vgl. Pierrat 2019) bis hin zu weiterreichenden Forderungen, das Konzept Museum grundsätzlich neu zu denken (vgl. Vergès 2023).

Zweitens hinterfragt die jüngere Museumskritik, wie das Ausgestellte kontextualisiert, sprachlich und inszenatorisch eingebettet wird, und wer mit welchem Recht über die Einordnung und Musealisierung eines Objekts bestimmt – wer also im Museumsraum »spricht« (vgl. Schnittpunkt 2005), sei es durch Auswahl, Inszenierung oder museale Begleitdiskurse. Denn geredet wird im Museum meist über das Andere, das räumlich oder zeitlich Entfernte: Zwar sind Museen stets auch Orte der Selbstvergewisserung der ausstellenden Instanz, doch

[u]n problème surgit lorsque le musée n'est pas le lieu de l'affirmation de l'identité nationale mais qu'il est conçu [...] comme un musée des *autres* ; qu'il conserve des objets prélevés ailleurs, s'arroge le droit de parler des *autres* (ou au nom des *autres*) et prétend énoncer la vérité sur eux. (Sarr/Savoy 2018: 65)

Das Museum als Repräsentations- und Machtort zu hinterfragen birgt imaginäres Potential – für Museen, die sich öffnen, gar neu erfinden müssen, aber auch für

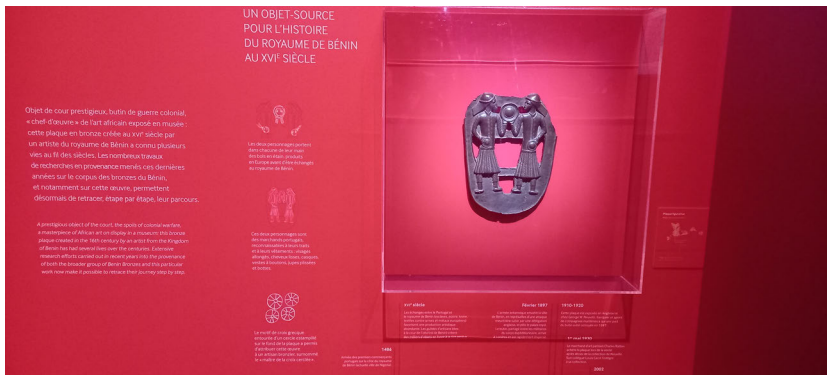
-
- 2 Schon Paul Valéry bemerkt in seiner bekannten Museumskritik *Le Problème des musées*, dass die Dinge im Museum eigentlich fehl am Platz seien, wenn er von dichtgedrängten Statuen als »tumulte de créatures congelées« spricht, und vom Museum als Ort zwischen »salon«, »école« und »cimetière« (Valéry 1960: 1290).
 - 3 Bis in die jüngste Gegenwart lassen sich dafür Beispiele finden, etwa in der Plünderung des Heimatmuseums von Cherson durch die russischen Truppen im Jahr 2022, und die Überführung ukrainischen Kulturerbes in ein Museum auf der Krim (vgl. Bauer 2024).
 - 4 Vor dem Bericht lagerten im British Museum 69.000 Objekte aus Afrika, im Wiener Weltmuseum 37.000, im Musée Royal de l'Afrique centrale im belgischen Tervuren 180.000, im Humboldt-Forum 75.000, im Vatikanmuseum und Musée du quai Branly 70.000 (vgl. Sarr/Savoy 2018: 31).

museale Begleitdiskurse, etwa literarische Museumsthematisierungen. Diese können, wie zu zeigen ist, nicht nur die *Funktionen des* und die *Faszination für das* Museums beschreiben (als Immersionsraum und Gegenort, als kultureller Faktor und gesellschaftlicher Debattengegenstand), sondern Museumsdiskurse auch aufbrechen, weiterentwickeln und performativ umsetzen. Die Literatur erweist sich damit – neben dem Museum selbst – als mediale Form, die Ethiken des Zeigens, des Sammelns und Rahmens ausstellen und hinterfragen kann, wodurch sie freilich auch in (Medien-)Konkurrenz zum Museum tritt.

1. Literatur und Museum – Potentiale und Konkurrenzen

In diesem Feld der Medienkonkurrenz kommen die Stärken und Defizite beider Medien zum Tragen, denn Sprache kann Ding- und Weltordnungen anders inszenieren als das Museum. Um die unterschiedlichen Kapazitäten beider Präsentationsformen nachzuvollziehen, genügt es, die Diskrepanz zwischen einem auratisch ausgeleuchteten Museumsobjekt und seinem nüchternen musealen Paratext zu betrachten:

Abb. 1: Ausstellung »Une autre histoire du monde« (8. November 2023–11. März 2024), MuCEM – Musée des civilisations d'Europe et de la Méditerranée; Marseille (Fotografie des Autors)



Unmittelbar ersichtlich wird hier die unterschiedliche Zeichenqualität der Worte und der Dinge, die im Museum als ›Semiophoren‹ funktionieren. Mit diesem Begriff bezeichnet Pomian Dinge, die eine zeichenhafte und eine materielle Dimension zugleich besitzen (vgl. Pomian 1987: 42–43). Neben der durch Sprache zugeschriebenen Bedeutung des Objekts steht immer sein unmittelbares Erlebtwerden.

Diese schon im realen Museumsraum anzutreffende Konkurrenz der Zeichen betrifft umso mehr eine Literatur, die das Museum und seine Exponate zum Thema macht. Denn eine solche hat – wie der museale Begleittext – den Nachteil, Materialität nur suggerieren zu können.⁵ Dieses ›Manko‹ bedeutet zugleich aber eine Stärke der Literatur: Steht Sprache im realen Ausstellungsraum – wie oben gezeigt – überdeutlich der Eigenwertigkeit, Aura und materiellen Fassbarkeit des Objekts entgegen, so lassen sich die Dinge in der Literatur neu und anders inszenieren und situieren, da hier die (erzählten) Dinge und die (erzählte) Welt auf gleicher Zeichenebene angesiedelt sind – in Texten sind Dinge und Räume beweglich. Wird im oben gezeigten Ausstellungsausschnitt zwar auf die Provenienz der ausgestellten Beninbronze verwiesen, so ist diese gleichwohl ›hier‹, im Museum – während die Literatur ihre Restitution narrativ umsetzen könnte – in imaginären Topografien kann vollzogen werden, was an der realen Kulturpolitik scheitert.

Über diese Kapazität hinaus, selbst neue Objekt- und Raumordnungen ›erschreiben‹ zu können, kann sich Literatur auch inhaltlich-thematisch zu den genannten Feldern positionieren.

Die Anthologie *Beute* (vgl. Dolezalek/Savoy/Skwirblies 2021) zeigt ein Spektrum an Auseinandersetzungen mit der Frage von Besitz und Aneignung von Kulturgütern, beginnend in der griechischen Antike.⁶ Auch einige literarische Zeugnisse finden sich darunter, etwa ein Auszug aus Lord Byrons Gedicht *Childe Harold's Pilgrimage* (1812), in dem insbesondere der britische Statthalter im Osmanischen Reich kritisiert wird, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts Teile des Parthenon und des Erechtheion nach England hatte schaffen lassen (vgl. Lindner 2021: 158). Das Gedicht erweist sich als Positionsnahme des Dichters, der sich dem Phänomen nicht nur aus einer national-zentristischen, sondern europäischen Perspektive nähert und eine emphatische Haltung zum modernen Griechenland zeigt, das für Lord Byron in der Nachfolge der untergegangenen Antike steht (vgl. ebd.: 158–159).

Auch Goethe widmet sich Fragen der Kunstrestitution und -zirkulation im europäischen Kontext. Sein Gedicht *Museen* (1816) fällt in die Hochphase des Museumsbooms, als die Museumswelt Europas aufblühte und damit die Zirkulation von Kunstwerken und ganzen Sammlungen einherging (vgl. Bayer/Skwirblies 2021: 178–180). So wurden für den Aufbau des Musée central des Arts Louvre zahlreiche Kunstwerke aus der Einflussphäre Napoleons nach Paris gebracht; nach dessen

5 Diese Feststellung gilt wenigstens, wenn man schriftbildliche Aspekte außen vorlässt, und trifft natürlich auf jede literarische Realitätsbeschreibung zu. Es wird aber umso deutlicher, wenn die Objekte im Zentrum des Erzählens stehen.

6 Die Buchpublikation steht in Verbindung mit dem Forschungsblog <https://translanth.hypotheses.org/>, wo zahlreiche »Quellentexte zu Kulturgutverlagerungen seit der Antike« auch im Original eingestellt und kommentiert werden. In erweiterten Fassungen sind zahlreiche dieser Beiträge in *Beute* erschienen.

Niederlage bei Waterloo forderten zahlreiche europäische Länder ihre Werke zurück (vgl. ebd.: 159). Goethes bald darauf verfasstes Gedicht skizziert in wenigen Versen die ›Merkwürdigkeit‹ dieses Kunstverkehrs:

An Bildern schleppt ihr hin und her
 Verlornes und Erworbnnes;
 Und bei dem Senden kreuz und quer
 Was bleibt uns denn? – Verdorbnes! (zit.n. ebd.: 178)

In einem weiteren einschlägigen Text prangert Victor Hugo die Plünderung des chinesischen Sommerpalasts in Peking durch französische und englische Truppen im Jahr 1860 an, und blickt in seinem Brief *Au Capitaine Butler* (1861) über Europa hinaus. In einer universalistischen Perspektive nennt er den Palast in einer Reihe mit »le Parthénon en Grèce, les Pyramides en Égypte, le Colisée à Rome ; Notre-Dame à Paris, le Palais d'Été en Orient« (vgl. Hecker 2021: 195–197).⁷ Durch diese proklamierte Gleichwertigkeit der unterschiedlichen Bauwerke in unterschiedlichen Weltteilen tariert er eine west-östliche Geografie neu, und stellt dabei *civilisation* und *barbarie* geschickt in Opposition: »Nous Européens, nous sommes les civilisés, et pour nous les chinois sont les barbares. Voilà ce que la civilisation a fait à la barbarie« (ebd.). Wie insbesondere dieses Beispiel zeigt, fühlen sich viele Autoren in der Auseinandersetzung mit Restitution, Kunsthandel und -raub offensichtlich selbst betroffen. Indem die Kunst angegriffen wird, sehen sie sich selbst angegriffen. Die Textsorte des Briefs steht – gerade weil man nicht weiß, ob Hugo ihn je abgeschickt hat (vgl. ebd.: 198) – als literarische Form für ein Eingreifen in die Welt durch das Autoren-Ich, welches zudem einen Positionswechsel vollzieht, seine eigene Sprecherposition nutzt, um den ›Anderen‹ eine Stimme zu geben. Darin liegt die provokative Dimension des Texts, der ironisch endet: »Telle est, monsieur, la quantité d'approbation que je donne à l'expédition de Chine.« (Ebd.) Schon hier zeichnet sich ab, was Sarr und Savoy auch für gegenwärtige Restitutionsdebatten feststellen: »Les réflexions sur les restitutions exigent aussi de démystifier les conceptions occidentales du patrimoine et de la conversation« (Sarr/Savoy 2018: 28).

An Hugos Text zeigt sich, wie sich die musealen Frage nach dem »Wer spricht« auf literarische Texte anlegen lässt, in Hinblick auf deren Erzählinstanz und -position. Wenn diese in literarischen Texten sichtbar gemacht und explizit verhandelt werden, etwa durch bestimmte Verfahren der literarischen Kadrierung und eine ausgestellte Mittelbarkeit des Erzählten, so kann dies auf besondere, museumsnahe Präsentations- und Repräsentationsformen hindeuten.

Werden sie überdies selbstreflexiv thematisiert, so können Sprach- und Museumskritik ineinandergreifen und ineinander übergehen, wie ähnlich auch Gefen in

7 Frz. Original unter <https://translanth.hypotheses.org/ueber/hugo>.

seinem Band *La littérature est une affaire politique* festhält: »Par la fiction, un écrivain peut chercher à interroger le langage commun, le *storytelling* médiatique« – wie es auch in musealen Begleitdiskursen angelegt ist – »pour en déconstruire les ressorts qui visent à transformer le langage« (Gefen 2022a: 24).

Ausgehend von diesen Überlegungen soll nun in zwei detaillierte Lektüren herausgearbeitet werden, wie das Erzählen vom Museum und seinen Krisen aussehen kann, und wie Literatur thematisch und aktivistisch in Museumsdiskurse eingreift.

2. Arno Bertina: *Des Lions comme des danseuses*

Arno Bertina kann als Vertreter eines »tournant éthique« (vgl. Gefen 2017: 12–24; Adler 2018a: 19) in der frankophonen Gegenwartsliteratur gelten, dessen Texte als »fictions critiques« (vgl. Viart 2006: 185–204) in die Zustände der Welt eingreifen. In vielen seiner Bücher behandelt er, ausgehend von einer realistisch anmutenden Situation, die Möglichkeiten des Individuums, sich über Ideologien oder Institutionen zu erheben (vgl. Adler 2018a: 9).

In der Erzählung *Des Lions comme des danseuses* (Bertina 2015) geht es um ein grundsätzliches »Aufbrechen« des musealen Raums. Dazu passt, dass Bertinas Text von Bénédicte Savoy auf Deutsch übersetzt und mit einem Nachwort versehen wurde (vgl. Savoy 2016a: 51–76), wodurch seine Bedeutung eher als museologischer denn als literarischer Beitrag akzentuiert wird (vgl. auch Savoy 2018b).

Mit dem deutschen Titel *Mona Lisa in Bangaloup* wird viel eindeutiger als im Original auf das Thema der Mobilität von Kulturgütern verwiesen. Die titelgebenden Löwen stehen in der Erzählung im Eingangsportal des Bamileke-Oberhaupts Yonkeu Jean in Bangaloup, Kamerun, bei welchem der Erzähler zu Beginn des Texts eine Audienz hat. Dieser Auftakt scheint zunächst autobiographisch grundiert – tatsächlich reiste Bertina 2014 für ein Aufenthaltsstipendium nach Kamerun. Bald jedoch kippt die Erzählung erkennbar ins Fiktionale: Während der erwähnten Visite des Erzählers kommt der Herrscher auf das Pariser Musée du quai Branly zu sprechen, das er schon zweimal besichtigt habe, und beschwert sich über die Höhe der Eintrittspreise auch für jene, von deren Vorfahren die dort zu sehenden Werke stammten (vgl. Bertina 2015: 21):

[L]e ministère de la Culture aurait réussi un coup fumant s'il avait eu l'idée de ne faire payer l'entrée du musée du quai Branly qu'aux seuls Français, rendant gratuit l'accès aux collections pour toutes les autres nationalités, ou au moins aux Africains Amérindiens, ainsi qu'aux pays d'Asie qui furent colonisés. (ebd.: 22)

An dieser Stelle wird die 2015 erschienene Erzählung zu einem Zukunftsbericht: »C'est en avril 2016, ensuite, que la balle a rebondi. [P]lusieurs rois camerounais

avaient écrit à la Direction du musée des arts premiers [...]. L'assemblée des chefs du pays bamiléké réclamait la gratuité du musée pour le peuple bamiléké» (ebd.: 23). Sollte der Forderung nicht stattgegeben werden, so drohen die Briefeschreiber, wollen sie drei ihrer in Frankreich gezeigten Kunstwerke zurückfordern (vgl. ebd.: 25). Der Brief entfaltet seine Wirkung – wissen doch die Pariser Museumsverantwortlichen nur zu gut, dass die Herkunftsbiografien einiger ihrer Objekte erhebliche Lücken aufweisen, so dass sie dem Ersuchen schließlich stattgeben (vgl. ebd.: 29–30). Nach diesem Erfolg stellen die Bamileke weitere Forderungen auf: Auch Objekte auf Wanderausstellungen müssten für sie verfügbar sein – also müssten auch weitere Museen zugänglich gemacht werden (vgl. ebd.: 33). Die Bitte wird von den Europäern intensiv diskutiert – man befürchtet vor allem, sie könne Schule machen und Nachahmer finden (»imaginez que les Quechuas réclament au nom des Incas la totalité des objets et des bijoux exposés au musée de l'or du Pérou[.] C'était le monde, qui, subrepticement, se retrouvait au bord de la gratuité...«; ebd.: 36–37). Außerdem möchten die Verantwortlichen keinesfalls ihre Objekte verlieren: »Renoncer aux arts premiers [...] c'est [...] nous couper de nos racines, si anciennes que nous ne les connaissons pas...« (ebd.: 38). Obgleich hier mit einer auf die »arts premiers« zurückzuführenden europäischen Identität argumentiert wird, scheitert die Lösungsfindung auf europäischer Ebene, »l'identité européenne n'était pas (encore) du ressort des instances européennes elles-mêmes« (ebd.: 42). Die Erzählung wandelt sich also in bezwingender Logik zur Fiktion mit utopischem Gehalt, indem sie die Logik von aufeinander aufbauenden Wahrscheinlichkeiten fortspinnt, bis diese ganz und gar unwahrscheinlich werden.

Bertinas Text bedenkt die globale Konsequenz dieser Forderungen, »depuis les grands antiquaires et commissaires-priseurs du monde entier jusqu'aux petits États pillés ou aux grands musées qui se mirent à passer en revue les dossiers des œuvres les plus connues de leurs collections« (ebd.: 26–27). In der Folge reagiert Italien und fordert wiederum freien Zutritt aller Italiener zu den Museen Europas – v.a. dem Louvre, der bekanntlich vielfältige italienische Kunst besitzt (vgl. ebd.: 47). Doch der ›Zugang zur Kunst‹ meint nicht nur verfügbar gemachte Museumsstücke, sondern auch die Mobilität der Besucher. Damit die Kameruner ihre Kunst in Europa sehen können, benötigen sie kostenlose Visa und letztlich eine Ausnahme von den Schengen-Verträgen.

Weiter argumentieren die Kameruner, wenn ihre Objekte als »arts premiers« anerkannt seien, so gründe Europa auf »[l]es racines bamilékes« (ebd.: 39), weshalb sie sich wünschen, dass ihnen die Werke der europäischen Kunst in den Museen zugänglich gemacht werden – mit der Folge, dass »Ingres et Courbet découvrirai-ent le continent Noir« (ebd.: 50). Diese Forderungen, in aller Konsequenz zu Ende gedacht, stellen die Brüsseler Bürokratie und die jeweiligen nationalen Interessen auf eine harte Probe und stürzen die europäischen Länder in ein bürokratisches und kulturpolitisches Chaos, bis schließlich der Gedanke der europäischen Solidarität

(vgl. ebd.: 55) auf dem Spiel steht: »Bref! C'était la guerre, une guerre d'usure, une guerre des nerfs. Rendue furieuse par la provocation italienne, la France demanda à son tour, officiellement, en avril 2019, la gratuité pour tous dans tous les lieux de culture« (ebd.: 58). Damit steht nach der scheinbar grenzenlosen Forderung nach Restitution schließlich der Grundgedanke des grenzenlosen Zugangs am Ende der Erzählung.

Das Buch denkt also bestehende Machtverhältnisse auf radikale Weise um. Dass die Malike zu Taktgebern einer musealen Verteilungspolitik (vgl. Adler 2018b: 130) werden, die auch politische (Länder-)Grenzen aufweicht, stellt übliche Hierarchien auf den Kopf. Damit perturbiert der Text das Konzept Museum gleich zweifach: Hier ist nicht der Museumsraum ein *third space*,⁸ an dem die (von Museen oft in Anspruch genommene) Auflösung aller Machtverhältnisse gelingt – es ist die Welt selbst. Indem die Grenzen des Museums aufgebrochen werden, wird dessen Funktion als Machtinstanz untergraben. Damit beteiligt der Text sich an einer Tendenz der Auflösung der Grenzen des Museums, die die Erzählung Bertinas gewissermaßen zu Ende denkt. Zugleich aber behält die Institution Museum – durch die ermöglichte Zirkulation der Besucher und die Zugänglichmachung der Kunstwerke – ihre Legitimität. Es liegt darin ein gewissermaßen utopisches Potential, welches man auch in realen Restitutionen von Museumsstücken sehen könnte, die in diesem Sinne nicht nur »als reine materielle ›Enteignung‹ europäischer Museen« zu denken ist, sondern »als Instrument des Austausches einen diskursiven ›Dritten Raum‹ für eine interkulturelle Dialogizität zwischen Europa und Afrika konstituieren« (Bobineau 2019: 94).

Auch der Roman selbst wird gewissermaßen zum *third space*, indem der Erzähler sich zunächst als eine Art Augenzeuge gibt, dem jedoch manches auch bloß berichtet wird, und der sich schließlich über die Kontinente hinwegbewegt und mal in die Köpfe französischer Verwaltungsangestellter, dann wieder der Bamileke schaut. Ihre Sprache markiert eine Differenz zwischen beiden Kulturen (»On ne commenta plus le style fleuri, les arabesques et les camerounismes.«, Bertina 2015: 27–28), wohingegen die Erzählerstimme einen einheitlichen Kommentarstil beibehält. Damit wird metareflexiv aufgegriffen, was auch Bertinas eigene Ambition ist, nämlich mittels Sprache und Erzählung das Konzept der Grenze zu hintergehen (vgl. Adler 2018b: 131).

8 Vgl. zur Übertragung des von Homi K. Bhabha und Edward Soja geprägten Begriffs des *third space* auf das Museum Hoins/von Mallinckrodt 2018 sowie Kirchberg 2016: 301–302.

3. Anne-Marie Garat: *Humeur noire. Récit*

Den Ausgangspunkt von *Humeur noire* (2021), dem letzten Buch der 2022 verstorbenen Autorin Anne-Marie Garat, bildet ein Besuch des Musée d'Aquitaine in Bordeaux. Obgleich auch Garat Aspekte von Objektprovenienz und -restitution thematisiert (vgl. v.a. Garat 2023: 269–281), stehen im Zentrum ihrer Museumskritik die musealen Präsentationsformen, die Szenografie und besonders die Sprache des Museums, in Form eines spezifischen Museumstexts, einer Informationstafel. Neben ihrer allgemeinen Kritik an der Darstellung des Sklavenhandels und der Beteiligung der Stadt Bordeaux (vgl. ebd.: 23) thematisiert sie vor allem diesen Informationstext, der ihr zwischen zwei Gemälden zum bürgerlichen Leben im Bordeaux des 18. Jahrhunderts ins Auge fällt, und der von den »Noirs et gens de couleur à Bordeaux« (ebd.: 24) handelt. Während die Exponate im Folgenden kaum eine Rolle spielen, bildet diese Tafel den Auslöser der ganzen folgenden Auseinandersetzung des Buchs mit dem Museum und der Stadt Bordeaux. Die Erzählerin arbeitet heraus, wie dieser Text den Sklavenhandel schönfärbt:

Noirs et gens de couleurs *viennent* donc à Bordeaux. Ils y *suivent* leur maître. [...] Ces gens sont à Bordeaux pour y *apprendre un métier, parfaire leur formation*. [Leur] *afflux* provoque un trouble à l'ordre public. Quoique *la cohabitation pose peu de problèmes*. Contents de l'info. (ebd.: 25)

Humeur noire handelt also von der Rahmung musealer Objekte, wobei »Rahmung« im weitestmöglichen Sinne gemeint ist; es geht nicht nur um den Museumsraum, sondern auch um die Stadt Bordeaux als Ort und Standort des Museums. Denn der Museumsbesuch veranlasst die Erzählerin zu einer grundsätzlichen, auch persönlich gefärbten Hinterfragung der Erinnerungspolitik ihrer Stadt, von der sie sich schon lange losgesagt hat; insofern wird hier – vergleichbar mit Didier Eribons *Retour à Reims* – auch ein peripherer Blick wirksam, der gerade durch die Außenseiterhaltung der aufzeichnenden Instanz eine Ordnungsfunktion erfüllt. Die Erzählerin begibt sich auf eine »archéologie intime« (ebd.: 15), ihre eigene und jene der Stadt, sieht das »quartier médiéval de Saint-Michel, devenu piétonnier et très gentrifié« (ebd.: 16) wieder, ihre alte Universität, wo sie den Mai 1968 erlebte (ebd.: 16–17), und schließlich das in den 1980ern in den Gebäuden der Universität eingerichtete Musée d'Aquitaine (ebd.: 17): »Tout ce passé très révolu me revient en boomerang comme s'il était frais du matin lorsque nous entrons dans le grand hall dallé du musée d'Aquitaine« (ebd.: 22). Daraus wird eine Art Abrechnung mit der Stadt,

unanimentement qualifiée de belle endormie. Charmante épithète, quasi homérique, or la belle ne roupille que d'un œil, m'est avis. De l'autre veille en fausse

indolente à ses intérêts et à ses prérogatives, mesquine en ses élégances british, hargneuse en ses répugnances, corsetée même quand elle festoie[.] (ebd.: 198)

Nachgezeichnet werden vergessene Stadtgeschichten, wodurch das Buch in Konkurrenz zur Geschichtsschreibung des Museums tritt. Vergessene oder verdrängte Biografien werden wiederbelebt, wie jene der Sklaventochter Marie-Louise Charles, die im 18. Jahrhundert unter dem Protektorat eines Plantagenbesitzers nach Bordeaux kam und zwar frei, aber trotzdem in ärmlichen Verhältnissen starb (vgl. ebd.: 136–143). Fälle wie diese sind gemeint, wenn auf dem Museumspanneau von »*cohabitation*« gesprochen wird (ebd.: 143) – »Coexistence serait plus conforme à la réalité« (ebd.), kommentiert die Erzählerin. Erinnert wird auch an die verschiedenen *Expositions universelles* und *coloniales* (vgl. ebd.: 208), an die 1942 von 60.000 Bordelaisern besuchte Ausstellung »Le Juif et la France« (ebd.: 215) und die Verwicklungen von Verwaltungsbeamten der Stadt in das Pétain-Regime (vgl. ebd.).

Das von der Erzählerin exzessiv betriebene Sammeln von Fotos erschließt ihr die Vergangenheit. Diese subjektive Sammlung von »photos dispersées aux trottoirs ou chez les marchands de vieux papier« (ebd.: 222) scheint in Konkurrenz zur offiziellen – musealen – Geschichtsschreibung zu stehen, geprägt durch »une logique visuelle accrochant des fragments, des reflets, complétant le système sans que je comprenne encore ce que j'en perçois, mais je n'oublie pas les images, les choses entendues et vues« (ebd.: 202). Dieses selektive Mosaik der Bilder ist abzugrenzen von dem kritisierten Museumspanneau mit seinem autoritären Duktus. Es ist eine *subjektive* Sammlung einiger ausgewählter Objekte, Werke und Orte, die im Buch im Zentrum und damit in Opposition zum Museum steht. Diese verweisen metonymisch auf die Vergangenheit der Stadt, aber auch auf die eigene Kindheit, welche ebenfalls von der Sphäre des Kolonialen durchzogen ist. Die Autorin erinnert sich an eine Warenwelt, die an einen Kolonialwarenladen denken lässt, etwa ein »jeu de cartes des sept familles – famille Bamboula, familles Nanamite, Nanouk et Peaurouge«, das Comicalbum »Tintin au Congo«, das Lied »*Ma Tonkini, ma Tonkinoise*« im Radio, die Etiketten und Verpackungen des Essigs »Tête Noire« oder des Rums »Negrita«, um nur einige zu nennen (ebd.: 203).

Der Text ist somit das Ergebnis eines Museumsbesuchs, dessen Bedingungen wiederum von der Reflexion zur Familiengeschichte und der eigenen Biografie bestimmt sind. Garats intellektuelle Biographie bringt das langsame Verstehen mit sich, von »[l]e racisme esclavagiste et le racisme antisémite dont Bordeaux a été assez excellemment le théâtre« (ebd.: 219).

Die Verwendung der ersten Form Singular erscheint dabei als eine weitere Form der Abgrenzung vom Museum, von jeder Musealität, denn diese impliziert immer auch ein *wir*, das Sprechen für eine Gemeinschaft, oder wenigstens eine Institution, deren Äußerungen eine ganze Reihe von Kontrollinstanzen durchlaufen haben: »Au sens grammatical comme en sémantique, tout »je« s'absente du texte du musée,

escamoté par la langue muséale et par le contrat de sa production, ventre mou de l'anonymat scientifique et professoral.« (ebd.: 30).

Die für das Museum relevante Frage nach dem »Wer spricht«, die die Autorin bei ihrem Ausstellungsbesuch stellt, richtet sie auch an ihren eigenen Text. So reflektiert sie über mehrere Seiten hinweg, wie »[t]out énoncé implique son auteur, il est politique« (ebd.: 30). Über das Biografische hinaus hinterfragt die Autorin immer wieder die eigene Rolle und die ihrer Sprache, deren Konstruktionscharakter sie sich in poststrukturalistischer Tradition bewusst ist:

L'ère du soupçon ayant pris un coup de vieux, qui battait en brèche la fiction autant que ›l'illusion biographique‹, prenons plutôt le matériau narratif – de vie ou de roman – pour ce qu'il est : une *construction*. (ebd.: 171)

In diesem Sinne unterstreicht sie etwa, dass ihre »langue d'auteure« (ebd.: 29), das Französisch einer Festlandfranzösin, nie kolonisiert worden sei:

De ce fait, j'hérite aussi l'histoire de ma langue française et le ›je‹ qui préside à ce livre est le sujet de cette histoire-là. Je prends d'autant plus garde à ses *mots* [...], je les sais les miens et qu'ils ne résonnent pas pareil en toutes oreilles[...] (ebd.: 29)

Schließlich verbindet sie ihr Schreiben und ihren Sprachskeptizismus mit ihrer eigenen intellektuellen Biografie – als engagierte Autorin und auch als ehemalige Lehrerin:

En retraçant [...] mes militances conjointes de prof et d'écrivain, [...] : aucun écart entre mon parcours, ma foi en la transmission, surtout de l'art, entre mes engagements sur tous terrains culturels et sociaux, et l'indignation, la franche colère, que m'inspire la rhétorique du petit cartel du musée d'Aquitaine. (ebd.: 87)

So erklärt sie ihre Wut über die Sprache des Museums mit ihrer eigenen Erziehung, der Erwartung, nicht aufzubegehren, das Gegebene hinzunehmen: »L'amnésie bordelaise, sa propension à tordre l'Histoire sont connues, ce n'est pas [...] ton problème, laisse tomber. Ferme-la« (ebd.: 27).

Das ganze Buch ist demnach das Resultat einer *désinvolture*. Es zeigt sich, dass es vom kritischen Geist des Museumsbesuchers abhängt, ob und wie das Museum hinterfragt wird:

L'ordinaire des jours ne convoque guère ces réflexions sur le monde tel qu'il va mais il suffit parfois d'un incident mineur, d'un accroc inopiné, pour que des généralités globalement stockées sur leur étagère mentale, cristallisent brusquement en leur criante actualité [...] ! C'est ce qui a dû m'arriver au musée d'Aquitaine. Je dois être d'humeur susceptible, belliqueuse, remuée [...]. (ebd.: 161)

Und dieser Ärger endet nicht mit einem Innehalten vor der Schrifttafel: Garat schreibt einen Brief an den Museumsdirektor Laurent Védrine sowie an den Bürgermeister Alain Juppé (vgl. ebd.: 28). Als Védrine ihr zwar (ausweichend) antwortet, die Tafel aber nicht ersetzt, veröffentlicht Garat gemeinsam mit einer Reihe weiterer Schriftstellerkolleginnen und -kollegen (darunter sehr prominente wie Annie Ernaux, Lydie Salvayre und Patrick Deville) einen Gastbeitrag in *Le Monde* (vgl. ebd.: 164–165; vgl. Garat 2019; vgl. Sutherland 2023: 12).⁹ Auch wenn die Debatte dadurch eine gewisse Sichtbarkeit erlangt (vgl. Barthélémy 2019, Caslin 2021), bleibt die ursprüngliche Texttafel zunächst an ihrem Ort. Kurz erwägt Garat eine Intervention im Museum, etwa eine eigenmächtige Korrektur des Ausstellungstextes (vgl. ebd.: 165–166); da sie illegale Handlungen jedoch ausschließt, entscheidet sie sich schließlich für das Verfassen des Buches, womit dieses als aktivistische Maßnahme erscheint (vgl. ebd.: 168).

Schließlich tauscht das Museum die Tafel aus, wobei auch der neue Text noch einen verharmlosenden Ton anschlägt. Zu den in Bordeaux lebenden Nachfahren der Sklaven heißt es: »Si la présence de cette population semble tolérée, l'usage du collier de servitude témoigne en revanche de sa discrimination raciale« – »D'ailleurs, s'il y a discrimination raciale, c'est seulement par l'*usage du collier de servitude*« (ebd.: 262), kommentiert Garat. Darum steht am Ende des Buchs ihre eigene Version des Informationstexts, der auf Verharmlosungen verzichtet: »Tous subissent la ségrégation raciale, sont soumis à des recensements obligatoires et à une législation spéciale« (ebd.: 296).

Anders als bei Bertina geht es hier weniger um die Kunst der Verhandlung und mehr um jene der Konfrontation. Das Museum als Reflexionsraum gerät hier mit der Autorin als Reflexionsinstanz aneinander:

[L]’écrivain n’est pas un être d’élite doué par les Muses ou les fées d’un rapport idyllique avec la langue, d’une faculté de la manier ou à la soumettre à sa fantaisie. Au contraire, il écrit parce qu’il a un problème insoluble avec elle : les mots lui donnent du fil à retordre et à *vrai dire* il aime ce mal à dire[.]« (ebd.: 32)

Weder Text noch Museum funktionieren als wie auch immer gearteter *third space*. Mit ihrer *humeur noire* übernimmt die Autorin die Rolle der unbequemen Störerin, und damit eine Funktion, die eigentlich dem Museum zukäme, die dieses aber nicht erfüllt:

9 Auf diesen Brief antwortet der Museumsdirektor in ähnlicher Weise wie in seiner ursprünglichen Antwort an Garat (vgl. Védrine 2019).

Il est plus consensuel de fédérer l'unité autour d'actes et de dates glorieux [...] que de déconstruire les idéologies par l'examen critique, qui perturbe, divise, tourmente requiert tolérance et intelligence devant notre histoire[.] (ebd.: 156)

Fazit

»Pour les romanciers comme pour les historiens, le récit est devenu une manière de renverser la forme de domination mémorielle excluant les misérables, les exclus, les marginaux et les invisibles de la grande histoire de France«, so Alexandre Gefen. Die Literatur habe im Besonderen die Möglichkeit, »de s'intéresser à des cas concrets et à des individus particuliers comme aux réalités générales et aux grands hommes, ce qui en fait le vecteur privilégié d'une contre-histoire ou du moins d'une histoire réparatrice des dominations passées.« (Gefen 2022b: 32). Dies gilt auch für die beiden vorgestellten Texte, die sowohl thematisch-inhaltlich als auch performativ ins museale Feld und in museale Diskurse eingreifen und sich in dieser Hinsicht als engagierte Museumstexte und als aktivistische Literatur erweisen.

Beide Beispiele zeigen Ausprägungen eines politisch engagierten Schreibens vom Museum. Bei Bertina handelt es sich um eine zunächst autobiographisch erscheinende, dann rasch ins Imaginäre gewendete Erzählung eines »Was wäre wenn?«. Garat zeigt eine *écriture de soi*, die auf den ersten Blick als persönliche Erzählung erscheinen könnte, die jedoch die Anekdote des Museumsbesuchs generalisiert und in einen weitgefassten, gesellschaftlichen, historischen Kontext einfügt. Beide Texte zeigen dabei unterschiedliche Ansätze und die Spannbreite des Sprechens vom Museum in der Literatur sowie seiner postkolonialen Infragestellung: sei es als literarisches Neudenken von Welt und mittels einer imaginären Umgestaltung von Museumsordnungen (Bertina), sei es als kritische Revision der im Museum fixierten, bestehenden Umstände (Garat) – in der Welt und zwischen Buchdeckeln.

Bibliographie

- Adler, Aurélie: »Une écriture en mouvement«. In: Dies. (Hg.): *Arno Bertina*. Paris: Classiques Garnier, 2018a, 9–19.
- Adler, Aurélie: »Une ›tranche de cœur‹, l'Afrique mobile d'Arno Bertina«. In: Dies. (Hg.): *Arno Bertina*. Paris: Classiques Garnier, 2018b, 102–132.
- Adler, Aurélie: »Entretien avec Arno Bertina«. In: Dies. (Hg.): *Arno Bertina*. Paris: Classiques Garnier, 2018c, 215–274.

- Barthélémy, Simon: »A Bordeaux, le débat glisse de la mémoire de l'esclavage à celle du colonialisme.« *Rue 89 Bordeaux*, 6.8.2019. <<https://rue89bordeaux.com/2019/08/a-bordeaux-debat-glisse-de-memoire-de-lesclavage-a-celle-colonialisme/>>.
- Bauer, Elisabeth: »Der Krieg gilt auch den Museen.« *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2024) Nr. 67, 12.
- Bayer, Isabelle C.V./Skwirblies, Robert: »Verloren – Erworben – Verdorben?«, in: Dolezalek, Isabelle/Savoy, Bénédicte/Skwirblies, Robert (Hg.): *Beute. Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe*. Berlin: Matthes und Seitz, 2021, 178–180.
- Bertina, Arno: *Des lions comme des danseuses*. Lille: La Contre Allée, 2015.
- Cameron, Duncan F.: »The Museum, a Temple or the Forum«. In: *Curator* 14 (1971) Nr. 1, 11–24.
- Caslin, Olivier: »Anne-Marie Garat et Bordeaux l'esclavagiste.« *Jeune Afrique*, 8.6.2021. <<https://www.jeuneafrique.com/1180508/culture/anne-marie-garat-et-bordeaux-lesclavagiste/>>
- Dolezalek, Isabelle/Savoy, Bénédicte/Skwirblies, Robert (Hg.): *Beute. Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe*. Berlin: Matthes und Seitz, 2021.
- Élysée: »Discours d'Emmanuel Macron à l'université de Ouagadougou«. Paris, 28.11.2017. <<https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-de-emmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou>>
- Garat, Anne-Marie u.a.: »Le Musée d'Aquitaine affiche un cartel aux relents révisionnistes sur la traite négrière.« *Lemonde.fr*, 21.5.2019. <https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/05/21/le-musee-d-aquitaine-affiche-un-cartel-aux-relent-s-revisionnistes-sur-la-traite-negriere_5464839_3232.html>
- Garat, Anne-Marie: *Humeur noire. Récit*. Arles: Actes Sud/Babel, 2023. [2021]
- Gefen, Alexandre: *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris: José Corti, 2017.
- Gefen, Alexandre: »Introduction. Les écrivains et la politique : je t'aime, je te hais«. In: Ders. (Hg.): *La littérature est une affaire politique*. Paris: Editions de l'Observatoire, 2022a, 9–24.
- Gefen, Alexandre: »Penser l'histoire«. In: Ders. (Hg.): *La littérature est une affaire politique : enquête autour de 26 écrivains français*. Paris: Éditions de l'Observatoire, 2022b, 25–34.
- Hecker, Laura-Marijke: »Wie die Zivilisation der Barbarei verfällt«. In: Dolezalek, Isabelle/Savoy, Bénédicte/Skwirblies, Robert (Hg.): *Beute. Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe*. Berlin: Matthes und Seitz, 2021, 195–199.
- Hoins, Katharina/von Mallinckrodt, Felicitas: »Der dritte Ort. Neuer Materialismus und Museum«. In: Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): *Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte*. Bielefeld: transcript, 2018, 199–213.

- Kazeem, Belinda u.a. (Hg.): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*. Wien: Turia+Kant, 2009.
- Kirchberg, Volker: »Gesellschaftliche Funktionen von Museen im Zeichen sozialer Verantwortung«. In: Walz, Markus (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: Metzler 2016, 300–304.
- Lindner, Simon: »Schande statt Stolz – Empathische Projektionen auf die ›Elgin Marbles‹«. In: Dolezalek, Isabelle/Savoy, Bénédicte/Skwirblies, Robert (Hg.): *Beute. Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe*. Berlin: Matthes und Seitz, 2021, 155–160.
- Marcandier, Christine: »Des lions comme des danseuses.« *Mediapart*, 26.5.2015. <<https://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/260315/des-lions-comme-des-danseuses>>.
- McIsaac, Peter M.: *Museums of the Mind. German Modernity and the Dynamics of Collecting*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2007.
- Pierrat, Emmanuel: *Faut-il rendre des œuvres d'art à l'Afrique ?* Paris: Gallimard, 2019.
- Pomian, Krzysztof: *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle*. Paris: Gallimard, 1987.
- Rhein, Jan: *Literatur im Museum und literarische Musealität. Theorien und Anwendungsbeispiele (Jean-Philippe Toussaint und Michel Houellebecq)*. Tübingen: Narr, 2025.
- Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: *Restituer le patrimoine africain*. Paris: Philippe Rey, 2018.
- Savoy, Bénédicte: »Das Erbe der Anderen. Zu Arno Bertinas *Mona Lisa in Bangoulap. Die Fabel vom Weltmuseum*«. In: Arno Bertina: *Mona Lisa in Bangoulap. Die Fabel vom Weltmuseum*. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Bénédicte Savoy. Berlin: Matthes und Seitz, 2016a, 51–76.
- Savoy, Bénédicte: »No Humboldt 21. Réflexions sur un conte politique d'Arno Bertina: *Des Lions comme des Danseuses* (2015)«. In: Buschmann, Albrecht u.a. (Hg.): *Literatur leben: Festschrift für Ottmar Ette*. Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert, 2016b, 257–266.
- Schnittpunkt (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia+Kant, 2005.
- Schönbeck, Sebastian/Hülscher, Magdalena (Hg.): *Diversität und Darstellung. Zugehörigkeit und Ausgrenzung im Literaturmuseum und in der Literaturwissenschaft*. Bielefeld: Transcript, 2024.
- Sutherland, Claire: »Confronting Colonial Modernity in a French City: Slavery and Racism in Bordeaux's Musée d'Aquitaine«. *Heritage & Society* 17 (2023) Nr. 1. <DOI: 10.1080/2159032X.2023.2266642>.
- Valéry, Paul: »Le Problème des musées« [1923]. In: Ders.: *Œuvres*, II, Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960, 1290–1293.
- Védrine, Laurent: »Le Musée d'Aquitaine est un musée d'histoire, locale, régionale et mondiale.« *Lemonde.fr*, 13.6.2019. <<https://www.lemonde.fr/idees/article/201>

9/06/13/le-musee-d-aquitaine-est-un-musee-d-histoire-locale-regionale-et-mondiale_5475812_3232.html>

Vergès, Françoise: *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*. Paris: La Fabrique, 2023.

Viart, Dominique: »Fictions critiques«. La littérature contemporaine et la question du politique ». In: Kaempfer, Jean/Florey, Sonya/Meizoz, Jérôme (Hg.): *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*. Lausanne: Antipodes, 2006, 185–204.

Vom Gefängnis fabulieren

Goliarda Sapienzas *L'università di Rebibbia* (1983)

Maddalena Casarini

1. Prämisse: Kein bloßes *fait divers*

Man könnte annehmen, dass die Auseinandersetzung der italienischen Autorin Goliarda Sapienza (1924–1996) mit dem Thema ›Gefängnis‹ erst mit jenem *fait divers* begann, in dem sie die Hauptrolle spielte: Am 5. Oktober 1980 meldeten die Zeitungen die Verhaftung der Schriftstellerin. Wie die Berichterstattung bemerkte, hätte Sapienzas Tat und ihre anschließende Inhaftierung einem ihrer Romane entnommen sein können (vgl. De Simone 1980: 19). Nachdem die Autorin den Schmuck einer wohlhabenden Bekannten gestohlen hatte, entwendete sie, um ihn zu verkaufen, den Personalausweis einer weiteren Freundin. Letztere hieß »Modesta«¹ – genauso wie die Protagonistin von Sapienzas letztem, zu dieser Zeit noch unveröffentlichten Roman *L'arte della gioia* (2008, dt. *Die Kunst der Freude*), der die unermüdliche Suche nach politischer und erotischer Freiheit der Hauptfigur in der ersten Hälfte des italienischen Novecento erzählt. Sapienza hatte ein Jahrzehnt lang an diesem Roman gearbeitet und dadurch ihre finanziellen Mittel aufgebraucht (vgl. Amendola u.a. 1994: 26:55–27:15). Doch fand der Roman – anders als ihre ersten beiden autobiografischen Bücher *Lettera Aperta* (1967) und *Il filo di Mezzogiorno* (1969) – keinen Verlag.

Mehr Interesse als für *L'arte della gioia* zeigte der Buchmarkt an dem viel schmaleren Roman, den Sapienza gleich nach ihrer Entlassung aus der Haft geschrieben hatte. Der Text basiert auf ihrer Erfahrung im Römischen Frauengefängnis Rebibbia und erschien 1983 bei Rizzoli unter dem Titel: *L'università di Rebibbia*.² Der Untertitel

1 Es handelt sich um den Ausweis der Künstlerin Modesta »Titina« Maselli, der Schwester von Sapienzas Ex-Lebensgefährten, des Regisseurs Citto Maselli (vgl. De Simone 1980: 19; Amendola u.a. 1994: 24:08–24:45).

2 In diesem Beitrag wird der italienische Originaltitel des Buchs zitiert und nicht die 2022 für den Aufbau-Verlag erschienenen Übersetzung von Verena von Koskull, *Tage in Rebibbia. Gefängnistagebuch*, denn die Auslassung des Begriffs der »Universität« sowie der Verweis auf die Form des »Tagebuchs« (die im Original nicht zu finden ist) könnten zu Missverständnissen führen.

der ersten Ausgabe: *La traumatica esperienza carceraria di una donna perbene* (»Die traumatische Gefängnisserfahrung einer anständigen Frau«)³ (Sapienza 1983; vgl. auch Capraro 2021: 2) machte deutlich, worauf die Verkaufsstrategie des Verlags abzielte: Der Text sollte dem Publikum zum einen als ein rein autobiografischer Bericht präsentiert werden, zum anderen als die skandalträchtige Erzählung vom Aufenthalt einer gutbürgerlichen Frau an einem trostlosen und gefährlichen Ort – im Gefängnis. Dies stand im klaren Widerspruch zur Auffassung der Autorin, die die Inhaftierung als eine notwendige Etappe ihres Lebens betrachtete (z.B. vgl. Sapienza 2022: 122–123). Zugleich zeigte sich Sapienza im Briefwechsel mit Sergio Pautasso, dem Lektor im Verlag Rizzoli, von Anfang an damit einverstanden, aus ihrer Geschichte einen interessanten »caso« zu inszenieren und für die eigene Autorschaft einen »personaggio« zu erschaffen, der die Neugierde der Leserschaft (»la curiosità del lettore«) wecken konnte (Sapienza 2021[21.03.1982]: 372). Zu diesem Zweck schickte sie ihm Informationen und Materialien über ihre Mutter, die Aktivistin Maria Giudice (1880–1953), die mehrmals aus politischen Gründen inhaftiert worden war, und deren Geschichte sie in das *storytelling* zum eigenen Werdegang zu integrieren wünschte (vgl. ebd.).

In ihren Notizbüchern stellt die Autorin fest, dass sich die in *L'arte della gioia* behandelten Themen am Ende ihres Rebibbia-Aufenthalts als richtig erwiesen hätten: »Am sechsten Tag (der sich hier mindestens wie der sechste Monat anfühlt) war ich mir sicher, dass ich mit all den Aspekten, die ich in *L'arte della gioia* am Gefängnis beleuchtet habe, richtig lag« (Sapienza 2022: 108). Auch wenn ähnliche Inhalte behandelt wurden, ließ sich der Buchmarkt offensichtlich mehr durch den autobiographischen Pakt als durch den langen, rein fiktionalen Roman verführen. Dass der *Rebibbia*-Roman in direkter Kontinuität zum Modesta-Kapitel zu lesen war, machte Sapienza aber immer wieder deutlich. In einem Brief vom 10. Oktober 1980 an einem anonymen Freund schrieb sie: »[G]estern bin ich aus Rebibbia entlassen worden, diesem stets drohendem Unbewussten, das mich seit langer Zeit verfolgt [...]. Mein Gefängnis-Unbewusstes hat sich vor mir geöffnet, und ich konnte nicht anders, als jene Luft selbst einzuhauchen, die meine Mutter – Maria Giudice – in ihrem Leben so oft atmete [...]. Auch die Protagonistin meines Romans – Modesta – war dort, und ich musste sie sehen« (Sapienza 2021[10.10.1980]: 376).

Sapienza hatte sich bereits vor ihrer Inhaftierung ausführlicher mit Gefängnisthemen auseinandergesetzt. Doch wurde der *Rebibbia*-Roman bis heute vor allem im Kontext von ihrer literarischen Produktion *nach* der Inhaftierung gelesen.⁴ Dabei

3 Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin, sofern nicht anders angegeben.

4 Untersucht wurde das Verhältnis zum Roman *La certezza del dubbio* (1987), der die Zeit nach ihrer Entlassung thematisiert, zu ihrer journalistischen Tätigkeit und zur geplanten theatralischen Überarbeitung von *L'università di Rebibbia* (vgl. Capraro 2023; Rizzarelli 2021: 172–174; Trevisan 2018; Bazzoni 2017: 229–286; Bichiatti 2012: 181–190).

hat man meistens angenommen, dass die Inhaftierung nicht nur einen Einschnitt in Sapienzas Biografie, sondern auch in ihrer Poetik darstellte (vgl. Rizzarelli 2021: 183). Diese Ansicht ist umso weniger überraschend, da sie von der Autorin selbst vertreten wurde: An einer (programmatischen) Stelle zu Beginn des *Rebibbia*-Romans erklärt die Protagonistin Goliarda einer Mitinsassin, dass ihre Straftat durch das Bedürfnis nach einer Erneuerung der eigenen poetischen Sprache motiviert war: »Ich war zuletzt in ein pseudofreies, pseudoelegantes, pseudo-sonstwas Milieu abgerutscht... ich habe versucht, da rauszukommen, aber selbst meine Sprache war schon verdorben... [...] Also habe ich eine dieser Pseudodamen bestohlen, um sie zu bestrafen. Oder um mich zu bestrafen?« (Sapienza 2024 [1983]: 406). In zwei Interviews erklärt die Autorin, dass sie das Leben im Gefängnis unmittelbar erfahren wollte, um ihr Heimatland besser zu verstehen (»ich wollte den Puls unseres Landes fühlen«) (Sapienza 2024 [1983]: 496) und um die eigene poetische Sprache zu erneuern: »C'è chi sciacqua i propri panni in Arno e chi a Rebibbia« (»Manche waschen ihre ›Kleider‹ im Arno, andere in Rebibbia« – Amendola u.w. 1994: 23:46-23:51).

Sapienzas Purifikationsprogramm, das Alessandro Manzonis Reinheitsideal sowie jeglichen *purismo linguistico* umkehrte, hat man in der Forschung ernstgenommen. Der *Rebibbia*-Roman wurde als der Beginn einer neuen Phase in Sapienzas Produktion angesehen, die durch die erstmalige Suche nach dokumentarischer »Authentizität« geprägt gewesen war (Capraro 2021: 4) und deren Sprache sich durch folgende Merkmale auszeichne: die Verwendung des Präsens (vgl. Bazzoni 2017: 277); die polyphone Struktur des Textes (vgl. ebd. 283); der »mimetismo linguistico« – eine Nachahmung der Sprechweise und Redewendungen aus anderen Gesellschaftsschichten, vor allem dem Proletariat Roms (Capraro 2021: 4–5; vgl. Bazzoni 2017: 263); das Erlernen eines wortlosen »*linguaggio primo*« (Sapienza 2024 [1983]: 476 [Kursiv im Original]), einer »Ur-Sprache« der Emotionen, die im Gefängnis das Gefühl der Kollektivität ermöglicht und erst durch die physische Anwesenheit der Protagonistin überhaupt erfahrbar sei (vgl. Rizzarelli 2021: 181). Dieser Beitrag soll hingegen hinterfragen, ob die Begriffe der Authentizität und der Augenzeugenschaft dazu ausreichen, die Beschaffenheit einer Erzählung zu erfassen, die von Elementen des früheren fiktionalen Werks durchgedrungen ist, und deren Programm sich nicht in einer bloß faktischen Tatsachendarstellung erschöpft.

2. Der dokumentarische Charakter der Fiktion

Ein dokumentarisches Programm liegt bereits der allerersten Gefängniserzählung zugrunde, die Sapienza verfasste. Denn für die literarische Gestaltung von Modestas Gefängnisaufenthalt in *L'arte della gioia* griff die Autorin auf die Erzählungen ihrer Eltern zurück. Maria Giudice war als Frauenrechtlerin und Mitglied der Kom-

munistischen Partei Italiens seit Anfang des Jahrhunderts mehrfach inhaftiert worden, vor allem wegen ihrer journalistischen Tätigkeit und ihres politischen Engagements während des Ersten Weltkriegs sowie unter Mussolinis faschistischem Regime (vgl. Bazzoni 2017: 1–2; Santino 2012). Der Vater, Giuseppe »Peppino« Sapienza, Rechtsanwalt und Antifaschist, wurde ebenfalls mehrfach inhaftiert (vgl. Pellegrino 2022: 517); auch besuchte er oft die von ihm vertretenen Angeklagten im Gefängnis und nahm dabei die junge Tochter Goliarda mit (vgl. Sapienza 2024 [1967]: 107). Für die Gestaltung des Romankapitels in *L'arte della gioia*, das Modestas Verhaftung auf Sizilien am Ende des Faschismus erzählt, konnte die Autorin einerseits auf die Geschichten der Eltern zurückgreifen, andererseits auf jene von Genossen und Freunden der Mutter. Ein Beispiel dafür ist Antonio Gramsci, den Maria Giudice gut kannte und dessen Inhaftierungsgeschichte in *L'arte della gioia* erwähnt wird (vgl. Sapienza 2008: 437).⁵

Im Romankapitel wird explizit thematisiert, welche Bedeutung der Weitergabe von Gefängniserfahrungen zukommt. Insbesondere dient die Figur Joyce als Vermittlerin der »esperienza di prigionia« (ebd. 421), so dass Modesta sich die Worte der Freundin in Erinnerung rufen kann, als sie selbst von dem faschistischen Regime als politisch Verdächtige inhaftiert wird (vgl. ebd. 421–423). Dank Joyces Lehre kann sich Modesta im Gefängnis schneller orientieren und ihre im Vergleich zu ihrer Mitgefangenen Nina privilegierte Stellung rasch begreifen. Trotz der unterschiedlichen Behandlung, die die beiden Insassinnen erfahren, gelingt es ihr, Ninas Feindschaft in Freundschaft umzuwandeln. Bald übernimmt die neue Freundin Nina die Funktion einer Beraterin und Lehrerin – jene Rolle, die zunächst Joyce innehatte. Die proletarische Nina bringt der *principessa* Modesta wichtige Überlebensstrategien bei: Nicht nur hilft sie ihr dabei, ihre bürgerlichen Schamgefühle zu überwinden und etwa in ihrem Beisein auf die Toilette zu gehen (vgl. ebd. 424–426). Auch erklärt sie ihr die Wichtigkeit eines (maßvollen) auto- und homoerotischen Lebens (vgl. ebd. 430) und lehrt sie ihr den sparsamen und genussvollen Umgang mit knappen Lebensmitteln wie Zucker (vgl. ebd. 432–432). Außerdem wird Modesta, die sich in der Sprache der Oberschicht ausdrückt, von Nina in die Umgangssprache Roms eingeführt:

5 Laura Fortini legt nah, dass die Darstellung der besonderen Zeit- und Raumwahrnehmung des Gefängnisses in Gramscis Briefen möglicherweise auch Sapienzas *Rebibbia*-Roman geprägt hat (vgl. Fortini 2021: 53).

- Che bello quando parli, Nina!
 - Eh sapessi, fijetta, quanto me piace de parlà!
 Come al padre mio ch'era anarchico e ci ha
 insegnato il parlare schietto e a non venerare i
 falsi profeti.
 (ebd. 424)-

- Wie schön, wenn du sprichst, Nina!
 - Ach, wenn du wüsstest, mein Kind, wie gern
 ich rede! Genau wie mein Vater, der Anarchist
 war und uns beigebracht hat, offen zu reden
 und keine falschen Propheten anzubeten.

Obwohl man mit dem *romanesco* den dokumentarischen Charakter des *Rebibbia*-Romans verbunden hat, zeigt sich hier, dass Modesta noch vor Goliarda der ›reinigenden‹ Kraft dieser Sprachvarietät im Gefängnis begegnet ist.

Mit dem Dialekt des *popolo* Roms ist die ethische Haltung der ehrlichen Rede verbunden – des *parlare schietto*. Dafür gibt es literarische Vorbilder: »Ma quale Dante! Il Belli, il nostro poeta!« (»Doch nicht Dante! Belli, das ist unserer Dichter!«) (ebd. 426). Nicht die florentinische Sprache des Trecento, sondern die *poesia romanesca* von Giuseppe Gioacchino Belli (1791–1863) bildet Ninas poetisches Universum. Die Inassin rezitiert vor der überraschten Modesta die ersten Verse von Bellis »Che or'è?« (1833), einem der *Sonetti romaneschi*. Das Gedicht antwortet auf die Frage nach der Uhrzeit mit einer Reihe von derben Formulierungen im römischen Dialekt: »È l'ora che le donne sò puttane« (»Es ist die Stunde, in der die Frauen Huren sind«); zugleich vermittelt es das Gefühl einer bedrückenden, immergleich wiederkehrenden Zeitlichkeit. Bei Belli selbst lauten die nachfolgenden Verse: »È ll'ora istessa de jjeri a cquest'ora,/e cche ssarà ppe mmorte sittimane« (»Es ist die gleiche Stunde wie gestern um diese Stunde,/und so wird es für viele Wochen sein«) (Belli 1975: 847). In der Sprache des römischen Proletariats scheint der Zustand der Unterdrückung besser zum Ausdruck zu kommen als in Dantes Italienisch.

Der Roman operiert somit auf zwei Ebenen. Zum einen thematisiert er das Wissen über das Gefängnis, etwa in dem (proleptischen) Dialog zwischen Modesta und der Nichte Bambù im Vorfeld der Inhaftierung: »Joyce hat Erfahrung mit Gefängnissen; man sollte aufpassen, wenn sie darüber redet – es könnte nützlich sein. ›Man weiß nie, Bambù!« (421). Zum anderen führt er diesen Akt der Wissensvermittlung performativ auf. Der Text ähnelt aufgrund der fortlaufenden direkten Rede einem Theaterstück und scheint somit nicht nur Modesta, sondern auch der Leserschaft Überlebensstipps für das Gefängnis geradezu zu diktieren, wie zum Beispiel in der Szene, in der Nina Modesta zum Stuhlgang auffordert: »[N]on ti trattenere, si può morire di blocco intestinale. Non ti trattenere!« (»[H]alte dich nicht zurück!«: 426).

3. Die Fiktion als Blaupause der Autobiographie

Mit all dem, was Modesta im Gefängnis lernen muss, wird auch Goliarda in *L'università di Rebibbia* konfrontiert. Ein erster intertextueller Bezug zwischen den beiden Romanen ist die Beschreibung der Inhaftierung, die das Incipit der Gefängniserzählung bildet. In beiden Fällen wird die Protagonistin von zwei männlichen Vertretern der Staatsgewalt ins Auto geführt. Modesta bemerkt, dass die Uniform die Polizisten größer erscheinen lässt; als sie die Arme der Männer abtastet, wirken ihre Muskeln jedoch wie ein bloßer optischer Effekt der Uniform (vgl. ebd.: 417). Im *Rebibbia*-Roman tragen die Carabinieri, die die Protagonistin verhaften, keine Uniform, strahlen aber eine bedrohliche körperliche Kraft aus. Die Stelle enthält den Hinweis auf eine frühere Verhaftung der Protagonistin zur Zeit der Nazi-Besatzung: »Un'altra volta ho provato quel terrore d'essere fra uomini ostili. [...] Era difficile associarli ai tedeschi questi carabinieri: non portano divise« (»Auch ein anderes Mal verspürte ich dieses Gefühl des Schreckens, von feindseligen Männern umgeben zu sein [...]. Es fiel mir schwer, diese Carabinieri mit den Deutschen in Verbindung zu bringen, denn sie trugen keine Uniformen« – Sapienza 2024 [1983]: 389). Diese Passage kann entweder autobiographisch gedeutet werden oder aber auch als intertextueller Bezug zur Verhaftung Modestas – und damit als Fiktionalitätssignal gleich am Anfang der autobiographischen Erzählung. Zugleich kündigt die Abwesenheit der Uniform eine wesentliche Veränderung an, durch die der *Rebibbia*-Roman die historische Gefängniserzählung aktualisiert: Die modernen demokratischen Strafinstitutionen tendieren dazu, ihren eigenen repressiven Charakter unsichtbar zu machen und ihn auf gefährliche Weise zu normalisieren (vgl. ebd. 419; dazu auch: vgl. Trevisan 2018).

Die Parallelen zwischen den beiden Gefängniserzählungen erstrecken sich noch weiter. Genauso wie Modesta verfügt auch Goliarda über wertvolles Vorwissen, so dass die Mitinsassin Giovannella vorerst nicht glauben will, sie sei zum ersten Mal im Gefängnis: »[D]u siehst nicht wie eine Anfängerin aus« (Sapienza 2024 [1983]: 414). So wie Modesta bei Joyce und Nina findet auch Goliarda »maestr[e] di galera« (ebd.: 439), die ihr gewisse Überlebensstrategien beibringen, nämlich Edda und Giovannella, die Goliarda in der Isolationshaft kennenlernt und die wie Nina *romanesco* sprechen. Im Gespräch mit Marò aus der Zelle 23 lernt Goliarda neue Worte des Gefängnisjargons und wird zunehmend von erotischer Anziehung ergriffen. Durch die politischen Häftlinge Marcella, Roberta und Suzie Wong erhält sie wertvolle Informationen über die Abläufe im Gefängnis. Dass sie am Anfang des Aufenthaltes an einer Darmverstopfung leidet, mag als ein realistisches, autobiographisch fundiertes Detail erscheinen, doch hat bereits die fiktionale Figur der Modesta genau dasselbe erlebt. Auch Goliarda erscheint als eine privilegierte Dame der Bourgeoisie und gilt deswegen als mögliche »Spionin« (ebd.: 426). Der Klassenunterschied zeigt sich in beiden Fällen bereits an den Eigennamen »Goliarda« und »Modesta«. Der in der

weiblichen Form selten auftretende Name »Goliarda« – abgeleitet von der Tradition der *goliardia*, der studentischen Verbindungen (vgl. Treccani o.J.) – weist genauso wie der Nachnamen »Sapienza« auf das semantische Feld der Gelehrsamkeit hin. Modesta heißt so viel wie »Demut« – und steht im antithetischen Verhältnis zur Freimütigkeit der Figur. Im Gefängnis klingen diese seltenen, sprechenden Namen wie ein Beweis für die Zugehörigkeit zur höheren Schicht (vgl. Sapienza 2024 [1983]: 436; auch: Sapienza 2008: 425).

Das Modesta-Kapitel war zur Zeit der Veröffentlichung des *Rebibbia*-Romans dem Publikum noch gar nicht bekannt, da *L'arte della gioia* keinen Verlag gefunden hatte. Es ist aus dieser Perspektive nur zu verständlich, dass die Autorin viele Themen beibehalten und vielleicht einfach wiederholen wollte; und doch erscheinen die zahlreichen intertextuellen Verweise als geheime Fiktionalitätssignale, die an die künftige Leserschaft gerichtet sind. Als Vor-Ort-Bericht kommen im *Rebibbia*-Roman auch einige zusätzlichen Elemente hinzu: die verstärkte Beobachtung psychischer Reaktionen wie Übelkeit und Klaustrophobie; die Beschreibung architektonischer Details des Gefängnisses Rebibbia sowie ihrer Wirkung auf die psychische Verfassung der Insassinnen (z.B. vgl. Sapienza 2024 [1983]: 394). Ist aber die Modesta-Fiktion noch durch ein Bedürfnis nach Dokumentation und nach Weitergabe eines Wissens über das Gefängnis geprägt, die eine Generation – jene von Maria Giudice – gesammelt hatte, erweist sich der dokumentarische Aspekt im *Rebibbia*-Roman nicht mehr als das entscheidende Element. Seine politischen und literarischen Anliegen gehen über die Form des einfachen Vor-Ort-Berichts hinaus und dekonstruieren jenen Referentialitätspakt, den sie auf den ersten Blick mit der Leserschaft abgeschlossen zu haben scheint.

4. Die Schwierigkeiten des Erfahrungsberichts gewöhnlicher Häftlinge

Zwischen Modesta und Nina auf der einen Seite und Goliarda auf der anderen besteht ein wesentlicher Unterschied. Die Ersteren sind *detenute politiche*, politische Häftlinge. Nina und Modesta zeigen Mitleid für die »[d]etenute comuni« – die »gewöhnlichen Häftlinge« – das heißt: »ladre, puttane« (»Diebinnen, Huren«), die lediglich unschuldige Opfer der herrschenden Gesellschaftsschichten seien (Sapienza 2008: 425). Die Autorin Sapienza – und zugleich die gleichnamige Protagonistin des *Rebibbia*-Romans – wird hingegen wegen Diebstahls verhaftet. Sie gilt also als Diebin und damit als »gewöhnlicher Häftling«. Da Diebstahl eher als ein Ausdruck moralischer Schwäche denn als Akt politischen Widerstands gilt, ist Sapienza der Verachtung ihrer Bekannten ausgesetzt (vgl. Amendola u.a. 1994: 24:35–25:15).

Im Roman stellt die Protagonistin fest, dass gerade das Schamgefühl,⁶ das mit dem Status des gewöhnlichen Häftlings verbunden ist, die Weitergabe von Gefängniserfahrungen hemmt. Die allgemeine Unkenntnis der Gefängnisinstitution sei mit einem durch Scham bedingten Schweigen verknüpft, wobei ein entscheidender Unterschied zwischen ›politischen‹ und ›gewöhnlichen‹ Insassen zu erkennen sei: Nur die politischen sprechen gerne über ihre Erfahrungen im Gefängnis.

Solo il politico si attarda a raccontare del carcere, ma la ragione per la quale c'è stato è troppo »onorevole« per poter dare la misura del vero carcere: quello dei ladri, degli assassini, dei maledetti per intenderci. Il politico ne esce rafforzato nell'orgoglio e il suo racconto è viziato dall'epicità.

Già vedo con che rispetto vengono trattate le detenute politiche anche qui, certo – dicono – con più crudeltà, ma la crudeltà, quale che sia, non raggiunge mai l'umiliazione o la vergogna nella quale affonda il comune: il carcere vero è quello del detenuto comune...

(Sapienza 2024 [1983]: 433)

Nur der politische Häftling nimmt sich die Zeit, um vom Gefängnis zu erzählen, doch der Grund, warum er dort war, ist zu »ehrenhaft«, um einen Eindruck vom wahren Gefängnis zu geben: dem der Diebe, der Mörder, der Verdammten, um es klar zu sagen. Der politische Häftling wird [durch den Gefängnisaufenthalt, M.C.] in seinem Stolz gestärkt, und sein Bericht wird durch die epische Färbung verfälscht. Schon jetzt sehe ich, mit welchem Respekt auch hier die politischen Häftlinge behandelt werden. Gewiss – sagt man – mit mehr Härte, aber diese Härte erreicht nie die Demütigung oder Scham, in der der gewöhnliche Häftling versinkt. Das wahre Gefängnis ist das des gewöhnlichen Häftlings...

Nur am Strafvollzug des ›gewöhnlichen Häftlings‹, der nicht von einem Gefühl moralischer und politischer Überlegenheit geschützt ist, offenbare sich die repressive Kraft des Gefängnisses.

Die Grenze dessen, was als ›politisches Verbrechen‹ gelten soll, scheint allerdings unschärfer geworden, auch weil die Unterdrückung des politischen Widerstandes indirekter geworden ist. Sapienzas Aufenthalt in Rebibbia findet nach der Gefängnisreform von 1975 statt, die das faschistische Strafvollzugssystem von 1931 ablöste (vgl. La Greca 1995: 37). Die Figuren im Roman betonen an verschiedenen Stellen, dass die Gewalt der Institutionen in der Nachkriegszeit indirekter, unsichtbarer geworden ist. Im reformierten Gefängnisssystem werden Gespräche mit Psychologinnen ›auf Augenhöhe‹ geführt; sportliche Aktivitäten sowie Filmvorführun-

6 Emma Bond hat das Schamgefühl in *L'università di Rebibbia* vor allem als einen Versuch der Protagonistin analysiert, eine emotionale und kommunikative Verbindung zu den Mitinsassen aufzubauen, denn Goliardas Wunsch, sich in die neuen sozialen Strukturen zu integrieren, sei durch die Klassenunterschiede zu ihrer Umgebung erschwert (vgl. Bond 2016: 103, 106–109).

gen werden angeboten; das Ganze soll auf vermeintlich »demokratische Art« stattfinden (Sapienza 2024 [1983]: ebd. 479). Doch wird dieser Reformismus als bloße Tarnung eines neuen, gefährlichen Faschismus beschrieben, der sich nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland ausgebreitet habe (vgl. ebd.). Reste der totalitären Regime scheinen in modernen scheindemokratischen Strukturen weiterhin fortzubestehen. Die Figur der politischen Insassin Roberta befürchtet: »Fra vent'anni non ci resterà che il suicidio per protestare« (»In zwanzig Jahren bleibt uns nur der Suizid als Form des Protests« – ebd. 479). Die Heuchelei der Scheindemokratie schwächt den organisierten Protest ab, sodass die Selbstzerstörung einiger Romanfiguren als die letzte Möglichkeit aufgefasst wird, sich dem paternalistischen Strafvollzugssystem zu entziehen.

Um den diffus werdenden politischen Widerstand zu stärken, scheint es nun notwendig, nicht nur die Erfahrung der politischen, sondern auch die der gemeinen Häftlinge weiterzugeben. Wie lassen sich aber hemmende Schamgefühle überwinden, um eine Erfahrung zu vermitteln, die eigentlich nur verschwiegen werden will? Als Inspirationsquelle für Sapienzas Gefängnisbericht wurde Primo Levi angeführt (vgl. Bazzoni 2017: 239–249). Wenn es um Schamgefühle geht, scheint aber vor allem der Einfluss einer anderen Autorin der Lagerliteratur am Werk zu sein: der Luce d'Eramos, deren Roman *Deviazione* (dt. *Der Umweg*, 1979) Sapienza im März 1979 mit großer Begeisterung las. In ihren Notizen beschreibt sie den *Umweg* sogar als »das schönste Buch der letzten zehn Jahre und vielleicht ein absolutes Meisterwerk« (Sapienza 2022: 91).⁷ Der autobiographisch basierte Roman erzählt, wie sich die Protagonistin als junge Faschistin freiwillig in Dachau einsperren lässt, um mit eigenen Augen die Arbeits- und Konzentrationslager der Nazis zu sehen und die dortigen Lebensbedingungen zu überprüfen. Dabei bringt d'Eramo – wie Sapienza schreibt – den »inneren Konflikt einer jungen italienischen Faschistin« (»il travaglio di una giovane fascista italiana«) zum Ausdruck – das heißt: die Schwierigkeiten einer Person, die versucht, sich von der eigenen faschistischen Erziehung zu distanzieren und zu befreien. Auch reflektiert der Roman, wie im Laufe des Schreibprozesses Lügen entstehen können. Das Schamgefühl kann die Erinnerungen verändern und verfälschen (vgl. d'Eramo 2017: 268–269). Der widersprüchliche Status der Protagonistin Lucie – als Täterin und Opfer zugleich – zeigt sich unter anderem an ihrem Wunsch, im KZ Dachau, in das sie sich *absichtlich* hat deportieren lassen, von den Nazis als *politische* Verbrecherin eingestuft zu werden. Doch erlebt sie eine »große[] Enttäuschung«, als sie nicht den politischen, sondern den »asozialen« Gefangenen

7 Sie fügt hinzu: »[Q]uesto mi costringerà a rileggere *Se questo è un uomo* e *L'ultimo dei giusti*, per appurare quello che sospetto. E cioè che il libro di Luce è il più attuale su quel tema, il più duramente approfondito nella dimostrazione dell'avventura nazista, il più polemico e coraggioso« (Sapienza 2022: 91).

zugeordnet wird und die Baracke mit Alkoholikerinnen und Diebinnen teilen muss (d'Eramo 277).

Wie d'Eramo lässt sich auch Sapienza in gewisser Hinsicht freiwillig inhaftieren. In einem Tagebucheintrag vom 15. Oktober 1980 – fünf Tage nach ihrer Entlassung – geht sie noch expliziter als im Roman auf die politische Dimension ihrer Tat ein. Sie habe sich *gegen* die Selbstzerstörung und *für* den Diebstahl als Protestakt entschieden. Nicht nur ihre Tat, sondern auch die Inhaftierung, die auf einen »juristischen Tod« abziele, sei zum Teil bewusst geplant gewesen: »[G]li errori erano in parte voluti perchè desideravo essere presa« (»[D]ie Fehler waren zum Teil absichtlich, weil ich erwischt werden wollte« – Sapienza 2022: 122). Im Roman sagt Goliarda über ihren Diebstahl, er sei »ein klassisches *acting-out*« gewesen (»un bell'*acting-out* da manuale« – Sapienza 2024 [1983]: 405). Mit dem Begriff des *acting-out* – des Freud'schen *Agierens* oder *Ausagierens* (vgl. Laplanche/Pontalis 1973: 34) – werden in der Psychoanalyse impulsive Handlungen definiert, die »eine auto- oder heteroaggressive Form annehmen« können. Diese Handlungen werden auch als »das Hervortreten des Verdrängten« aufgefasst (ebd.). Die Inhaftierung wegen Diebstahls scheint somit sowohl ein *bewusstes* als auch ein *unbewusstes* Moment zu enthalten, die sich nicht unbedingt widersprechen, sondern vielmehr ergänzen: Als *acting-out* kann der Diebstahl als Folge sozialer Zwänge sowie als Ausdruck eines Triebs zur Selbstbestrafung aufgefasst werden (vgl. Sapienza 2024 [1983]: 406). Diesen Trieb zur Selbstbestrafung möchte Sapienza jedoch in einen politischen bewussten Überlebenskampf umwandeln, denn sie schreibt: »[N]on credo più che chi si fa distruggere o si autodistrugga per mezzo di droghe e miseria sia un rivoluzionario« (»[I]ch glaube nicht mehr, dass, wer sich zerstören lässt oder sich selbst durch Drogen und Armut zerstört, ein Revolutionär sei« – Sapienza 2021: 123). Vielmehr sei das Überleben die neue Herausforderung ihrer Epoche – und zwar *ohne* sich der Selbstvermarktung zu fügen (»senza mercificare la propria opera o le idee« – ebd.). Dabei kann sich Sapienza auf die anarchistische Tradition stützen, die den Diebstahl als einen politischen Akt der Befreiung und des Protests gegen ungerechte Privateigentumsverhältnisse auffasst (vgl. Bazzoni 2017: 254). Die Herausforderung scheint darin zu bestehen, literarische Strategien dafür zu finden, auch die Gefängnisierung der gemeinen Diebin als politisch relevant zu vermitteln.

5. Das Fabulieren von Rebibbia

Als »attrice che scrive« (»schreibende Schauspielerin«) (Rizzarelli 2018: 16) versteht Sapienza es, ihre private Wut (vgl. Amendola u.a. 1995: 28:08) in einer bewussten Performance zu kanalisieren. Ihr *acting-out* wird zu einem Rollenspiel, einem *acting*

a part,⁸ das sowohl auf der literarischen Bühne der Autofiktion als auch in verschiedenen Interviews stattfinden kann. Die verinnerlichten Zwänge kommen durch die *mise en scène* des Diebstahls zutage und die darauffolgende mediale Aufmerksamkeit für ihre Situation und jene vieler Insassinnen, mit denen Sapienza einen intensiven Briefwechsel anbahnte (vgl. Rizzarelli 2021: 186).⁹ Die Autorin hoffte, dass der Inszenierungscharakter des Diebstahls als Protestakt auf Verständnis unter ihren Freunden stoßen würde; dass dies nicht der Fall war, enttäuschte sie zutiefst, insbesondere im Fall der Freundin Modesta »Titina« Maselli: »[I]ch dachte, sie sei [...] eine emanzipierte Frau... immerhin, Orson Welles kannte sie doch, den Orson Welles!« Sapienza erklärt sich insbesondere von der Filmbranche enttäuscht: »[W]enn ich diese Sache mit dem Prozess in New York gemacht hätte, hätte man sofort einen Film daraus gemacht [...]. Hier waren aber die Leute schockiert: ›Goliarda hat gestohlen... Das hat mich enttäuscht« (Amendola u. a. 1995: 24:30-25:00). Das Interview verdeutlicht, dass *L'università di Rebibbia* als Teil einer Performance verstanden werden kann, die mit dem Diebstahl unter den falschen Namen der Romanfigur Modesta beginnt und darauf abzielt, den Warencharakter der literarischen Autorschaft offenzulegen.

Gerade vor diesem Hintergrund scheint das Insistieren der Forschung auf einer Zäsur im Schreiben der Autorin, die mit dem *Rebibbia*-Roman eine neue Poetik der dokumentarischen Authentizität ankündige, als unbefriedigend. Dies zeigt sich deutlich, wenn man die tatsächliche Aufenthaltsdauer Sapienzas im Gefängnis ins Auge fasst. Der Roman vermittelt den Eindruck eines langen Aufenthalts, auch weil die präsentische Erzählweise Iterativität impliziert. Zählt man die Nächte, die in der erzählten Zeit tatsächlich vergehen, kommt man überraschenderweise auf lediglich *neun* Übernachtungen in drei verschiedenen Zellen. Wir wissen jedoch, dass Sapienza nur fünf Nächte in Rebibbia verbracht hat.¹⁰ In dem bereits erwähnten Interview aus dem Jahr 1994 behauptete sie allerdings, sie sei (»leider nur«) zwei oder eineinhalb Monate in Rebibbia gewesen (vgl. Amendola u. a. 1994: 22:32-23:05).

Diese merkwürdige Verfälschung der tatsächlichen Aufenthaltsdauer kann mithilfe eines Briefs erklärt werden, den Sapienza bereits in den 1960er Jahren an die türkische Freundin Munevver Hikmet schrieb. Darin gestand Sapienza, allen ihren Bekannten erzählt zu haben, sie sei vier Tage in Istanbul zu Besuch gewesen, obwohl es in Wirklichkeit nur zweieinhalb Tage waren. Nachdem sie beim Lügen »ertappt«

8 Dass das Verb »acting out« auch ein »acting a part« implizieren kann, legt auch das *Das Vokabular der Psychoanalyse* nahe (vgl. Laplanche/Potalis 1973: 35).

9 Im schon zitierten Interview von Anna Amendola und Virginia Onorato (1994) erzählt Sapienza, dass das Verhör ihr vor dem Richter das Gefühl gab, Teil einer Theateraufführung zu sein.

10 Der bereits zitierte Zeitungsartikel vom 5.10.1980 meldete die Verhaftung Sapienzas am Vortag; im Brief vom 10.10. an den anonymen Freund erwähnte Sapienza, am Tag zuvor (09.10.1980) entlassen worden zu sein.

wurde, schrieb sie: »Viele unserer Lügen [*bugie*] sind nichts anders als ein Drang hin zu dem, was wir uns als Realität wünschen – [...] ein Drang, diese zu verändern, zu erweitern, in eine vollständigere Gestalt zu bringen, die schließlich klarer und vollständiger erscheint, damit andere sie besser verstehen können« (Sapienza 2021: 42). Die *bugia* wird als ein »impulso« verstanden, ein unbewusster Drang zur Kommunikation und Anschaulichkeit. Der Diebstahl unter dem falschen Namen der Romanfigur Modesta einerseits und die Verwischung der Zeitangaben andererseits zeigen, dass Sapienza auf etwas anders abzielt als auf bloße Authentizitätsrhetorik.

Um ihr Anliegen zu begreifen, ist der Verweis auf Orson Welles hilfreich, der sowohl im Interview als auch in den Notizbüchern wiederkehrt (vgl. Sapienza 2021: 123) und der sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf seinen letzten Film *F for Fake* (1973) bezieht. Eine provokante These dieses Films ist, dass nicht die scheinbare Authentizität ihrer Botschaften als Stärke und Leistung der Massenmedien aufgefasst werden kann. Ihre Kraft liege vielmehr in der kritischen Hinterfragung ihrer eigenen Konstruktion von Authentizität. Welles selbst zählt sich in dem Film zu den »professionellen Lügern« (»professional liars«) und bringt an seinem Ende ein (angebliches) Zitat Pablo Picassos: »[K]unst – so sagte er – ist eine Lüge. Eine Lüge, die uns die Wahrheit erkennen lässt« (»[A]rt – he said – is a lie. A lie that makes us realize the truth« – Welles 1973: 1:27:37–46). Vor diesem Hintergrund lässt sich die *bugia* über die Dauer des Gefängnisaufenthaltes als Teil einer besonderen Erzählweise verstehen, mit der Sapienza nicht nur einen Anspruch auf dokumentarischen Realismus erhebt, sondern die Bedingungen der medialen Vermittlung ihrer Gefängniserzählung offenlegen möchte. Ihre Poetik beschreibt vielleicht am besten jener Begriff des »Fabulierens«, mit dem man am Anfang des 20. Jahrhunderts zunächst einen krankhaften, psychotischen Zustand des Sprechers bezeichnete (vgl. Köne-mann 2018: 599). Die Bedeutung dieses Begriffs schwankt zwischen dem »Erzählen von Lügengeschichten« und einer positiver konnotierten »dichterischen Erfindungsgabe« (ebd.). Mit dem Begriff des Fabulierens beschreibt etwa Gilles Deleuze die Überwindung der Dichotomie von Wahrheit und Fiktion im Filmmedium. Gerade Orson Welles gilt ihm als einer der Vorreiter für diese neue, filmnarrative »fonction de fabulation« (Deleuze, 1985: 193, 196). Es geht nicht mehr um eine Wahrheit, die in der Wirklichkeit verwurzelt wäre; vielmehr werden die Figuren beim Fabulieren gezeigt (»en flagrant délit de légender« – Deleuze 1985: 196). Im Idealfall legt auch der Regisseur sein eigenes Fabulieren offen, so dass Orson Welles im Film *F for Fake* andauernd seine eigene Unzuverlässigkeit reflektiert. Indem die Filmerzählung auf diese Weise ihre Funktion eines »Wahrheitsgenerators« (»producteur de vérité«, ebd. 197) enthüllt, verwischt sie die Grenze zwischen der Perspektive des Regisseurs und jener der Filmfiguren (vgl. ebd. 200–201).

6. Gefängniszeit

Auch bei Sapienza überbrückt das Fabulieren über die Gefängniserfahrung die Trennung zwischen der Diegese des Romans und der auktorialen Selbstinszenierung. Dem extradiegetischen Fabulieren der Autorin über die Zeit der Inhaftierung entspricht das eigentümliche intradiegetische Zeiterlebnis der Protagonistin im Roman. Auffällig ist dabei der sich ständig wiederholende Moment des Aufwachens der Romanfigur, was der Erzählung einen eigentümlichen Rhythmus verleiht. Die Ich-Erzählerin beschreibt ausführlich ihre Sinneswahrnehmungen beim Aufwachen: die spezifischen Lichtverhältnisse des Gefängnisses (vgl. Sapienza 2024 [1983]: 349), den Kampf mit depressiven Gedanken (ebd.), die Geräusche und Gerüche des Gefängnisses (vgl. ebd. 395). Manchmal wacht Goliarda nicht im Bett auf, sondern aus einem Zustand der Verträumtheit, in den sie verfallen war, ohne es zu merken – zum Beispiel während eines Gesprächs (vgl. ebd. 456). Sie wird von ihren besorgten Mitinsassinnen plötzlich geweckt (vgl. ebd.: 459). Das Gefühl, die Kontrolle über die Zeit verloren zu haben und in einen Zustand des Schlafens oder der Verträumtheit versunken zu sein, ist oft mit einem Schrecken verbunden, der die Protagonistin zusammenzucken lässt (»sobbalzare« – ebd. 402).

Das ständige Aufwachen der Protagonistin hat zwei Konsequenzen. Zunächst verliert nicht nur die Leserschaft, sondern auch die Figur jegliche Zeitorientierung:

La sorpresa di quanto poco tempo sia passato
(ci vorrebbe uno studio di anni e cento pagine
per viscerare soltanto il »tempo carcerario«
mi blocca, tutto il corpo in allarme). (ebd.)

Die Überraschung darüber, wie wenig Zeit
vergangen ist – man bräuchte eine jahrlange
Studie und Hunderte von Seiten, um allein
die »Gefängniszeit« zu ergründen – lähmt
mich und setzt meinen ganzen Körper in
Alarmbereitschaft.

Wenn die Leserschaft auf die Anzahl der erzählten Nächte genau achtet und auf neun kommt, gibt es also keine Gewissheit über diese Zahl, denn die Ich-Erzählerin hat von Anfang an ihre zeitliche Desorientierung zugegeben; so muss sie beim Aufwachen manchmal ihre Mitinsassinnen fragen, wie lange sie geschlafen hat (ebd. 467). Eine zweite Folge ist der Überraschungseffekt, der mit der Entstehung von Leerstellen einhergeht.¹¹ Im Moment des Aufwachens entstehen für die

11 »Was im Erwachen beginnt – mit dem ersten Atemzug, dem aufgeschlagenen Auge – hat seinen Anfang hinter sich gelassen«, wie es Joseph Vogl mit Blick auf Franz Kafka formuliert, »und sieht und atmet die Welt nur ein zweites, ein drittes Mal« (Vogl 1994: 745).

Figur und ihre Leserschaft Ellipsen, denn es stellt sich heraus, dass ein Teil des Geschehens und des Gesagten fehlt: die Nacht, der Anfang des Vormittags, ein Teil des Gesprächs. Anhand von Sinneswahrnehmungen wie Geräuschen an der Tür, die für die Verteilung der Milch geöffnet wird, oder dem Duft der von Barbara frischgebackenen Kekse (Sapienza 2024 [1983]: 508) muss sich Goliarda vergegenwärtigen, wo sie sich befindet und welche Haltung sie gegenüber ihrer Umgebung einzunehmen hat.

Während das fiktionale Gefängniskapitel in *L'arte della gioia* auf einer dokumentarischen Grundlage beruht, nämlich auf der historischen Erfahrung von Maria Giudice und ihrer Generation, verlässt der *Rebibbia*-Roman das Gebiet der tatsächengetreuen Dokumentation zugunsten eines Fabulierens, das den psychischen Zustand der Desorientierung und Verwirrung in den Mittelpunkt rückt. Auf diese Weise sucht die ›gewöhnliche Insassin‹ Sapienza eine poetische Form, die nicht für die epistemische Standfestigkeit der stolzen politischen Gefangenen geeignet ist, sondern vielmehr für gemeine Häftlinge am Rande der Selbstzerstörung, deren Kampf in erster Linie gegen Demütigung, Scham und Depression gerichtet ist, verstärkt durch ein Strafvollzugssystem, das den Anspruch erhebt, moralisch unangreifbar zu sein. Der *Rebibbia*-Roman fördert auf diese Weise den instabilen epistemischen und politischen Grund zutage, auf dem sich die Protagonistin und die Romanautorin bewegen müssen, wenn sie die Öffentlichkeit für die eigene Gefängniserfahrung interessieren wollen.

Bibliographie

- Bazzoni, Alberica: *Writing for Freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative*. Bern u. a.: Peter Lang, 2017. <<https://www.peterlang.com/view/title/36913>> [21.10.2024].
- Belli, Giuseppe Gioacchino: *tutti [sic!] i sonetti romaneschi – compresi i sonetti rifiutati, gli abbozzi e tutte le note dell'autore, per la prima volta pubblicati integralmente*. Hg. v. Bruno Cagli, Bd. 3, 2. Aufl., Roma, 1975.
- Bichietti, Giulia: »Esperienze dal carcere«. In: Providenti, Giuliana (Hg.): »*Quel sogno d'essere*« di Goliarda Sapienza. *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*. Roma: Aracne, 2012, 181–190.
- Bond, Emma: »A World without Men.« Interaffectivity and the Function of Shame in the Prison Writings of Goliarda Sapienza and Joan Henry«. In: Wehling-Giorgi, Katrin/Bazzoni, Alberica/Bond, Emma (Hg.): *Goliarda Sapienza in Context: Inter-textual relationships with Italian and European Culture*. Madison: The Fairleigh Dickinson University Press, 2016, 111–114.

- Capraro, Mara: »Le narrazioni del carcere di Goliarda Sapienza: una commistione di pratiche, generi e codici«. In: *Cahiers d'études italiennes* [online] 32 (2021). <<http://journals.openedition.org/cei/9090>> [21.10.2024].
- Capraro, Mara: »L'écriture comme arme pour endiguer l'oubli: le corpus carcéral de Goliarda Sapienza au prisme du »pacte avec le témoin««. In: *Revue Postures. Dossier Anamnèse: oubli et oubliées en littérature* [online] 37 (2023). <https://revuepostures.uqam.ca/wp-content/uploads/2024/06/capraro_37.pdf> [21.10.2024].
- Deleuze, Gilles: *Cinema 2. L'image-temps*. Paris: Les éditions de minuit 1985.
- d'Eramo, Luce: *Deviazione*. Milano: Feltrinelli, 2017 [1979].
- De Simone, Cesare: »Vendeva gioielli rubati la scrittrice Goliarda Sapienza.« *Corriere della Sera*. Edizione Roma, 05.10.1980, 19.
- Fortini, Laura: »Scrittrici italiane: dai corpi reclusi ai »corpi liberati««. In *Between* 11 (2021), Nr. 22, 49–66. <<https://doi.org/10.13125/2039-6597/4944>> [21.10.2024].
- La Greca, Giuseppe: »La riforma penitenziaria del 1975 e la sua attuazione. Rassegna penitenziaria e criminologica«. In: *Rassegna penitenziaria e criminologica*. 9 (2005). Nr. 2/3, 37–53. <<https://rassegnapenitenziaria.giustizia.it/raspenitenziaria/cmsresources/cms/documents/19341.pdf>> [21.10.2024].
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: Acting out. In: Dies. [Hg]: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, 34–37.
- Könemann, Sophia: »Die Lust zu fabulieren. Märchenhaftes Erzählen im frühen 20. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 4 (2018), 599–620. <<https://doi.org/10.37307/j.1868-7806.2018.04.06>> [05.11.2024].
- o.V.: Art. »Goliardo«. In: *Treccani. Vocabolario in line*. <<https://www.treccani.it/vocabolario/goliardo/>> [05.11.2024]
- Pellegrino, Angelo: »Ritratto di Goliarda Sapienza«. In: Rispoli, Gaia [Hg.]: *Sapienza, Goliarda: Scrittura dell'anima nuda. Taccuini 1976–1992*. Torino: Einaudi, 2022: 491–524.
- Rizzarelli, Maria: *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*. Roma: Carrocci, 2018.
- Rizzarelli, Maria: »Un presentimento di »quasi libertà«. Rebibbia secondo Goliarda Sapienza, in: *Between*. 11 (2021), Nr. 22, 171–190. <<https://doi.org/10.13125/2039-6597/4987>> [21.10.2024].
- Santino, Umberto: »Maria Giudice«. *Enciclopedia delle donne*, 2012. <<https://www.encyclopedialedelledonne.it/edd.nsf/biografie/maria-giudice>> 21.10.2024.
- Sapienza, Goliarda: *Lettera Aperta*. In: Dies.: *Autobiografia delle contraddizioni*. Torino: Einaudi, 2024 [1967], 1–131.
- Sapienza, Goliarda: *Il filo di Mezzogiorno*. In: Dies.: *Autobiografia delle contraddizioni*. Torino: Einaudi, 2024 [1969], 132–284.
- Sapienza, Goliarda: *L'università di Rebibbia*. In: Dies.: *Autobiografia delle contraddizioni*. Torino: Einaudi, 2024, 387–524. [Erste Ausgabe mit dem Untertitel: *L'università di*

- Rebibbia. La traumatica esperienza carceraria di una donna perbene*. Milano: Rizzoli, 1983].
- Sapienza, Goliarda: *Le certezze del dubbio*. In: Dies.: *Autobiografia delle contraddizioni*. Torino: Einaudi, 2024 [1987], 525–665.
- Sapienza, Goliarda: *L'arte della gioia*. Torino: Einaudi, 2008.
- Sapienza, Goliarda: *Lettere e biglietti*. La nave di Teseo: Milano, 2021.
- Sapienza, Goliarda: *Scrittura dell'anima nuda. Taccuini 1976–1992*. Rispoli, Gaia (Hg.). Torino: Einaudi, 2022.
- Trevisan, Alessandra: »Fermare la fantasia. Leggere *L'università di Rebibbia* di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti«. *Diacritica*, 25.12.2018. <<https://diacritica.it/letture-critiche/fermare-la-fantasia-leggere-luniversita-di-rebibbia-di-goliarda-sapienza-attraverso-lettere-e-documenti-inediti.htm> l.> [21.10.2024].
- Vogl, Joseph: »Vierte Person. Kafkas Erzählstimme«, in: *Deutsche Vierteljahrszeitschrift für Literaturwissenschaft Geistesgeschichte* 68 (1994), 745–756.

Audiovisuelle Quellen

- Amendola, Anna/Onorato, Virginia [mit: Sapienza, Goliarda]: *Il mestiere di vivere. Intervista a Goliarda Sapienza*, Rai Storia, 1994. <https://www.youtube.com/watch?v=QqvhOl_4nRA&t=1514s> [21.10.2024].
- Welles, Orson: *F for Fake*. Drehbuch von Orson Wells und Oja Kodar. Frankreich u.a.: Janus Films, 1973. <<https://www.youtube.com/watch?v=4C2nt72hocQ>> [21.10.2024].

IV. Film, Kultur und Politik

»La ficción no es un cachondeo«¹

Politische Aspekte im Kino Alejandro Amenábars

Ralf Junkerjürgen

Fragt man nach dem Politischen im spanischen Kino, würde man wohl in chronologischer Reihenfolge mit den Propagandafilmen aus und nach dem Bürgerkrieg beginnen, um mit filmischen Formen des Widerstands gegen die Diktatur fortzufahren, wie sie sich im satirischen Werk Berlangas, in den thesenhafteren Filmen Juan Antonio Bardems oder Basilio Martín Patinos oder schließlich in den allegorischen Verschlüsselungen bei Carlos Saura finden. Nach der Diktatur kann der frühe Almodóvar als Ausdruck der Gegenkultur politisch gelesen werden, und wem das zu subtil ist, der mag an das zeitgleiche soziale Kino Eloy de la Iglesias denken, dessen Linie später vom *cine social* eines Montxo Armendáriz, Benito Zambrano, einer Icíar Bollaín oder eines León de Aranoa bis heute fortgeführt wird, darunter auch Abstecher in den Dokumentarfilm wie León de Aranoas *Política, manual de instrucciones*, der sich dem politischen Aufstieg der damals neuen Partei Podemos widmet.

Aber Amenábar? Der Regisseur, der in *Tesis* mit einem Genre-Paukenschlag debütierte und sich in die Tradition des klassischen Thrillers stellte, um dann à la Kubrick von populärem Genre zu Genre zu hüpfen? Von Cyberfiction in *Abre los ojos* (1997) zum Horrorfilm in *Los otros* (2001), vom Sandalenfilm in *Ágora* (2009), zum Historienfilm (*Mientras dure la guerra*, 2019), um schließlich mit der Movistar+-Serie *La Fortuna* (2021) im Abenteuer zu landen, auch wenn die Inszenierung eher dem Gerichtsfilm huldigt. Auch aus seiner Homosexualität, zu der er sich schon 2003 in der Zeitschrift *Shangay* öffentlich bekannte, hat er nie viel Aufhebens und schon gar nicht ein politisches Thema für seine Filme gemacht. 2007 distanzierte er sich in einem Interview zudem generell vom politischen Kino, weil es mit dem Unterhaltungsaspekt schwer zu vereinbaren sei:

»[Le] cinéma politique nous met en face d'une grande difficulté parce que quand on parle cinéma, on parle le plus souvent divertissement, on parle manipulation, et ça me serait très difficile. Je crois que si je me lançais dans quelque chose de politique, il faudrait probablement que je fasse d'abord un documentaire parce

1 *Hymenóptero* (Alejandro Amenábar, 1992), 9'.

que, malgré les lois du genre on y fait toujours passer une vision personnelle.» (Berthier, 2007: 207)

Thematisch, heißt es in dem Interview weiterhin, interessiere er sich allenfalls für den Staatsstreich in Chile 1973,

»au départ, parce que c'est un événement qui marque ma vie, qui force ma famille à traverser l'océan, et donc ce qui m'intéresse, ce n'est pas tant le coup d'état militaire lui-même que le climat politique qui faisait présager une guerre civile. Et puis il me semble qu'il y a là énormément de choses, beaucoup de forces impliquées dont l'exploration m'intéresserait beaucoup au cas où je me lancerais dans le cinéma politique. Je ne crois pas en revanche que dans le cas concret de l'Espagne, j'aurais envie de me lancer dans une histoire politique, à l'image de ce qui se discute actuellement avec l'histoire des GAL [...]» (Berthier, 2007: 207)

Dementsprechend gilt er als postmoderner, was soviel wie »unpolitischer« Regisseur bedeutet, der sich in eine »autonome« innerfilmische Geschichte einschreibt und in seinem Fall im Fahrwasser Alfred Hitchcocks als »su principal influencia« segelt, dessen Einfluss als »cuestión crucial para entender el cine del español« gedeutet wurde (González del Pozo, 2016: 260). Genre- und Motivstudien gehörten vor diesem Hintergrund zu den wichtigsten Herangehensweisen an sein Werk (Kriesch, 2016; Rowan-Legg, 2016; Higuera, 2016).

Ein Titel jedoch fehlt in der oben genannten Filmographie Amenábars, nämlich *Mar adentro*, der 2004 scheinbar einen Bruch in seinem Werk darstellt – nicht zuletzt, weil er sich vom Genre im engeren Sinne verabschiedete und eine klare politische Botschaft sendete, in diesem Fall die Befürwortung der Sterbehilfe. Der Film erzählt vom Tod des in Spanien bekannten Tetraplegikers Ramón Sampedro (1943–1998) und nimmt dabei dessen Perspektive ein, während Gegenstimmen zwar durchaus gehört werden, aber, wie zum Beispiel diejenige eines tetraplegischen Geistlichen, weniger Gewicht erhalten und implizit über ästhetische Mittel abgewertet werden.

Auch der folgende Film, *Ágora*, der die meisten ziemlich überraschte und die Heterogenität seines Werkes fortzuschreiben schien,² lässt sich politisch lesen. Indem Amenábar die heute nur Spezialisten bekannte Philosophin Hypatia (ca. 355–416) zur Hauptfigur machte, gelang es ihm, dem Genre des Antikenfilms eine weltanschauliche Tiefe zu verleihen, gilt Hypatia seit Edward Gibbons *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776–89) doch als letzte rationalistische

2 »Who would have thought that after the whispered intimacies and claustrophobic interiors of *The Others* and *Mar adentro*, Amenábar would turn towards the historical epic?« (Jordan, 2019: 225).

Wissenschaftlerin der Antike, bevor eine dogmatisch religiöse Welterklärung einsetzte. In deutlich religionskritischen Tönen wird inszeniert, wie Vernunft und Wissenschaft als moderne menschliche Erkenntnisrahmen vom religiösen Eifer hinweggefegt werden, der zugleich im Dienste der Macht zynisch manipuliert wird. Dass in *Ágora* mit Hypatia zudem eine Wissenschaftlerin im Fokus steht, die schließlich von Christen umgebracht wird, erfüllt zudem zentrale Forderungen zeitgenössischer Gender-Inszenierungen, indem einerseits eine aufgrund ihrer Intelligenz mächtige Frau gezeigt und in ihrem Tod andererseits Gewalt gegen Frauen angeklagt wird.

Eine zentrale Rolle in der humanistischen Botschaft des Films spielen auch die wiederholten tricktechnischen Aufnahmen der menschlichen Gewaltextesse aus dem Weltraum, welche die Menschen in Insekten verwandeln, die über die Oberfläche krabbeln. Werkhistorisch betrachtet handelt sich um einen weiterentwickelten Topos, der schon seinem Kurzfilm *Hymenóptero* auftaucht. Dort spielt Amenábar selbst einen Kameramann, der über die Linse voyeuristische Blicke auf die Agonie von Körpern werfen will und dies in Ermangelung von Menschen an Insekten vollzieht, die er zunächst verstümmelt und dann in ihrem Todeskampf filmt. In *Ágora* jedoch geht es nicht mehr um sadistische Schaulust, sondern vielmehr darum, die Sinnlosigkeit der menschlichen Gewaltextesse mit dem Ziel der Vernichtung der Gegner aus einer übergeordneten Perspektive heraus sichtbar zu machen. Der Blick aus dem leeren Weltraum scheint einerseits zu suggerieren, dass niemand den Himmel bewohnt, während andererseits zum Ausdruck kommt, dass die Machtverschiebungen durch Gewalt nur ein wildes Hin und Her bewirken und letztlich bedeutungslos bleiben (vgl. Viganò, 2014: 260). Die prominent räumliche Distanzierung schließt eine Ent-Zeitlichung mit ein, weil damit geopolitische Zusammenhänge sichtbar werden, die das Publikum leicht in Relation zur Gegenwart stellen kann. Erkennbar wird letztlich nur die religiös motivierte Gewalt, egal von wem sie ausgeht, die im krassen Gegensatz zu religiösen Tugenden wie Nächstenliebe usw. gerät und die religiösen Anführer diskreditiert.

Hatte Amenábar in *Mar adentro* den Einfluss von Kirche und Religion auf die öffentliche Meinung zur Sterbehilfe kritisiert und ihnen durch Ramón Sampredro vorwerfen lassen, ihn zu einem unwürdigen Leben zu zwingen und ihm damit die Freiheit der eigenen Entscheidung zu nehmen, so vertieft er in *Ágora* seine religionskritischen Reflexionen, indem er sie auf eine menscheitsgeschichtliche Ebene verlegt. Dabei geht es ihm nicht um Kirchenkritik, sondern, wie das Martyrium der Wissenschaftlerin Hypatia als Gegenentwurf verdeutlicht, um Kritik an religiösen Weltdeutungen selbst. Dass sie nämlich bei Amenábar bereits das kopernikanische Weltbild aus ihren Studien eruiert, ist zwar historisch nicht belegt, rückt sie jedoch in die Nähe Galileo Galileis.

Diese knappen Hinweise machen bereits deutlich, dass Amenábars Werk weder so heterogen ist, wie es die unterschiedlichen Genres suggerieren, noch sich in Gen-

merkmalen erschöpft. Hält man etwa die Blockbuster Juan Antonio Bayonas dagegen, des einzigen, der in Sachen Popularität in Spanien mit Amenábar vergleichbar ist, und der mit *The Impossible* (2012), *Jurassic World* (2018) oder jüngst *La sociedad de la nieve* (2023) international für Aufsehen sorgte, tritt deutlich hervor, dass in Amenábars Filmen »inquietudes« mit politischen Implikationen zum Ausdruck kommen. In dem oben genannten Interview hatte Amenábar schon 2007 postuliert, dass »derrière mes films, il doit toujours y avoir un questionnement« (Berthier, 2007: 208). Oder anders formuliert: Wenn Amenábar zwar kein politisches Kino im engeren Sinne betreibt, so fällt doch auf, dass er im Vergleich zu anderen Vertretern des populären Kinos klar erkennbare politische Stellungnahmen impliziert, die, so darf man ergänzen, mit Blick auf das Werk von Film zu Film weiterentwickelt werden. An zwei Beispielen, und zwar *Regression* und *Mientras dure la guerra*, soll dies im Folgenden veranschaulicht werden.

1. *Regression* oder die Feinde der Vernunft

Im Oktober 2015 lief *Regression*, Amenábars sechster Langfilm, an. Der Titel verweist auf eine hypnotische Methode der Psychotherapie, bei der ein Patient in Trance versetzt wird, um anhand von Fragen des Therapeuten Erinnerungen wachzurufen. Die Regression war in den 1990er Jahren in den USA verbreitet, bis sich herausstellte, dass die Erinnerungen nicht zuverlässig waren und Patienten von sexuellen Missbräuchen berichteten, die gar nicht stattgefunden hatten (vgl. Yapko 1996: 135–144). Der Film stieß in Deutschland kaum auf Resonanz und wurde von der etablierten Kritik weitgehend abgetan, ganz zu schweigen von den selbsternannten Kritikern auf Blogs und Filmfanseiten. Das Deutschlandradio verriss ihn als »langweilig und ärgerlich« (Heider, 2015), und die wenigen positiven Kommentare gingen im Chor der Ablehnung weitgehend unter. Der Hauptgrund für die Unzufriedenheit könnte darin gelegen haben, dass die Kritiker den Film in die schmale Perspektive von Horror, Thriller und Mystery zwängten und allein nach Unterhaltungsaspekten beurteilten. Das jedoch wird weder Amenábar noch dem Film gerecht, und ein Blick über den Genre-Rand hinaus vermag zu zeigen, dass *Regression* brillant die Entwicklungslinien des Regisseurs zusammenführt und eine erkenntnistheoretische Skepsis an den Tag legt, die der Mystery-Gattung zwar inhärent ist, aber kaum je ins Zentrum gerückt wird. Aus diesem Blickwinkel erscheint *Regression* eher als meisterliches Spiel der Hypothesenbildung, das den Zuschauer zum Hauptakteur macht, um ihn seine eigene Verführbarkeit erleben zu lassen.

Motivlich ist *Regression* eng mit *Tesis*, *Abre los ojos* und *Los otros* verbunden. In Bezug auf *Tesis* verweisen schon die Namen der weiblichen Hauptfiguren Ángela/Angela auf diese Nähe; einer der Polizisten macht sich zudem in einer Dienstbesprechung über ein Buch als »a pile of trash« lustig, das satanische Rituale beschreibt

wie »baby sacrifices and snuff movies« (35'). Eine Art Zitatcharakter hat weiterhin eine Sequenz, in welcher der Schluss von *Tesis* – eine Fernsehausstrahlung im Krankenhaus – weiterentwickelt wird: Auch in *Regression* läuft eine Fernsehsendung im Krankenhaus, nur dass diesmal Angela von vermeintlichen grauenhaften Taten von Satanisten berichtet und bittet »People need to believe us«, um dann in die Kamera zu blicken und suggestiv die Zuschauer direkt aufzufordern, ihr zu glauben, während die Patienten fasziniert die Mattscheibe anstarren (1'35).

Gehorchte *Tesis* zwar in erster Linie den Anforderungen an das Genre des Horror Thrillers, so stand das Drehbuch zugleich auf einem selbstreflexiven Fundament, was ihn für das Publikum ebenso attraktiv machte wie für die Kritik. Schon in der Exposition im Madrider Bahnhof »Doce de octubre« wird diese Doppelstrategie vorgeführt, indem klassischer *suspense* (der Anblick eines Toten) aufgebaut und zugleich die Schaulust Ángelas stellvertretend für die Zuschauer als makabrer Voyeurismus bloßgestellt wird. *Tesis* war nicht nur ein spannender Universitätsthiller, sondern auch eine Kritik am Voyeurismus einer Mediengesellschaft, den Amenábar zwar hervorkitzelte, aber nie bediente. Sein ungeduldig erwarteter zweiter Film *Abre los ojos* wiederum spielte virtuos mit den Wirklichkeitsebenen der Cyberfiction und äußerte zugleich Skepsis gegenüber dem Realitätsverlust durch Technisierung. Dies geschah zwar aus ausgesprochen europäischer Sicht, wie ein Vergleich mit dem US-Remake *Vanilla Sky* von Tom Cruise zeigt (vgl. Pohl, 2002; Simerka/Weimer, 2005), das änderte aber nichts an seiner international rezipierbaren Filmsprache, die Amenábar schnell in die Nähe der großen US-Filmindustrie rücken ließ. Dementsprechend engagierte er schon in seinem dritten Film, dem Gespensterthriller *Los otros*, den damals internationalen Superstar Nicole Kidman und spielte die spanischen Elemente so weit herunter, dass sie nur noch Eingeweihten ins Auge fallen.

Hatte *Ágora* religiösen Fanatismus kritisiert und diesem in der Figur Hypatia ein wissenschaftliches Erkenntnismodell entgegengehalten, so zeigt *Regression*, dass damit keiner blinden Wissenschaftsgläubigkeit das Wort geredet wurde. *Regression* inszeniert nämlich, dass Wissenschaft dieselbe Illusionsbildung und damit Irrtümer fördern kann wie Religion. Amenábar verbindet diese skeptische Haltung nicht nur mit den Gattungsregeln des Thrillers, sondern führt zugleich auch seine Hinterfragung von Wirklichkeitskonstitutionen aus *Abre los ojos* und *Los otros* fort. Dabei greift er wie in *Mar adentro* und *Ágora* erneut auf reale Ereignisse zurück und schränkt damit die Fiktionalität seines Films ein.

Der Film spielt im Jahr 1990 in der fiktiven US-Provinzstadt Hoyer und erzählt von den Irrtümern von Polizei und Wissenschaft in einem Fall, in dem eine vermeintliche Vergewaltigung im Kontext satanistischer Praktiken und Sekten aufgedeckt werden soll. Die Polizei, angeführt von Detective Bruce Kenner (Ethan Hawke), ist zunächst überzeugt, einer großen Sache auf der Spur zu sein, nämlich der Aufdeckung eines satanistischen Rings, der als Aufnahme ritual die Ermordung ei-

nes Babys zelebriert. Beweise gibt es dafür jedoch keine, es steht zunächst nur die Aussage der Jugendlichen Angela Gray (Emma Watson) im Raum. Dass die Polizei ihr Glauben schenkt, wird zum Ausgangspunkt einer komplexen kollektiven Illusionsbildung, die Amenábar an der männlichen Hauptfigur exemplifiziert. Der ledige Kenner, der sich selbst für einen Rationalisten hält, gerät anfangs jedoch unter den Einfluss seines Beschützerinstinkts, vermischt mit erotischen Sehnsüchten, die das scheinbar arglose Mädchen vom Lande in ihm weckt. Ein junges Opfer sexueller Gewalt, noch dazu mit blondem Haar und Engelsnamen, kann nicht lügen, so die Ausgangsthese der Polizei. Untergekommen ist sie vorübergehend in der Kirche des Städtchens unter der Obhut von Pastor Murray (Lothaire Bluteau).

Der Film führt anschließend vor, welch starke Konvergenzwirkungen und kognitiven Selektionsmechanismen davon ausgehen, dass man der Jugendlichen Glauben schenkt. Einen zentralen Anteil hat daran das Massenmedium Fernsehen, das den Satanismus bereitwillig aufnimmt und von einem Buch über diese Praktiken berichtet, das von der Polizei sofort als glaubwürdige Quelle und weiteren Hinweis auf die Existenz satanistischer Vereinigungen genommen wird. Kenner wiederum hört sich die Zeugenaussagen auf seinem Diktiergerät so oft an, dass er sie auswendig kennt und dementsprechend zu sehen glaubt, was Angela ihm erzählt hat. Wissenschaftliche Unterstützung erhält er von Professor Kenneth Raines (David Thewlis), der die Methode der Regression anwendet, um die Beteiligten von vermeintlichen früheren Erlebnissen berichten zu lassen. Am Ende sieht Kenner schlichtweg in allem Indizien: In Menschen, die in Schwarz gekleidet sind und in einer Telefonzelle stehen, in Plakaten von Heavy Metal-Bands und – das ist die ironische Spitze – in dem Bild einer älteren Dame, die für Fertigsuppen wirbt und sich unterschwellig in seine Angstträume eingeschlichen hat. Erst als Kenner dies bewusst wird, kann er den Fall lösen und alles als Erfindung einer geltungsbedürftigen und rachelustigen Jugendlichen aufdecken. Damit ist die Angelegenheit für die Polizei zwar erledigt, in den Medien ist Angela an der Seite des Pastors aber weiterhin präsent.

Regression führt vor, wie selbst ein Kommissar, der im Krimigenre traditionell die Überlegenheit des rationalistischen und wissenschaftlichen Weltbilds verkörpert, sich im Netz eigener Vorurteile und der Suggestivkraft äußerer Faktoren verfängt. Anhand des Zusammenspiels innerer Anlagen und Suggestionen durch Religion, Medien, Literatur und Wissenschaft führt Amenábar vor, wie Wirklichkeit buchstäblich gemacht und diese Wirklichkeitsillusion kollektiv wirksam wird und sogar die Defensivkräfte – also Polizei und Psychologen – einer Gesellschaft infiziert. Das Kino taucht als Agent in diesem Suggestiongefüge zwar nicht auf, gehört aber prinzipiell dazu.

Mit seinem nächsten Film, *Mientras dure la guerra*, schien der Regisseur erneut eine Volte zu schlagen und sich mit einem Beitrag zur Aufarbeitung des spanischen Bürgerkriegs überraschend in die Debatte um die *memoria histórica* einzuschreiben.

Tatsächlich fügt sich der Film dennoch ebenso nahtlos in seine Themenkomplexe ein wie *Regression*.

2. »Me equivoqué« – Vom Scheitern des Intellektuellen

Alejandro Amenábars Blick auf Miguel de Unamuno

Hatte Amenábar 2007 zwar stofflich Interesse am Staatsstreich in Chile geäußert, so wendete er sich schließlich in seinem siebten Spielfilm *Mientras dure la guerra* doch dem Putsch Francos zu. Der Titel, der in deutscher Übersetzung »für die Dauer des Krieges« bedeutet, bezieht sich auf die vermeintlich vorübergehende Ernennung Francos zum Staatschef durch die anderen putschenden Generäle – eben nur so lange, wie die Kampfhandlungen anhalten; zumindest hatte die Militärjunta dies so formuliert, um Skeptiker zu beruhigen. Es kam jedoch anders: Francos Diktatur hielt nicht bis 1939, sondern bis 1975 und erwies sich als eine der längsten im Europa des zwanzigsten Jahrhunderts, womit der Titel bereits auf die Gerissenheit und Schläue des Diktators verweist, dem es gelungen ist, auch die Gegner in den eigenen Reihen auszutricksen. Martínez Rubio (2021: 27) geht in der Deutung des Titels noch über die historischen Implikationen hinaus und versteht ihn als Provokation in dem Sinne, dass der Krieg auch im Spanien der Gegenwart noch tobe und der Film ein Spiegel sei, der die Spaltung der Gesellschaft und die daraus resultierenden politischen Spannungen reflektiere.

Täuschung und Irrtum sind somit schon im Titel angedeutet, und in beiden liegt auch das zentrale Thema des Films, allerdings ganz konkret bezogen auf den Intellektuellen Miguel de Unamuno. Der baskische Dichter, Philosoph, Professor für Gräzistik und schließlich Rektor der Universität Salamanca gilt bis heute zugleich als schwierige Persönlichkeit und Monument des Geistes: Er war ein führender Kopf der Generation von 98, sein Roman *Niebla* von 1914 machte ihn in Spanien zu einem Begründer der Moderne, in den zwanziger Jahren hatte er Oligarchie und Militär scharf zensiert und war aus Angst um sein Leben ins Exil nach Paris gegangen, um dann 1930 triumphal zurückzukehren und 1931 in Salamanca die Republik auszurufen. Im Sommer 1936, in dem die Handlung des Films einsetzt, ist er zweifellos der bedeutendste und einflussreichste Intellektuelle des Landes.

Doch seine Vorgeschichte spielt bei Amenábar so gut wie keine Rolle, denn der Film konzentriert sich zeitlich auf das wechselhafte und widersprüchliche Verhalten Unamunos nach dem Einmarsch Francos in Salamanca im Sommer 1936. Der von den »Rojos« wegen seiner konservativen Positionen angefeindete Unamuno (Karra Elejalde) schlägt sich zunächst auf die Seite der Aufständischen, weil er meint, es gehe ihnen nur darum, die Ordnung wiederherzustellen und die »christliche Zivilisation« zu verteidigen. In einer Szene zeigt Amenábar, wie Franco (Santi Prego) sich in der Kathedrale von Salamanca in der Tat Santiago als »caballero cristiano« (53')

zum Vorbild nimmt, um die katholische Herrschaft und Ordnung mit Gewalt wiederzuerstellen und Spanien zum Imperium zu machen.³ Darin liegt zugleich die Fortführung der religionskritischen Linie Amenábars, zumal der massiven Gewalt wie in *Ágora* wieder nur die Kraft des Geistes entgegensteht, allerdings in der Figur eines zögerlichen und uneinsichtigen Unamuno, der so sehr in seiner Position verharret, dass er auch die offensichtlichen Füsilierungen im Umland Salamancas verdrängt, deren Schüsse bis in die Stadt hallen. Im Unterschied zur naturalistischen rohen Gewalt vieler Bürgerkriegsfilme bleibt sie bei Amenábar *offscreen* und damit ganz konkret und im Sinne der Hauptfigur auch symbolisch weitgehend unsichtbar.

Ebenso gleichgültig und arrogant schiebt Unamuno die Berichte über die Verhaftungen beiseite und interessiert sich bei dem Manifest für die Nationalisten, das er achtlos unterzeichnet, lediglich für Stil und Wortwahl. Machtunlustig, selbstbezogen, aber zugleich eingebildet und konfliktfreudig ist er bei Amenábar, der gleich zwei Bilder gefunden hat, um den Zustand des Intellektuellen zu visualisieren: den idyllischen Schlaf des jungen Unamuno unter einem Baum auf dem Schoß seiner Geliebten, während er selbst Hegels *Phänomenologie des Geistes* in den Armen hält, und seine Leidenschaft für Origami-Tiere. Unamuno kann Kraniche und Frösche machen, aber nicht den Löwen, wie er seinem Enkel gegenüber sagt, eine bezeichnende Schwäche, ist der König der Tiere doch das Symbol eben jenes Mutes und jener Tapferkeit, die der Intellektuelle vermissen lässt.

Es muss einiges passieren, um den in die Jahre gekommenen Unamuno wachzurütteln. Zuerst wird der Bürgermeister von Salamanca ohne Prozess exekutiert, dann verschwindet sein enger Freund Atilano und schließlich wird sein geistiger Ziehsohn Salvador Vila vor seinen Augen verhaftet. Erst jetzt rafft Unamuno sich auf und spricht bei Franco vor, der in Salamanca sein Hauptquartier errichtet hat. Erreichen tut er jedoch nichts. Es zeigt sich nur einmal mehr, dass Franco Religion benutzt, um sich zu rechtfertigen, wenn er naiv und stolz zugleich verkündet, dass man sich um die Feinde kümmere: »Antes de morir, se les da a los reos la oportunidad de confesarse con lo que podrán ir al cielo« (1'19). Zwar scheint Unamuno jetzt seinen Irrtum zu begreifen, die Feder hingegen, seine eigentliche Waffe, zückt er nicht, und der sonst so wortgewaltige Intellektuelle versinkt wieder in Schweigen.

Der ganze Film läuft daher auf jene berühmte Rede vom 12. Oktober 1936 hinaus, als die Nationalisten in Salamanca den Día de la Raza feiern und Unamuno als Rektor dem Festakt an der Seite von Carmen Polo (Mireia Rey) vorsitzt. Aber selbst an jenem Tag bedarf es – in Amenábars Inszenierung versteht sich – eines besonderen Grundes, um die Erstarrung zu überwinden: Gelangweilt von den faschistischen

3 Die facettenreiche Darstellung Francos gilt als eine der größten Leistungen des Films. Tatsächlich hatte Amenábar sich vorgenommen den »mejor Franco que se hubiera visto nunca en pantalla« (Cómez, 2023: 118) zu erschaffen.

Parolen und rassistischen Thesen seiner Vorredner, zückt Unamuno ein Papier aus der Tasche und will ein Tierchen falten. Dann aber sieht er, dass es sich um den Bittbrief der Gattin seines verschwundenen Freundes Atilano handelt, den er nicht retten konnte. Erst jetzt im Angesicht seiner eigenen schuldhaften Verstrickung in die Gewalt greift er zum Bleistift und notiert hastig seine Gedanken. Diesen zentralen Moment des Erwachens und der Verantwortung unterstreicht Amenábar mit pathetischer Geste durch eine Top-Shot-Kamerafahrt, die ihr eine geradezu transzendente Wirkung verleiht. Dann steht Unamuno endlich auf und geht zum Rednerpult. Er, der den Faschisten die Parole von der Rettung der christlichen Zivilisation geschenkt hat, muss gestehen, dass er im Irrtum war: »Me equivoqué« – um dann zum Angriff überzugehen und mit dem berühmten »vencer no es convencer« rhetorisch nachzulegen.

Als die ersten protestieren und sich zum Lynchmord Unamunos erheben, sind es ausgerechnet Carmen Polo und General José Millán-Astray (Eduard Fernández), die ihn retten. Dabei wird Millán-Astray, und nicht der als weichlich und skrupellos zugleich dargestellte Franco selbst, als eigentlicher Widersacher Unamunos und des Geistes inszeniert. Der einarmige und einäugige Militär verkörpert wie kein anderer den Männlichkeitswahn von Kampfinstinkt und Machtrausch, schickt seine Soldaten mit den absurden Schlachtruf »Viva la muerte« wie Vieh in den Kampf, erschreckt Kinder mit seiner leeren Augenhöhle und wünscht der Intelligenzija den Tod. Millán-Astray ist ein brutaler Kraftmensch, und der gebildete Unamuno steht dessen Primitivität weitgehend rat- und hilflos gegenüber. Zu spät erkennt er seinen Pakt mit dem Teufel, dem er nicht nur propagandistische Formeln geliefert, sondern dessen »causa« er auch noch mit 5000 Peseten unterstützt hatte, von denen die Waffen finanziert wurden, mit denen man seine Freunde exekutierte.

Nach *Ágora*, in dem christliche Glaubenskriege als brutale und machistische Machtbestrebungen entlarvt werden, und *Regression*, der modernen Aberglauben und Esoterik als Geschäft mit der Dummheit denunziert, bestätigt Amenábar mit seinem siebten Langfilm sein Profil als postmoderner Doppelagent mit einer Großproduktion, die dem Auge mit jedem visuellen Luxus schmeichelt, aber zugleich eine komplexe Handlung ohne simple moralische Botschaften entwickelt. Seine Resignation und Machtlosigkeit auf der einen Seite und seine offene Kritik und Konfrontation auf der anderen machen Amenábars Unamuno allerdings zu einer schillernden Persönlichkeit, in der sich rebellischer Geist und inneres Exil im Angesicht des Stärkeren im Sinne von Brechts Parabel »Maßnahmen gegen die Gewalt« auf unbequeme und widersprüchliche Weise miteinander verbinden. Es ist Amenábar gelungen, seine Figur in dieser Schwebelage zu halten und keine einfachen Antworten zu liefern, sondern die moralische Einschätzung letztlich dem Zuschauer selbst zu überlassen.

Am 27. September 2019, nur drei Tage nachdem das Oberste Gericht in Spanien der Regierung die Genehmigung erteilt hatte, Francos sterbliche Überreste aus dem

Valle de los Caídos umzubetten, kam *Mientras dure la guerra* in die Kinos und hat sich als großer Kassenerfolg erwiesen. Allein durch das Datum schreibt er sich zwar auch in die spanische Debatte um die *memoria histórica* ein, noch mehr jedoch erweist sich der Film als ernüchterter Blick auf die Machtlosigkeit von Intellektuellen und des Geistes, wenn es darum geht, reale Gewalt zu verhindern.

Gewiss darf dies auch als Selbstreflexion verstanden werden, denn der in seinen geistigen Welten befangene Unamuno, dem stilistische Fragen wichtiger sind als politische Inhalte, weist in seiner Zerrissenheit zwischen Elfenbeinturm und politischem Engagement durchaus Analogien zum postmodernen Doppelagenten Amenábar auf: Einerseits will und muss er unterhalten, andererseits ist er sich seiner Vermittlerrolle und damit seines gesellschaftlichen Einflusses sehr bewusst, was der Anstoß zu einem kurzen Fazit sein soll.

3. Fazit: Das *Sapere aude!* Amenábars

Der vorliegende Versuch, zwei Filme in den Kontext des Werkes zu stellen, hat gezeigt, dass die auf den ersten Blick so heterogene Filmographie Amenábars klare Kontinuitäten bei gleichzeitiger Weiterentwicklung der Motive und eine für das populäre Kino ungewöhnliche politische Grundierung aufweist. Es lassen sich vor allem zwei Entwicklungslinien erkennen: erstens selbstreflexive Züge, die von Anfang an die Fiktion mitgestalten, und zweitens Wahrnehmungsalternativen und -versicherungen, die sich zu einer ideologischen Auseinandersetzung zwischen verschiedenen ontologischen Entwürfen ausweiten. Beide können nicht scharf voneinander getrennt werden.

Sein früher Kurzfilm *Himenóptero* liefert das wohl prägnanteste Beispiel des selbstreflexiven Kinos in seinem Werk. Nicht nur, weil Amenábar hier selbst als Kameramann Bosco auftritt, sondern vor allem weil sein Blick durch die Videokamera ständig inszeniert wird und zudem als subjektive Kamera immer wieder die äußere Handlung unterbricht. Aufgrund der Bildschraffur werden die Videoaufnahmen deutlich von den übrigen Bildern abgehoben. Da Bosco der einzige Mann des Teams ist, wird sein Blick zugleich als männlicher Blick konnotiert, aber nicht im Sinne des *male gaze*, denn die drei Frauen interessieren ihn nicht als erotische Stimulantia, vielmehr interessiert er sich für Leiden und Tod, und sei es auch nur fiktional. Auf die Frauen wirkt sein obsessives Abfilmen, das er auch in den Drehpausen fortführt, verstörend, sie halten ihn für einen *sádico*, zumal er, wie gesagt, Insekten beim Todeskampf filmt. Die Figur setzt sich im gleichnamigen Bosco (Eduardo Noriega) aus *Tesis* fort, der Snuff-Filme dreht und seine Opfer dabei brutal vor der Kamera foltert, tötet und dann zerteilt. Damit werden die Insekten aus dem Kurzfilm zum Vorspiel für eine Auseinandersetzung mit jenem voyeuristischen Blick der Mediengesellschaft, der Susan Sontag wenig später zu ihrem letzten größeren Essay

Regarding the Pain of others (2003) inspirierte. Darin hielt sie fest, dass audiovisuelle Bilder von Tötungen und Verbrechen die Wahrnehmung und Vorstellung von Welt und Katastrophen prägen und der Schock einen maßgeblichen Konsumanreiz darstellt (vgl. ebd., 29f.).

Distanziert sich Amenábar zwar von diesem gierigen Blick und der Abstumpfung der Zuschauer, prägnant inszeniert in dem Moment, als sich Chema (Fele Martínez) in *Tesis* einen Snuff-Film anschaut und dabei genüsslich Kartoffelchips verspeist, so zeigt gerade dieser widersprüchliche gleichzeitige Konsum von entsetzlichen Bildern der Gewalt und Knabberspaß-Produkten, dass Ambivalenzen bestehen bleiben. In der letzten Sequenz im Krankenhaus, wo die Patienten nichts anderes als diese Bilder sehen wollen, wird diese Mehrdeutigkeit dann, wie gesehen, zu einer soziologischen Perspektive erweitert. Dass es gerade Kranke sind, die auf den Bildschirm starren, darf man wohl auch metaphorisch als Aussage über den Zustand einer voyeuristischen Medienkonsum-Gesellschaft verstehen. Und mit der berühmten letzten Einstellung, dem Schwarzbild, wendet sich Amenábar schließlich seinem eigenen Publikum zu und macht klar: Wir alle sind Teil der voyeuristischen Kälte, die sich aus der medialen Vermittlung ergibt.

In späteren Filmen nimmt er diesen Blick zwar wieder auf, variiert ihn jedoch. Beim Gifftod Ramón Sampedros in *Mar adentro* wird die Kamera in einer Einstellung als selbständig arbeitendes und wirkendes Objekt ohne Kameramann gezeigt (1'50). Anders als in *Tesis* wird das Publikum Zeuge des Todes von Sampedro, ja, der Selbstmord stellt sogar den dramaturgischen Höhepunkt des Films dar. Zwar gehen diese Bilder auf den ausdrücklichen Willen des wirklichen Ramón Sampedro zurück, der sich beim Sterben filmen ließ, und sind damit legitimiert, dies aber bereinigt nicht die voyeuristischen Ambivalenzen der Sterbesequenz.

Die zweite Linie behandelt konkurrierende Wahrnehmungen, die bei den Figuren Realitätsverwirrungen auslösen, zentral in *Abre los ojos* und *Los otros*, aber auch in *Regression*. Waren die früheren Filme in dieser Hinsicht deutlich von den Genremerkmalen der Cyberfiction und des Horrorfilms geprägt, so führt Amenábar die Wahrnehmungsstörungen in *Regression* auf massenmediale Beeinflussung und nicht hinterfragte Erklärungsmodelle religiöser und wissenschaftlicher Art zurück, deren Agenten eigene Interessen verfolgen, um ihre gesellschaftliche Position zu festigen oder auszubauen. *Ágora* hatte im Vorfeld exploriert, wie mit Religion Gewalt gerechtfertigt wird; *Mientras dure la guerra* sollte dieses Thema dann aus der Sicht General Francos fortführen.

Beide Entwicklungslinien vereinen sich darin, dass sie zu einer skeptischen Haltung gemahnen, und zwar sowohl gegenüber massenmedialen Artefakten als auch gegenüber unterschiedlichen ontologischen Modellen, die stets von Interessen überformt sind und daher ständig hinterfragt werden müssen. Indem seine Hauptfiguren einen Rationalismus im Sinne der Aufklärung repräsentieren und immer dann ihre Größe bewahren, wenn sie den Mut haben, sich ihres eigenen

Verstandes zu bedienen – Hypatia bei der Entwicklung des heliozentrischen Weltbildes; Kenner, als er seine eigene Illusionsbildung durchschaut; und Unamuno, als er sich endlich erhebt und Widerstand leistet – favorisiert Amenábar eindeutig eine progressive Haltung, die, gerade weil sie auf Skepsis basiert, gegen Vorurteile angeht. *Sapere aude!* könnte als der Wahlspruch seiner Filme gelten.

Dies gilt natürlich auch für ihn selbst und stellt ihn als Kulturschaffenden in Frage, filmisch gespiegelt in der Figur Unamunos, und dürfte der Hauptmotor seiner ständigen Weiterentwicklung sein, die leicht den Anschein von Heterogenität erwecken kann. Auch seine jüngste Produktion, die Miniserie *La Fortuna* nach einer *novela gráfica* von Paco Roca, führt dementsprechend einen neuen Aspekt in sein Werk ein. Denn erstmals spielt eine seiner Produktionen ganz konkret im politischen Milieu und verhandelt direkt Fragen nationaler Identität, wenn die spanische Regierung im Streit mit einem US-Unternehmer einen Goldschatz für sich beansprucht, der Anfang des 19. Jh.s vor der iberischen Küste mit dem Schiff *La Fortuna* untergegangen ist. Dass die Serie dabei (etwas plakativ) den Wert des *patrimonio* heraushebt, wenn der Kulturminister (Karra Elejalde) apodiktisch formuliert: »Este país no entiende que la cultura es muy importante. Lo es todo.« (Folge 1, 24'), ist wenig überraschend. Im Rahmen von Amenábars Entwicklung erscheint interessanter, dass er hier ebenfalls zum ersten Mal im Duo der Regierungsvertreter das traditionelle Spanien – in Person von Alejandro (Álvaro Mel) – und das progressive – vertreten durch Lucía (Ana Polvorosa) – zusammenarbeiten lässt und eine Synergieillusion inszeniert, die vorführt, wie erfolgreich das Land wäre, wenn sich beide ergänzten. Insofern darf die Serie auch als Antwort auf die seit Jahren hoch angespannte innenpolitische Lage Spaniens verstanden werden.

Trotz solcher Nuancierungen bezieht Amenábar in seinen Filmen mit progressiven und linksliberalen Werten eindeutig Position in den zeitgenössischen Debatten des Landes. Welche soziale und politische Rolle der audiovisuelle Sektor dabei spielt, verdeutlicht der Kulturminister aus *La Fortuna*, wenn er erklärt, dass »[la] dictadura hizo de muchos de nosotros grandes cinéfilos« (45'). Damit bestätigt er nicht nur den linksliberalen Ruf der spanischen Filmindustrie, er erklärt das Kino auch zum Refugium für Utopien und neuen Weltentwürfen, selbst wenn die Kulturschaffenden der tatsächlichen Gewalt situativ nur wenig entgegenhalten können. Mit seinem Kino leistet auch Amenábar dazu seinen Beitrag, und zwar in dem eher ungewöhnlichen Rahmen von populären Genres. Dadurch entstehen zwar Ambivalenzen, aber seine progressiven Grundwerte haben Millionen Zuschauer erreicht und eine Breitenwirkung gehabt, von der das Autorenkino meist nur träumen kann. Amenábar liefert daher mehr als Popcornunterhaltung, sondern nimmt die gesellschaftspolitische Rolle des Kinos ernst, denn, wie es schon in seinem Kurzfilm *Himenóptero* hieß, »la ficción no es un cachondeo«.

Filmographie

- Amenábar, Alejandro: *Hymenóptero* (1992)
Amenábar, Alejandro: *Tesis* (1996)
Amenábar, Alejandro: *Abre los ojos* (1997)
Amenábar, Alejandro: *Los otros* (2001)
Amenábar, Alejandro: *Mar adentro* (2004)
Amenábar, Alejandro: *Ágora* (2009)
Amenábar, Alejandro: *Mientras dure la guerra* (2019)
Amenábar, Alejandro: *Regression* (2015)
Amenábar, Alejandro: *La Fortuna* [Miniserie Movistar+] (2021)
Bayona, Juan Antonio: *The Impossible* (2012)
Bayona, Juan Antonio: *Jurassic World: Fallen Kingdom* (2018)
Bayona, Juan Antonio: *La sociedad de la nieve* (2023)

Bibliographie

- Berthier, Nancy: »Entretien avec Alejandro Amenábar«. In: Ders. (Hg.): *Le cinéma d'Alejandro Amenábar*. Toulouse: PU du Mirail, 2007, 175–222.
Gómez, Pau: *Amenábar. El valor de contar historias*, Barcelona: Cúpula, 2023.
González del Pozo, Jorge: »Reseña Latin Hitchcock. How Almodóvar, Amenábar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella Became Notorious, de Dona Kercher«. In: *Letras Hispánicas* (2016) Nr. 12, 259–261.
Heider, Hannelore: »Langweilig und ärgerlich«, 01.10.2015. <www.deutschlandradiokultur.de/neu-im-kino-regression-langweilig-und-aergerlich.2150.de.html?dram:article_id=332592>.
Higueras, R. (Hg.): *Cine fantástico y de terror español*. Madrid: T&B, 2016.
Jordan, Barry: *Alejandro Amenábar*. Manchester: Manchester UP, 2019 (Orig. 2012).
Kriesch, Désirée: »They Only See What They Wanna See: Traumatised Ghosts and Ghost Story Conventions in The Sixth Sense and The Others«. In: Fleischhack, Maria/Schenkel, Elmar (Hg.): *Ghosts – Or the (Nearly) Invisible: Spectral Phenomena in Literature and the Media*. Alph: Approaches to Literary Phantasy. Frankfurt: Peter Lang, 2016, 71–85.
Martínez Rubio, José: *Mientras dure la guerra. Miguel de Unamuno y la memoria histórica como derecho humano*, Valencia: Tirant Lo Blanch, 2021.
Pohl, Burkhardt: »Abre los ojos (Alejandro Amenábar). Über Risiken und Nebenwirkungen der Virtuellen Realität«. In: Glasenapp, Jörn (Hg.): *Cyberfiktionen: neue Beiträge*, München: Reinhard Fischer, 2002, 149–177.
Rowan-Legg, Shelagh: *The Spanish Fantastic: Contemporary Filmmaking in Horror, Fantasy und Sci-Fi*. London: Bloomsbury Academic, 2016.

Simerka, Barbara/Weimer, Christopher: »Tom Cruise and the Seven Dwarves: Cinematic Postmodernisms in *Abre los ojos* and *Vanilla Sky*«. In: *American Drama* 14 (2016) Nr. 2, 1–15.

Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2005.

Viganò, Aldo: »Ipazia e le formiche nell'agorà di Amenábar«. In: Sertoli, Giuseppe (Hg.): *Figure di Ipazia*. Roma: Aracne, 2014, 254–264.

Yapko, Micheal D: *Fehldiagnose: Sexueller Mißbrauch*, München: Droemer Knaur, 1996.

Rekonstruktion eines politischen Mordes

Interfilmische und intermediale Referenzen in David Griecos Pasolini-Film *La Macchinazione* (2016)

Cora Rok

Zahlreiche Legenden kursieren über den mysteriösen Tod des italienischen Dichters, Schriftstellers, Regisseurs und Publizisten Pier Paolo Pasolini, der am 2. November 1975 am Strand von Ostia, eine Stunde von Rom entfernt, in einem verstörenden Zustand aufgefunden wurde – seine Leiche, wie nach einer brutalen Schlägerei, übel zugerichtet, Spuren von Autoreifen auf seinem Körper. Noch in der Tatnacht wurde der damals 17-jährige Hauptverdächtige Giuseppe, genannt »Pino«, Pelosi, der mit Pasolini in dessen Auto nach Ostia gefahren war, als alleiniger Täter des Mordes beschuldigt und später zu einer Gefängnisstrafe von fast 10 Jahren verurteilt.

Bekannt ist, dass Pasolini homosexuell war und männliche Prostituierte frequentierte. Die Erklärung, dass ein junger Mann sich gegen einen Vergewaltigungsversuch – wenn auch auf äußerst gewaltsame Weise – zur Wehr gesetzt hatte, erschien vielen plausibel. Andere wiederum, allen voran Pasolinis erschütterter Bekanntenkreis, zu dem sich David Grieco, Regisseur des Filmes, um den es im Folgenden gehen soll, zählte, betrachteten den Mord an dem unbequemen Gesellschaftskritiker als einen politischen. Ziel des vorliegenden Aufsatzes ist es nicht nur, Griecos Hypothesenbildung zur Tatnacht in *La Macchinazione* nachzuvollziehen, sondern auch die interfilmischen und intermedialen Referenzen¹ herauszuarbeiten, durch die er dabei in einen Dialog mit Pasolini und dessen Werk tritt.

1 Unter interfilmischen Referenzen werden intramediale Bezüge zwischen dem Analysegegenstand und anderen Filmen gefasst, während mit intermedialen Referenzen Bezüge zwischen heteromedialen Medienprodukten gemeint sind, also Bezüge im Film zu Texten, Musik oder bildender Kunst etc. untersucht werden (Isekenmeier; Böhn; Schrey 2021: 66).

1. Filme über Pasolini

Gleich nach der Ermordung Pasolinis wurden diverse Dokumentar- und auch Spielfilme veröffentlicht (vgl. Aichmayr 2001), die sich des Falls annahmen. Als wichtigstes Werk ist der Film *Il silenzio è complicità* (1976) zu nennen, der aus einer Zusammenarbeit von Laura Betti, Bernardo Bertolucci, Ettore Scola und Enzo Siciliano hervorging und die Öffentlichkeit davon zu überzeugen suchte, dass Pelosi nicht der einzige Mörder Pasolinis gewesen sein könne und Fehler bei der Aufarbeitung des Falls gemacht worden seien. Ein ähnliches Anliegen verfolgte Marco Tullio Giordana in seinem Spielfilm *Pasolini, un delitto italiano* (1995), der auf Enzo Sicilianos Buch *Vita di Pasolini* (1995) beruht und die Figur Pelosi und seinen Gerichtsprozess in den Fokus rückt. Unter anderem durch die Verwendung authentischen Filmmaterials wie Interviews, die kurz nach der Mordnacht mit möglichen Zeugen, Bewohnern der Siedlung in Ostia, geführt wurden, sucht Giordana die Ermittlungsarbeiten präzise zu rekonstruieren und die Fehler, die dabei gemacht wurden, herauszuarbeiten.

Nachdem Pelosi, der wegen anderer Vergehen weitere 17 Jahre im Gefängnis gesessen hatte, seine Aussagen 2005 im italienischen Fernsehen offiziell revidiert und seine Unschuld auch in einem Buch beteuert hatte (vgl. Pelosi; Olivieri; Bruno 2011), erhielten die Spekulationen darüber, wer für Pasolinis Tod verantwortlich war, erneute Aufmerksamkeit. Pelosi hatte das Buch mit Hilfe seines Anwalts Alessandro Olivieri und dem Regisseur Federico Bruno verfasst, der mit *Pasolini, la verità nascosta* (2013) einen der ersten einer Reihe weiterer Spielfilme herausbrachte, die sich auf die neuesten Enthüllungen bezogen und den Fall Pasolini wieder aufrollten.² Kurze Zeit später kamen Abel Ferraras *Pasolini* (2014) und David Griecos *La Macchinazione* (2016) heraus.

2. Grieco contra Ferrara – *La Macchinazione*, eine »spy story«

In seinem Buch, das dem Film zugrunde liegt und Anfang 2015 erschien, berichtet Grieco, wie im Jahre 2013 die Filmproduzentin Conchita Airoidi auf ihn zugekommen war, ihm von Abel Ferraras Plan, einen Film über Pasolini drehen zu wollen, erzählte und Grieco dazu überreden wollte, das Drehbuch zu schreiben (vgl. Grieco 2015: 150). Grieco hatte Pasolini durch die Lebensgefährtin seines Vaters Rug-

2 Auf den neuesten Stand bei der Rekonstruktion des Tathergangs hat zuletzt Paolo »Fiore« Angelini mit seinem Dokumentarfilm *Pasolini, cronologia di un delitto politico* (2022) gebracht, der auf einem Buch basiert (vgl. Speranzoni; Bolognesi 2019). In dem Film kommen die letzten lebenden Zeitzeugen, darunter David Grieco, Dacia Maraini und Furio Colombo zu Wort, aber auch Pasolini-Experten wie Roberto Chiesi oder Simona Zecchi, die ebenfalls zwei aktuelle Aufdeckungsbücher zum Fall Pasolini verfasst hat (vgl. Zecchi 2018; 2020).

gero, der 1921 die kommunistische Partei Italiens mitgegründet hatte und von 1934 bis 1938 ihr Sekretär war, bereits als Jugendlicher kennengelernt. Später gehörte er zum engsten Freundeskreis mit Ninetto Davoli und den Gebrüdern Franco und Sergio Citti (vgl. Zanini 2022) und hatte in Pasolinis Spielfilm *Teorema* (1968) eine kleine Nebenrolle (er verkörperte einen der Liebhaber, mit dem die Protagonistin, gespielt von Silvana Mangano, ihre Nymphomanie auslebt). Schnell zog er sich jedoch aus dem Filmgeschäft zurück und wandte sich dem Journalismus zu. In seinem an eine Investigativreportage erinnernden Buch, das zugleich voller persönlicher Reminiszenzen steckt, die seine Glaubwürdigkeit als Insider unterstreichen, erzählt Grieco, wie er sich mit Pasolini wegen dessen Kritik an den Studenten mit ihren »facce di figli di papà« (Pasolini 2008: 1440) angelegt hatte, weil er nicht verstehen konnte, wie er im Jahre 1968 die Seite der Polizisten in ihren Kämpfen mit der Studentenschaft hatte einnehmen können; er schildert, wie er mit Pasolini und Ninetto Davoli nach Venedig gefahren war, wo er sich zunächst für ihn geschämt hatte, weil er von den dortigen Studenten ausgebuht worden war, bevor sie sich auf ein Gespräch mit ihm einließen und ihm schließlich wie bekehrte Jünger an den Lippen hingen. Später tritt Grieco mit ihm darüber, wieso er im *Corriere della sera* hatte schreiben können »Io so. Ma non ho le prove« (Pasolini 1999a: 363), – Pasolini hatte in einem 1974 erschienenem Essay behauptet, Kenntnisse über Korruption in der Politik und geheime Machenschaften der Regierung, Mafia und des Geheimdienstes zu verfügen –, wenn es er doch nicht zu beweisen vermochte, woraufhin Pasolini geantwortet habe »Le prove non le ho, ma le sto cercando...« (Grieco 2015: 46). Ähnliche Worte wählt Grieco schließlich, um mit seinem Buch zu beginnen: »[...] anch'io come Pasolini vorrei dire che so tutto della sua morte, anche se non ho le prove.« (Ebd.: 8) Was er weiß, schildert er aus der Perspektive eines persönlich Betroffenen detailliert und anschaulich.³ In diesem Zuge äußert er sich auch zu der Anfrage, mit Ferrara zu kollaborieren. Grieco hatte sich zunächst zur Zusammenarbeit bereiterklärt, aber nach der ersten persönlichen Begegnung sei ihm schnell klar geworden, dass dieser nicht den Film drehen würde, den sich Grieco gewünscht hatte. Als er Ferrara vorschlug, den Tathergang neu zu konstruieren, diesmal so, wie es nach neuesten Recherchen tatsächlich hätte gewesen sein können, habe Ferrara geantwortet: »I don't wanna do a spy story.« (Ebd.: 150) Neben der Tatsache, dass viele explizite Szenen vorge-

3 Nachdem Grieco vom Tod Pasolinis erfahren hatte, rief er seinen damaligen Schwiegervater in spe, Faustino Durante, einen Gerichtsmediziner, an, verabredete sich mit ihm am Tatort, wo dieser die Leiche Pasolinis und einige Spuren untersuchte. Grieco, der als Journalist tätig war, wagte es selbst nicht, hinzusehen, er sei so überwältigt gewesen, dass er noch nicht einmal einen Nachruf schreiben konnte, obwohl seine Zeitung es von ihm erwartete (vgl. Grieco 2015: 19f.).

sehen waren,⁴ schreckte insbesondere eine Aussage Ferraras Grieco ab: »Let's face it, he was rich and he was buying bodies«. (Ebd.: 151) Das Aufeinanderprallen zweier unterschiedlicher Persönlichkeiten und ihrer Blickwinkel auf Pasolini – der eine ein erfolgreicher amerikanischer Regisseur, dessen Filme sich durch die schonungslose Darstellung von Brutalität, Sex und Gewalt auszeichnen, der andere quasi ein Niemand in der Welt der zeitgenössischen Autorenfilmer,⁵ der aber in einer persönlichen Beziehung zu Pasolini gestanden hatte, ihn nach wie vor wie einen Vater, Mentor und Freund fast demütig verehrte und ihm großen Respekt zollte – führte zum Bruch.⁶ Grieco beschloss, einen eigenen Film zu drehen, und zog sich aus dem Projekt mit Ferrara zurück. Eine finanzielle und moralische Unterstützung erhielt er von verschiedenen Personen, die es als Ehrensache betrachteten, auf das Bild korrigierend einzuwirken, das Ferrara zu zeichnen begann (vgl. Grieco 2015: 153ff.) und das eine ähnliche »Entmythifizierung Pasolinis« (Aichmayr 2001: 175) nach sich zu ziehen versprach, wie sie Aurelio Grimaldis Spielfilm *Nerolio* (1996) bewirkt hatte, in dem, wie bei Ferrara, der Tod von Pasolini lediglich als tragische Folge eines Zweikampfs zwischen zwei Homosexuellen inszeniert wurde.

Viele Aspekte, die Grieco in seinem Buch ausführt, werden auch in *La Macchinazione* umgesetzt oder zumindest angedeutet, wobei neuere Aussagen Pelosis aus dem Jahr 2014 berücksichtigt wurden, die jenen aus dem drei Jahre zuvor veröffentlichten Buch abermals widersprachen (vgl. Grieco 2015: 142). Den Genrekonventionen eines Biopics folgend (vgl. Brown; Vidal 2013), zu denen u. a. die realitätsgetreue Gestaltung von Kostümen, Kulissen sowie Requisiten und, auf *histoire*-Ebene, die Schilderung von bekannten und bedeutenden Ereignissen aus der Lebensgeschichte der im Zentrum stehenden historischen Persönlichkeit gehören, wobei weniger bekannte Details und Hintergründe beleuchtet und auch dramatisierende, mitunter fiktive Elemente eingefügt werden, sucht Grieco die letzten drei Monate vor Pasolinis Tod filmisch zu rekonstruieren. Doch *La Macchinazione* bedient auch ein weiteres Genre, das des Spionagefilms, den Ferrara nicht drehen wollte und der für gewöhnlich »Elemente des Thrillers, des Kriminalfilms und des Actionfilms« (Stigleg-

4 Für eine Untersuchung des Films von Ferrara sei an dieser Stelle auf die Aufsätze von Angela Oster und André Roy verwiesen (vgl. Oster 2015; Roy 2015). Zu Brunos Film scheint es bislang keine Analysen zu geben.

5 Grieco hatte immerhin schon einen Film über einen sowjetischen Serienkiller, Evilenko (2004), gedreht, für den er den renommierten Schauspieler Malcolm McDowell hatte gewinnen können.

6 Nicht nur verkörpert Willem Dafoe in Ferraras Film Pasolini, Ferrara konnte sein Staraufgebot mit Ninetto Davoli, Adriana Asti, Maria de Medeiros, Valerio Mastandrea und Riccardo Scamarcio noch erweitern. Grieco wählte Massimo Ranieri für die Rolle des Pasolini, einen Sänger, den auch Bruno zunächst für seinen Film als Hauptdarsteller in Erwägung gezogen, dann die Idee aber verworfen hatte, weil sein Körperbau nicht dem von Pasolini entsprach (vgl. Macci 2014).

ger 2020: 73) in sich vereint. Schließlich beleuchtet Grieco die Hintergründe, die zu Pasolinis Ermordung führen, wie folgt: Pasolini arbeitet gerade an seinem Roman *Petrolio* (der erst posthum 1992 erscheint), in dem er brisante Informationen über die Machenschaften der italienischen Elite zu enthüllen plant. Material erhält er von Giorgio Steinmetz, der ein Buch über Eugenio Cefis, Präsident des italienischen staatlichen Mineralöl- und Energiekonzerns ENI (Ente Nazionale Idrocarburi) geschrieben hat, in dem er diesen beschuldigt, die Ermordung seines Vorgängers und Gründers der ENI Enrico Mattei, der 1962 bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kam, angeordnet zu haben (vgl. Steinmetz 1972). Es kommt zu einigen Treffen zwischen Pasolini und Steinmetz, der sich jedoch verfolgt wähnt und schließlich unter ungeklärten Umständen stirbt. Die Lage spitzt sich zu, als Filmrollen von Pasolinis Spielfilm *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), den er gerade im Begriff ist zu vollenden, gestohlen werden. Der Diebstahl ist Teil eines Komplotts, in das Regierungsmitglieder, Polizeibeamte, Mafiosi, Mitglieder der neofaschistischen Gruppierung MSI (Movimento Sociale Italiano) und Geheimdienstagenten verwickelt sind. Pasolini wird eine Falle gestellt: Er soll sich mit den Dieben, die ein Lösegeld für die Filmrollen fordern, am Strand von Ostia treffen, wo er von mehreren jungen Männern zu Tode geprügelt wird, der Lockvogel Pelosi nimmt die alleinige Schuld auf sich.

3. *La Macchinazione* – Intermediale Referenzen zwischen Fakten und Fiktivität

Giordana hatte noch ein Reenactment von Szenen mit der Figur Pasolini vermieden – einzig für die Tatnacht ließ er Pasolini von einem Schauspieler verkörpern, der allerdings nur in größter Dunkelheit in wenigen kurzen Einstellungen zu sehen ist und dessen Silhouette allenfalls errahnen lässt, um wen es sich handelt. Seit dem Film von Grimaldi, der zum ersten Mal Pasolini als Figur auftreten lässt, gehören Einstellungen, in denen Gesicht oder Körper des jeweiligen Schauspielers nach bekannten Fotografien modelliert wird, womit eine kollektive Imago bedient wird, jedoch zum typischen Inventar eines Pasolini-Films. Auch Grieco ruft medial vermittelte Gedächtnisbestände auf (vgl. hierzu Pontillo 2022; Rimini 2017) und setzt die Brille Pasolinis oder sein markantes – wenn auch bei dem Schauspieler Massimo Ranieri nicht ganz so ausgeprägtes – Kinn in einer Detailaufnahme als ikonische Zeichen in Szene (vgl. Abb. 1 und Abb. 2).

Abb. 1: David Grieco, La Macchinazione (2016): Pasolinis Brille als ikonisches Erkennungsmerkmal



Abb. 2: David Grieco, La Macchinazione (2016): Siegelring und Kinn als kodierte Zeichen medialer Präsenz



Jeweils eine Einstellung in Schwarz-Weiß führt die einzelnen Kapitel des Films ein, jedoch werden die Einstellungen der letzten Kapitel, in denen Grieco Handlungselemente, wie die Fahrt im Auto nach Ostia, imaginiert, immer blasser und wirken fast wie Negative. Werden Schwarz-Weiß-Bilder häufig mit Vergangenheit und Erinnerung assoziiert, so symbolisieren die blassen Negativbilder hier nicht nur die Vergänglichkeit bzw. mangelnde Schärfe und Klarheit von Erinnerungen, sondern bilden auch eine Metapher für den Mangel an Gewissheit und einen stärkeren Fiktivitätsgrad. Fotografien, die Pasolinis Lebensrealität dokumentieren, bilden durchgängig Referenzpunkte, nach denen die Mise-en-scène gestaltet wird. Bekannt ist beispielsweise die Ausstattung des von Grieco detailgenau nachrekonstru-

ierten Arbeitszimmers von Pasolini. Hier ist auch ein Buch über Jean Renoir auf dem Schreibtisch zu sehen, dessen poetischer Realismus Pasolinis ästhetischen Gestaltungswillen geformt hat, und auch Bertolt Brecht, der nicht nur in poetologischer, sondern ideologischer Hinsicht Einfluss auf Pasolinis Denken und Schaffen genommen hat, ist auf dem Rücken eines Buches zu erkennen. Der Fußball spielende Pasolini wird ebenfalls inszeniert, in Einstellungen, die an die berühmten Aufnahmen der Fotografin Deborah Beer erinnern. Das Fußballspiel ist, wie Valerio Curcio (vgl. Curcio 2018) herausgestellt hat, für den sportlichen Pasolini eine wesentliche Art der körperlichen Kommunikation; für Grieco dient die Darstellung Pasolinis beim Spiel allerdings nicht nur seiner Charakterisierung, sondern er nutzt die Referenz, um eine wichtige Figur einzuführen, Antonio Pinna, den der ehrgeizige Pasolini nicht mitspielen lässt, da er das Spiel gewinnen will. Es handelt sich bei Pinna um einen der eigentlichen Mörder Pasolinis, die wiederum von Sergio Placidi angeleitet werden. Die zentrale Rolle dieser Figur in der Verschwörung wird von Grieco ebenfalls beleuchtet. Placidi, der die Mordnacht koordiniert und mit Koks und Drohungen die ausführenden Handlager gefügig macht, wird durch Referenzen auf zwei Filme indirekt charakterisiert. In einer Szene ist er mit einer lebensgroßen Pappfigur von Gian Maria Volonté in seiner Paraderolle in Elio Petris *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) zu sehen, wo er einen Polizeichef spielt, der für den Mord, den er begangen hat, trotz unwiderlegbarer Beweise nicht zur Rechenschaft gezogen wird. Durch die visuelle Referenz spielt Grieco nicht nur auf die Verstrickung der Polizei in den Mordfall Pasolini an, sondern auch darauf, dass das Offensichtliche nicht wahrgenommen wird. In einer anderen Szene ist Placidi neben einem Plakat zu sehen, das Gillo Pontecorvos Film *Queimada* (1969) ankündigt, in dem es um die Machenschaften einer britischen Zuckerhandels-gesellschaft geht, die in den Kolonien ihre Arbeiter ausbeutet, womit Grieco auf den Machtmissbrauch in der Sphäre des Großkapitals anspielt. Neben Referenzen auf Filme anderer Regisseure finden sich in *La Macchinazione* auch Bezüge zu Pasolini-Filmen. Ein Plakat von Bernardo Bertoluccis Film *Ultimo Tango a Parigi* (1972) ist in der Szene zu sehen, in der Pasolini mit dem Produzenten Alberto Grimaldi über die gestohlenen Filmrollen spricht. Gleich daneben hängt ein Plakat, das Pasolinis *Il Decameron* (1971) bewirbt, was das Publikum nicht nur an das Mentor-Schüler-Verhältnis zwischen den beiden Regisseuren erinnert – Bertolucci hatte Pasolini mit 17 Jahren am Set von *Accattone* (1961) assistiert –, sondern auch die beiden von Grimaldi produzierten Filme, die komplexe Aspekte der Sexualität erforschen und nackte Körper provokativ darstellen, in Beziehung setzt. Ein weiteres Filmzitat ist im Regal von Pasolinis Arbeitszimmer zu entdecken, wo auf einer Fotografie Maria Callas in ihrer Rolle als Medea im gleichnamigen Film (1969) zu sehen ist; die besonders intime Beziehung, die Pasolini zu der Operndiva, hatte, wird damit hervorgehoben. Neben expliziten visuellen lassen sich aber auch verbale Referenzen finden. Grieco lässt Pasolini mit seinem Cutter über die letzte Szene von *Salò* diskutieren: Pasolini äußert den Wunsch, ro-

te Fahnen in die Aufnahmen des Festes in der Faschistenvilla in einer Überblende hinein zu montieren, was den Cutter sichtlich irritiert. Dabei wird der Zuschauer dazu aufgefordert, sich diese – vom Original abweichende – Szene durch eine produktive Imaginationsarbeit selbst vorzustellen. Indirekt wird schließlich noch auf den Film *Accattone* (1961) Bezug genommen: Die Einstellung beginnt an einem Fluss unter einer Brücke, wo Pelosi und ein anderer junger Mann aus dem Wasser steigen. Ein weiterer Freund reicht ihnen ihre trockenen Kleidungsstücke. Schnell wird klar, dass es sich um eine Wette gehandelt hat, aus der Pelosi als Verlierer hervorgegangen ist. Ob die beiden von der Brücke gesprungen sind, bei der es sich um eine niedrige Betonbrücke handelt und nicht wie in *Accattone* um die symbolträchtige, spirituell aufgeladene Engelsbrücke, wird zwar nicht deutlich, in jedem Fall entbehrt Pelosi den kühnen Heroismus, den *Accattone* zur Schau stellen will. Im Gegensatz zu *Accattone*, der zwischen Gut und Böse hin- und hergerissen ist und sich letztlich bewusst dazu entscheidet, wieder kriminell zu werden, wird Pelosi als unbewusst handelnder Konformist inszeniert, der instrumentalisiert wird. Das Filmzitat scheint noch etwas weiter zu gehen, da eine gewisse Ähnlichkeit von Pelosis Freund mit Accattones Bekannten Scucchia festgestellt werden kann, der zu Beginn des Films mit Grabblumen im Arm als Vorbote des tragischen Endes von *Accattone* erscheint, womit auch Pelosis Schicksal vorweggenommen wird (vgl. Abb. 3 und Abb. 4).

Abb. 3: David Grieco, *La Macchinazione* (2016): Referenz auf die Figur Scucchia aus Pier Paolo Pasolinis *Accattone* (1961)



Abb. 4: Die Figur Scucchia aus Pier Paolo Pasolinis *Accattone* (1961)

Hatten Giordana und Ferrara beide den Journalisten Furio Colombo in ihren Filmen inszeniert, der mit Pasolini das berühmte letzte Interview am Abend vor seinem Tod führte,⁷ lässt Grieco seinen Pasolini auf einen namenlosen französischen Journalisten treffen, um in dem fiktiven Gespräch gleich mehrere Einzelreferenzen auf Pasolinis Werk unterzubringen. So lässt Grieco die beiden Figuren auch an einem Werbeplakat vorbeilaufen, das ein visuelles, indirektes Zitat darstellt. Das Plakat enthält zwar nicht den von Pasolini in seinem 1973 erschienenem Artikel »Il folle slogan dei jeans Jesus« zitierten Spruch aus einer Jeans-Werbung »Non avrai altri Jeans all'infuori di me« (Pasolini 1999a: 279), präsentiert aber ein anderes Bild aus derselben Werbereihe, auf dem eine Dame von hinten in engen Hotpants zu sehen und dazu ein anderes Jesus-Zitat, »Chi mi ama mi segua«, zu lesen ist, das auf blasphemische Weise zweckentfremdet wird (vgl. Abb. 5).

In der Szene werden darüber hinaus auch verbal einige bekannte Aufsätze und Positionen Pasolinis aufgerufen, indem die Hauptfigur ihren Begleiter – und damit das Publikum – über die Gleichschaltung durch das Bildungssystem, die zunehmende Verblendung und Manipulation durch die neue kapitalistische Konsummacht und das veränderte, hedonistisch-laizistische Wertesystem der neuen Generation aufklärt. Auf Pasolinis Kritik am Schulsystem als einem Instrument der neuen kulturellen Hegemonie wird auch noch in einer anderen Szene angespielt und

7 Bemerkenswert ist darin die zweideutige, verschwörerische Formulierung Pasolinis, die einer dunklen Vorahnung gleichkommt: »Lo sanno tutti che io le mie esperienze le pago di persona. Ma ci sono anche i miei libri e i miei film. Forse sono io che sbaglio. Ma io continuo a dire che siamo tutti in pericolo.« (Pasolini 1999a: 1730).

diese dabei in Frage gestellt. Während des gemeinsamen Restaurantbesuchs von Pelosi und Pasolini, der als verbürgte Begebenheit auch von den anderen Regisseuren inszeniert wurde, lässt Grieco einen jungen Mann, Francesco, auf Pasolini zugehen und um ein Autogramm bitten. Der junge Mann mit autistischen Zügen und einer Sprachbehinderung, den Grieco nach einer Zufallsbegegnung für seinen Film rekrutierte, weil seine Lebensgeschichte ihn zu der Szene inspiriert hatte (Grieco 2015: 165), spielt sich selbst und tadelt Pasolini für die im am 18. Oktober 1975 im *Corriere della Sera* erschienenen Artikel »Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia« zum Ausdruck kommende Forderung »Abolire immediatamente la scuola media d'obbligo« (Pasolini 1999a: 690): Die Abschaffung der Schulpflicht hätte ihm die Chance genommen, an der Universität studieren zu können.

Abb. 5: David Grieco, *La Macchinazione* (2016): Visuelle Referenz auf Pasolinis 1973 erschienenen Artikel »Il folle slogan dei jeans Jesus«



Neben intermedialen Verweisen auf Texte finden sich in Griecos Film auch Bezüge zu typischen Filmtechniken Pasolinis. Der Film beginnt mit einem Zitat von Pasolini auf Englisch, »The intellectual courage of truth and politics are two irreconcilable matters in Italy«, das eine leicht abgewandelte Übersetzung eines Satzes aus Pasolinis berühmtem »Io so...«-Aufsatz darstellt,⁸ womit der Akzent auf das Thema der »macchinazione«, die Machenschaften in der Politik, gelenkt wird, die, so ließe sich diese Referenz deuten, bislang verhindert hatten, dass die »Wahrheit« über Pasolinis Tod ans Licht kommen konnte. Nach dem Blackscreen mit der weißen Schrift,

8 Im Original heißt es: »Il coraggio intellettuale della verità e la pratica politica sono due cose inconciliabili in Italia.« (Pasolini 1999a: 364) Aindriú Ó Domhnaill schlägt eine besser verständliche Übersetzung ins Englische vor, indem er statt »of« die Präposition »for« benutzt: »The intellectual courage for truth and practical politics are two irreconcilable things in Italy« (Domhnaill 2010).

deren Typographie an eine Polizeiakte erinnert, ist eine Zeichnung mit schemenhaften nackten, vornehmlich männlichen Figuren mit muskulös-athletischen Körpern in scheinbar kopulierenden oder auch ringenden Positionen zu sehen. In einer langen Einstellung fährt die Kamera langsam und gleichmäßig über die Skizze und nimmt dabei Details ins Visier. Der Klang eines Synthesizers ist zu hören, eine weibliche Stimme setzt mit einem engelsgleichen Gesang ein, weitere Stimmen, auch Männerstimmen, treten hinzu, es erhebt sich ein gewaltiger Chor, dessen Gesang zunehmend melodischer und rhythmischer wird. Beim Einsatz des Schlagzeugs zoomt die aus der horizontalen Suchbewegung nun herausgelöste, statisch gewordene Kamera aus dem Bild heraus und steigt in die Vertikale auf, bis die Skizze, die an ein Relief erinnert, vollständig zu sehen ist und der Filmtitel eingeblendet wird. Die Kameraarbeit stellt die Arbeit Griecos dar, der von der Beleuchtung der Details im Fall Pasolini zu einem Gesamtbild kommt, das allerdings nur skizzenartig bleiben kann. Die sphärischen Klänge und die Engelsstimme bilden zunächst einen Kontrast zu der Kraft und Anstrengung, fast einer Agonie, die aus den Haltungen der dynamisch gezeichneten, sich windenden Körper und den Gesichtern der Figuren ablesbar ist. Im Stile Pasolinis mischt sich hier Sakrales mit Profanem, Erotisches mit Morbidem – doch während Pasolini in seinen Filmen klassische Musik wie Bach verwendete, um einen Bruch zwischen auditiver und visueller Ebene zu erzeugen, bedient sich der Soundtrack des Films nun aus Pink Floyds 1970 erschienenem Album *Atom Heart Mother*.⁹ Der Kreis schließt sich, wenn man einen Blick auf das Ende des Films wirft, wo die ringenden Körper Pasolinis und seiner Mörder gezeigt werden und sich möglicherweise noch eine Pink Floyd-Referenz finden lässt, auf die weiter unten noch gesondert eingegangen wird. Um den Realitätsgrad zu erhöhen und die Szene zu dynamisieren, setzt Grieco im Kampf von Pasolini gegen seine Peiniger nicht nur eine Handkamera ein, auch wird von Pasolinis subjektiver Perspektive zu einer Perspektive geschnitten, die im Sinne einer Referenz auf dessen eigentümliche filmische Handschrift als *soggettiva libera indiretta* gelesen werden kann (Pasolini 1999b: 1479), womit eine Ansteckung des neutralen Kamerablicks durch den Figurenblick gemeint ist. Erzielt wird dadurch ein Verschwimmen der Grenze zwischen neutralem Kamerablick und der subjektiven Wahrnehmung der Figur Pasolini, sodass der Zuschauer die Bedrohung und den Kampf aus Pasolinis Sicht erlebt, ohne jedoch vollständig in eine erste Person-Perspektive überzugehen. Wichtig ist in der Szene nun der Zweitwagen, dessen Präsenz von Ermittlern, wie Grieco in seinem Buch darlegt, zwar auch schon früher schon in Erwägung gezogen wurde, aber nicht dezidiert mit dem Ölfleck auf dem Boden und Pasolinis öl-

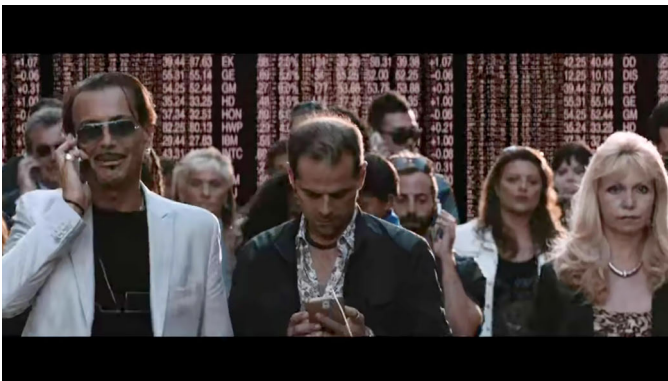
9 In seinem Buch erklärt Grieco, dass er wie Pasolini bereits vorhandene Musik zur Untermauerung für seinen Film verwenden und keinen Musikscore komponieren lassen wollte, er hebt auch mit einem gewissen Stolz hervor, dass er die Genehmigung von Pink Floyd einholen konnte, die seinen Film unbedingt hatten unterstützen wollen (vgl. Grieco 2015: 176f.).

verschmiertem Gesicht in Verbindung gebracht wurde. Wie Grieco berichtet, hatte Sergio Citti nach dem Leichenfund am Tatort Filmaufnahmen gemacht und dabei festgestellt, dass ein großer Ölfleck auf dem Boden zu finden war. Der Öltank von Pasolinis Wagen war jedoch intakt, es musste also ein anderer Tank an einem anderen Wagen gewesen sein, der beim Überrollen von Pasolinis Körper Schaden genommen hatte (Grieco 2015:133ff.). Darüber hinaus könnte das *petrolio* als eine Metapher oder gar als Handschrift der Mörder verstanden werden, die auf Pasolinis Recherchen zum Ölkonzern anspielen. Damit, dass Grieco ein Dutzend Anwohner der Siedlung in Ostia hinter einem Maschendrahtzaun, wie in einem Gefängnis, zeigt, klagt er zwar einerseits jene an, die den wahren Tathergang hätten schildern können, aber sich aufgrund der Drohungen geweigert hatten, Aussagen bei der Polizei zu machen, andererseits betont er durch die Umzäunung auch die Handlungssohnmacht der Zeugen. Pasolini liegt indes reglos am Boden, umzingelt von gewaltigen, bedrohlich erscheinenden Ölpumpen, die gleichsam wie Panzer auf ihn zusteuern und dabei ihre Köpfe heben und senken. Die Szene lässt sich als Ergänzung einer Referenz auf die bereits akustisch aufgerufene Band Pink Floyd lesen. In dem Video zu dem 1979 erschienenen *Another Brick in The Wall*-Song marschieren eine Reihe Hämmer, die sich aus Lehrerfiguren transformieren, im Gleichschritt und lassen in ähnlicher Weise ihre Köpfe kraftvoll auf und ab schwingen, womit die Gleichschaltung und Unterdrückung durch das Schulsystem verbildlicht wird. Pasolini wird in Griecos visueller Allegorie als Opfer eines kapitalistischen Systems inszeniert, in dem die Erdölindustrie einen zentralen Wirtschaftsfaktor darstellt. Die Pumpen sind unaufhaltsam in Bewegung, das einzelne Individuum kann den Prozess nicht aufhalten.

Interessant ist nun, welche Erklärung Grieco für Pelosis Geständnis anbietet, das er noch in der Tatnacht ablegt. Und zwar gibt Pelosi an, Pasolini nicht gekannt zu haben und von diesem am Abend erstmalig auf eine Spritztour in seinem Auto eingeladen worden zu sein. Nach Grieco habe der von den eigentlichen Tätern eingeschüchterte, naive Pelosi eine Rolle rezitiert, die er für einen Film einstudiert hatte, in dem er hoffte, mitspielen zu können. Darin sollte es um den Mord an einem Homosexuellen gehen. Grieco inszeniert hier nicht nur eine *mise-en-abyme* durch die Referenz auf das System Kino und den Film im Film, indem er Pelosi bei Probeaufnahmen seinen Text vorsprechen lässt – an einem Set, das genau wie der Verhörraum in der Polizeistation, in dem Pelosi in der Tatnacht verhört wird, gestaltet ist und durch eine identische Kameraposition kadriert wird. Er stilisiert Pasolini darüber hinaus zu einem Märtyrer, der sich, trotz diverser Vorzeichen, scheinbar willentlich in Gefahr begeben hat: Pelosi zeigt Pasolini das Filmskript und übt seinen Part mit ihm ein. Pasolini, offenkundig schockiert, aber gewillt, dem Jungen zu helfen, kritisiert die unauthentische Ausdrucksweise der Figur, womit Grieco indirekt an Pasolinis Gestaltung seiner Figuren erinnert, die ihre Dialekte und eine regionale Umgangssprache verwenden, was ihre soziale Stellung und kulturelle Identität unterstreicht. Zwei weitere Szenen legen die Möglichkeit einer schicksalsergebenen

Selbstaufopferung nahe: In der Nacht vor seiner Ermordung sucht Pasolini Mutter, Susanna Colussi, Trost bei ihm und steigt in sein Bett. Sie erzählt ihm von einem Albtraum, in dem ihr als Partisan getöteter, erstgeborener Sohn Guido erscheint. Geträumt habe sie, dass er von mehreren Männern verprügelt wurde, womit sie das Schicksal des noch lebenden Sohnes vorwegnimmt. Grieco stellt mit dieser Szene nicht nur die Intimität, die zwischen Pasolini und seiner Mutter geherrscht hat und auch das ödipale Moment der Beziehung heraus, sondern erinnert an ein bedeutendes Ereignis aus Pasolinis Biografie, den frühen und tragischen Verlust des Bruders. Damit wird eine Parallele zwischen Guido und Pier Paolo gezogen, die für Freiheit und Wahrheit, wenn auch mit verschiedenen Mitteln, körperlich oder intellektuell, gekämpft und dabei das eigene Leben riskiert und verloren haben. Neben der Szene mit Pelosi und Pasolinis Mutter ließe sich, wie weiter oben schon angedeutet, auch die Scucchia-Referenz als Foreshadowing lesen. Darüber hinaus wird Steinmetz als Todesbote inszeniert. Von dessen Ermordung erfährt Pasolini, wie auch der Zuschauer, nur beiläufig durch eine Todesanzeige in der Zeitung, die Pasolini liest und beiseitelegt, als der französische Journalist eintrifft. Dass die Meldung im Unterbewusstsein von Pasolini, der sich durch das beginnende Gespräch zunächst ablenkt, brodelte, wird durch die Montage einer surreal erscheinenden Einstellung verdeutlicht. Pasolini und der Journalist spazieren neben einander her, als Pasolini plötzlich eine Vision hat: Nach einem harten Schnitt ist eine Menschenmenge vor dunklem Hintergrund zu sehen, auf dem Kaskaden von Ziffern und Börsenkurse erscheinen. Es handelt sich um Menschen aus der Zukunft, unsere Gegenwart Anfang des 21. Jahrhunderts, die Mobiltelefone in der Hand halten und geschäftig alle in die gleiche Richtung laufen (vgl. Abb. 6).

Abb. 6: David Grieco, La Macchinazione (2016): Referenz auf den Film The Matrix (1999–2021) der Wachowski-Geschwister – Pasolinis schicksalhafter Blick in die Zukunft.



Hinter ihnen tritt nun Steinmetz in Erscheinung und steht als isolierte Figur vor dem digitalen Matrix-Regen, der an den Computercode aus der *Matrix*-Reihe (1999–2021) erinnert und eine Realitätssimulation kenntlich macht. Pasolini, der die Problematik einer entfremdeten kapitalistischen Konsumgesellschaft beschrieben hat, in der Menschen durch Medien, Werbung und Technologie in einen Zustand der Passivität und Konformität versetzt werden, kann mit seiner Prophetie die Entwicklung nicht verhindern; sein Schicksal, so sieht er deutlich, wird das von Steinmetz sein.

4. Resümee und Fazit

Grieco inszeniert Pasolini in *La Macchinazione* als visionären Intellektuellen und unermüdlichen Kritiker des italienischen Machtapparats, dessen Tod als Folge eines perfiden Komplotts aus Politik, Kapital und organisierter Kriminalität dargestellt wird. Dabei bewegt sich der Film zwischen Biopic und Spionagefilm, kombiniert historische Präzision mit fiktionalen Elementen und verweist auf die Ambivalenz zwischen dokumentarischer Nüchternheit und künstlerischer Imagination.

Durch die Fülle interfilmischer und intermedialer Referenzen tritt Grieco nicht nur in einen Dialog mit Pasolinis Werk, sondern verortet seinen Film im Spannungsfeld zwischen Erinnerungsarbeit und ästhetischer Hommage. Vom symbolträchtigen Einsatz ikonischer Requisiten wie Pasolinis Brille bis hin zur Nachbildung seines Arbeitszimmers manifestiert sich eine tiefe Verehrung für Pasolini als Künstler und Kritiker. Gleichzeitig wird die narrative Struktur durch Anspielungen auf Filme wie *Accattone* oder *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* und Musik von Pink Floyd unterlegt, die das Ineinandergreifen persönlicher und systemischer Gewalt verdeutlichen. Mit seiner Entscheidung, die Ermordung Pasolinis durch die Linse eines geplanten Staatsverbrechens zu betrachten, stellt Grieco ein alternatives Narrativ bereit, das sich gegen die Entpolitisierung und Banalisierung des Falls wehrt, wie sie in früheren filmischen Auseinandersetzungen zu beobachten war.

Grieco setzt mit *La Macchinazione* nicht nur ein filmisches Denkmal für Pasolini, sondern enthüllt auch die Mechanismen politischer Verschleierung und gesellschaftlicher Manipulation. Seine Rekonstruktion des Mordes fungiert als Anklage gegen ein System, das bis heute keine restlose Aufklärung zulässt. Dabei bleibt jedoch fraglich, ob Grieco mit seiner filmischen Wahrheitssuche tatsächlich neue Erkenntnisse liefert oder sich selbst in der ikonographischen Überhöhung Pasolinis verfängt. Der Film wird so zugleich zur ästhetischen Huldigung und zum Spiegel der Unmöglichkeit, endgültige Gewissheit zu erlangen.

Bibliographie

- Aichmayr, Michael: »Pasolini-Rezeption im italienischen Film der Gegenwart«. In: Kuon, Peter (Hg.): *Corpi/Körper: Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2001, 167–179.
- Brown, Tom; Vidal, Belén (Hg.): *The Biopic in contemporary film culture*. New York: Routledge, 2013.
- Curcio, Valerio: *Il calcio secondo Pasolini*. Rom: Compagnia Editoriale Aliberti, 2018.
- Domhnaill, Aindriú Ó: »Late Article by Pier Paolo Pasolini – »Is this a Military Coup D'Etat? I Know...« *theifiendjournal*, 4.12.2010. <<https://theifiendjournal.wordpress.com/2010/12/04/the-last-article-of-pier-paolo-pasolini-i-know/>>
- Grieco, David: *La Macchinazione. Pasolini. La verità sulla morte*. Mailand: Rizzoli, 2015.
- Isekenmeier, Guido/Böhn, Andreas/Schrey, Dominik (Hg.): *Intertextualität und Intermedialität. Theoretische Grundlagen – Exemplarische Analysen*. Berlin: J.B. Metzler | Springer, 2021.
- Macci, Patrizio J.: »Pasolini. La verità nascosta, un film di Federico Bruno« (Interview mit F. Bruno). *Centro Studi Pier Paolo Pasolini*, 22.9.2014. <<https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/pasolini-la-verita-nascosta-un-film-di-federico-bruno/>>
- Oster, Angela: »»This is just a fucking movie. Also fahrt ab damit!« Eine Rezensionstreise durch Abel Ferraras Film *Pasolini*, anlässlich des 40. Todestages von Pier Paolo Pasolini«. In: *Romanische Studien* (2015) Nr. 2, 233–249. <<https://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/61>>.
- Pasolini, Pier Paolo: »Analisi linguistica di uno slogan« [17 maggio 1973, sul *Corriere della Sera* col titolo »Il folle slogan dei jeans Jesus.«]. In: Ders.: *Saggi sulla politica e sulla società*, Siti, Walter/De Laude, Silvia (Hg.). Mailand: Mondadori, 1999a, 278–283.
- Pasolini, Pier Paolo: »Il romanzo delle stragi« [14 novembre 1974, sul *Corriere della Sera* col titolo »Che cos'è questo golpe?«]. In: Ders.: *Saggi sulla politica e sulla società*. Siti, Walter/De Laude, Silvia (Hg.). Mailand: Mondadori, 1999a, 362–367.
- Pasolini, Pier Paolo: »Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia« [18 ottobre 1975, *Corriere della Sera*]. In: Ders.: *Saggi sulla politica e sulla società*. Siti, Walter/De Laude, Silvia (Hg.). Mailand: Mondadori, 1999a, 687–692.
- Pasolini, Pier Paolo: »Siamo tutti in pericolo« [*»Tuttolibri«*, I, 2, 8 novembre 1975. Intervista rilasciata a Furio Colombo]. In: Ders.: *Saggi sulla politica e sulla società*. Siti, Walter/De Laude, Silvia (Hg.). Mailand: Mondadori, 1999a, 1723–1730.
- Pier Paolo Pasolini: »Il »cinema di poesia««. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Vol.1. Siti, Walter/De Laude, Silvia (Hg.). Mailand: Mondadori, 1999b, 1461–1488.
- Pasolini, Pier Paolo: »Il Pci ai giovani!!« [1968]. In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Vol. 1. Siti, Walter/De Laude, Silvia (Hg.). Mailand: Mondadori, 2008, 1440–1446.

- Pasolini, Pier Paolo: *Petrolio* [1975]. Turin: Einaudi, 1992.
- Pelosi, Pino; Olivieri, Alessandro; Bruno, Federico: *Io so... come hanno ucciso Pasolini. Storia di un'amicizia e di un omicidio*. Rom: Vertigo, 2011.
- Pontillo, Corinne: »Espressioni di un personaggio postumo. Pier Paolo Pasolini e *La macchinazione* di David Grieco«. In: *Arabeschi* (2022) Nr. 20, luglio-dicembre, 125–135.
- Rimini, Stefania: »The Imitation Game. Variazioni del personaggio-Pasolini fra scena e schermo«. In: Tomassini, Francesca/Venturini, Monica (Hg.): »*L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo*«. *Leggere Pasolini quarant'anni dopo*. Rom: TrE-Press, 2017, 135–147.
- Roy, André: »Affection pour Pasolini: sur Pasolini d'Abel Ferrara«. In: *Oltreoceano: rivista sulle migrazioni* (2015) Nr. 10, 101–106.
- Siciliano, Enzo: *Vita di Pasolini*. Mailand: Rizzoli, 1995.
- Speranzoni, Andrea/Bolognesi, Paolo: *Pasolini. Un omicidio politico: Viaggio tra l'Apocalisse di Piazza Fontana e la notte del 2 novembre 1975*. Rom: Castelvecchi, 2019.
- Steinmetz, Giorgio: *Questo è Cefis, l'altra faccia dell'onorato presidente* [1972]. Pavia: Effigie, 2010.
- Stiglegger, Marcus (Hg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden: Springer VS, 2020.
- Zanini, Chiara: »Macchinazioni Intervista a David Grieco: ricostruire la strategia della tensione attraverso Pier Paolo Pasolini. » *Il Tascabile*, 4.3.2022. <<https://www.iltascabile.com/societa/pasolini-grieco/>>
- Zecchi, Simona: *Pasolini. Massacro di un poeta*. Mailand: Ponte alle Grazie, 2018.
- Zecchi, Simona: *L'inchiesta spezzata di Pier Paolo Pasolini. Stragi, Vaticano, DC: quel che il poeta sapeva e perché fu ucciso*. Mailand: Ponte alle Grazie, 2020.

Filmographie

- Angelini, Paolo: *Pasolini, cronologia di un delitto politico* (I: 2022).
- Bertolucci, Bernardo: *Ultimo Tango a Parigi* (I/F: 1972)
- Betti, Laura; Bertolucci, Bernardo; Scola, Ettore; Siciliano, Enzo: *Il silenzio è complicità* (I: 1976).
- Bruno, Federico: *Pasolini, la verità nascosta* (I: 2013).
- Ferrara, Abel: *Pasolini* (F/B/I: 2015).
- Giordana, Marco Tullio: *Pasolini, un delitto italiano* (1995).
- Grieco, David: *Evilenko* (I: 2004).
- Grieco, David: *La Macchinazione* (I/F: 2016).
- Pasolini, Pier Paolo: *Accattone* (I: 1961).
- Pasolini, Pier Paolo: *Teorema* (I: 1968).
- Pasolini, Pier Paolo: *Medea* (I/F/BRD: 1969).

Pasolini, Pier Paolo: *Il Decameron* (I/F/BRD: 1971).

Pasolini, Pier Paolo: *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (I/F: 1975).

Petri, Elio: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (I: 1970).

Pontecorvo, Gillo: *Queimada* (I/F: 1969).

Wachowski, Lana & Lily: *The Matrix* (US/AUS: 1999–2021)

Diskographie

Pink Floyd: *Atom Heart Mother*. Harvest, Columbia (1970).

Pink Floyd: »Another Brick in the Wall«. *The Wall*. Harvest, Columbia (1979).

Stille und schreiende Umbrüche

LGBTQ+-Revolutionen der italienischen Gesellschaft im Spiegel von Kino und Filmfestivals der 1960er, 70er und 80er Jahre

Natasha Bianco

1. Einleitung

Tra la caduta del fascismo e la fine degli anni Settanta, in Italia il cinema è una cosa seria e occupa una posizione centrale nel sistema mediale, erosa solo progressivamente alla televisione. [...] Negli stessi anni anche la sessualità è una questione molto seria. Come altrove nella cultura occidentale, anche in Italia viene infatti «caricata di un eccesso di significato». (Giori 2019: XIII)

Italien befindet sich Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre in einem aufregenden Spannungsfeld aus sozialer Transformation und politischer Umwälzung. In dieser Zeit des Wandels spielt das italienische Kino eine entscheidende Rolle und rückt ins Blickfeld einer internationalen Filmwelt. Gleichzeitig beginnt die LGBTQ+-Gemeinschaft ihre Stimme zu erheben und immer mehr Sichtbarkeit zu fordern. Der Filmhistoriker Mauro Giori ist einer der ersten und noch immer einer der wenigen, der sich mit LGBTQ+ Filmen befasst hat und zeigt, dass die Darstellung nicht-heteronormativer Identitäten sowohl im italienischen Mediensystem als auch im politischen und sozialen System zwischen den 1960er und 1980er Jahren eine wichtige Rolle spielen. In dieser Zeit gewinnt (Homo-)Sexualität in zweifacher Hinsicht an öffentlicher Bedeutung: zum einen durch die Polemik der extremen Rechten und konservativen Parteien und zum anderen, analog zu den USA, durch die beginnende Bildung einer LGBTQ+ Community. Noch vor 1968, der Gründung einer homosexuellen und feministischen Bürgerrechtsbewegung in den 1970er Jahren und vor der Entstehung von Zeitschriften, die von Homosexuellen für Homosexuelle geschrieben wurden, sowie den ersten LGBTQ+ Filmfestivals, verlagert sich ihre Präsenz allmählich aus der privaten in die öffentliche Sphäre (vgl. Maina/Zecca 2014: 6).

2. Die (Un-)Sichtbarkeit von LGBTQ+-Communities in Italien in den 1960er und 1970er Jahren

Die Erlangung der Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit erfolgte jedoch nicht ohne erhebliche Herausforderungen. Zum einen wird die öffentliche Meinung durch Zeitungsartikel geprägt, die über die Verbrechen von Homosexuellen (ein häufiges Beispiel: obszöne Handlungen auf öffentlichen Plätzen) und gegen Homosexuelle berichten und zum anderen im Kino dank Regisseuren wie Pier Paolo Pasolini, dessen Ermordung bekanntlich ebenfalls immer mit seiner Homosexualität in Verbindung gebracht bzw. mythisiert wurde (vgl. Benedetti/Giovannetti 2016), Luchino Visconti und Dino Risi, aber auch dank heute weniger bekannter Regisseure wie Alberto Cavallone, Vittorio Caprioli und Gianni Minello. Es ist eine zunehmende Präsenz erotischer und sexueller Szenen, auch zwischen Männern und/oder Frauen desselben Geschlechts. Die zuletzt genannten Filme sind dem erotischen, lustvollen B Movie zuzurechnen und für Minderjährige verboten wie zum Beispiel die Filme von Alberto Cavallone, *Zelda* aus dem Jahr 1974 oder *Afrika* aus dem Jahr 1973. Zum anderen sind Filme zu erwähnen, die eine totale Verweigerung der Lust darstellen und in denen sexuelle Handlungen zwischen Männern durch Verbrechen, Gewalt, Vergewaltigung und sogar den Tod inszeniert wurden; Beispiele hierfür sind Gianni Minellos *Nel Cerchio* von 1976 und *Un ragazzo come tanti* von 1983 sowie Pier Paolo Pasolinis *Racconti di Canterbury* von 1972 (vgl. weitere Filme in Giori 2019: 269). In den 1960er, 70er und 80er Jahren erweist sich Sexualität also als zentrales Movens der italienischen Filmindustrie, was nicht zuletzt den Konflikt zwischen der extremen Rechten¹ und den Bürgerrechtsbewegungen verschärft, geht es beiden doch um die Deutungshoheit nicht heteronormativen Begehrens. Während sich die LGBTQ+ Community eine Stimme verschaffen möchte, versuchen ihre Gegner:innen, sie zu pathologisieren. Paradoxerweise schafft diese Dynamik den LGBTQ+ Menschen neue Möglichkeiten, in die Öffentlichkeit zu treten (Giori 2019: 72). Dies geschieht auch deshalb, weil sie immer häufiger auf die offensiven Provokationen und Agitationen reagieren und so immer mehr Sichtbarkeit erlangen und schließlich, wie De Certeau (1994: 38) in Bezug auf die Ereignisse von 1968 sagt, »das Wort ergreifen«, und zwar wortwörtlich ein Wort ergreifen, das eine Reaktion, ein »Protest«, ein »protestierende[r]

1 In den 1960er 1970er Jahren gab es in Italien, wie in vielen anderen Ländern auch, politische Parteien und soziale Bewegungen, die sich gegen die Rechte von LGBTQ+ wandten. Diese Parteien und Gruppen vertraten oft ein konservatives Gesellschaftsbild und waren gegen die Gleichstellung der Geschlechter und die Rechte von LGBTQ+. Einige dieser Parteien und Gruppen, die für ihre konservativen und feindseligen Positionen gegenüber der LGBTQ+-Gemeinschaft bekannt sind, waren die *Democrazia Cristiana* (DC), in den 1970er Jahren die wichtigste Mitte-Rechts-Partei in Italien, und die *Movimento Sociale Italiano* (MSI), nach 1972 *Movimento Sociale Italiano – Destra Nazionale* (MSI-DN), eine rechtsextreme Partei, die für ihre konservativen und nationalistischen Positionen bekannt war.

Ausdruck« ist; so erinnert der Bürgerrechtler, Buchhändler und Gründer von F.U.O. RI! Angelo Pezzana in einem Interview:

Fino agli inizi degli anni Settanta la parola omosessualità non veniva pronunciata né scritta pubblicamente. Si diceva »il terzo sesso«, »quelli lì«, »quelli così«, »quell'ambiente«. La parola omosessuale non aveva dignità di pagina nemmeno sui giornali. E gli omosessuali erano la conseguenza di questa negazione di identità. [...] Se si fosse saputo che qualcuno era omosessuale, questo qualcuno sarebbe andato incontro, forse non a un tragico destino, ma comunque a delle grane e ad una disistima dell'ambiente sociale che rappresentava veramente un ostacolo all'acquisizione della propria identità omosessuale. (Pezzana 2021)

Ein erster Höhepunkt kann mit dem Jahr 1971 datiert werden: In Italien startet dieser Abschnitt mit Jugendprotesten, die sich gegen das Schulsystem richten, und mit Arbeiter:innenkämpfen, die dazu beitragen, neue Grundrechte für dieses Kollektiv zu erlangen. Das Land steht vor tiefgreifenden Veränderungen, die durch politische Debatten über das Scheidungsrecht, die Regelung der Abtreibung, die Schließung der Psychiatrien, den Beginn der Frauenemanzipation und eine sexuelle Revolution geprägt sind, die sich bereits Ende der 1960er Jahre abzuzeichnen beginnt – also durch Umbrüche, die nicht nur Italien, sondern auch die westlichen Gesellschaften von den USA bis Europa prägen und verändern. Begleitet wird diese Zeit des Wandels von dem starken Widerstand einer weiterhin patriarchal organisierten, konservativen Gesellschaft sowie von der politischen und katholischen Diskriminierung, die LGBTQ+ Menschen nicht nur privat, sondern auch öffentlich in überregionalen Zeitungen wie *La Stampa* zunehmend angreift. Am 15. April 1971 veröffentlicht Andrea Romero, Chefneurologe des Ospedale Mauriziano in Turin, einen LGBTQ+ feindlichen Artikel mit dem Titel *Un problema di scottante attualità: L'infelice che ama la propria immagine*, in dem er das von Feltrinelli herausgegebene Buch *Diario di un omosessuale* (1970) rezensiert. Es handelt sich um ein Buch, das von Giacomo Dacquino, einem katholisch orientierten Psychotherapeuten und Sexualwissenschaftler, geschrieben wurde. Dacquino zeichnete zwei bis drei Jahre lang Therapiesitzungen mit einem jungen Schwulen auf (ohne dessen Zustimmung), transkribierte sie, veränderte den Inhalt und erfand ein Ende, an dem der junge Mann dank der Behandlung geheilt und gesund also heterosexuell, wurde.²

Romeros Artikel zeichnet sich durch eine diffamierende, diskriminierende und LGBTQ+ feindliche Sprache aus. Um Homosexualität und Homosexuelle zu

2 Vgl. Tebano, Elena: »Così 50 anni fa una falsa terapia »riparativa« fece nascere il movimento lgbt+ italiano«. In: *Corriere.it*, verfügbar unter: <https://27esimaora.corriere.it/21_aprile_21/cosi-50-anni-fa-falsa-terapia-riparativa-fece-nascere-movimento-lgbt-italiano-bbb1194a-a2ae-11eb-a9ed-6c6ca72bdef6.shtml>, letzter Zugriff: 14.06.2024.

beschreiben, verwendet er Wörter wie: »orrore«, »ripugnanza«, »disprezzo«, »perversione«, und Aussagen wie: »il loro strambo modo di vivere«, »terrore oscuro«, »contegno deviante«, ihre »smanie confuse di adorazione e di profanazione« (1971: 17). Ursache sei eine Form von Narzissmus, die in der Kindheit geboren werde und »mit Erfolg« (Romero 1971: 17) durch klinische und psychologische Konversionstherapien heilbar sei:

il loro amore è un amore fra bambini, inquinato da tutti gli assolutismi e gli esclusivismi delle passioni infantili, ma con la capacità adulta di tradurre in atto quelle violenze. [...] Il problema dell'omosessualità non è la tendenza deviante del sesso ma l'im maturità dell'Io che lo rende incapace d'agire da adulto responsabile e la distorsione dell'intera personalità che va da una struttura nevrotica ad una schietamente psicotica. Salvo i casi derivanti unicamente da squilibrio ormonico o da imperfezione genetica, l'omosessualità maschile può essere affrontata con successo in sede clinica mediante sedute psicologiche. (Romero 1971: 17)

Er reiht sich hier in die Tradition des 19. Jahrhunderts ein, indem er Homosexualität als eine Krankheit beschreibt, die durch psychoanalytische Sitzungen heilbar sei. Es ist ausgesprochen befremdlich, wie viel von dieser Pathologisierung von den sogenannten Anti-Genderist:innen der 2000er Jahre wiederbelebt wird, die schon in den 1970ern jeglicher wissenschaftlicher Grundlage entbehrte.

Es ist genau dieser Artikel von Romero, der eine Gruppe junger Turiner schwuler Männer ermutigte zu sagen: »Io esisto« (De Certeau 2007: 38) und dies schwarz auf weiß zu schreiben. Daraus entstand *FUORI!*, die Monatszeitschrift für sexuelle Befreiung, aber auch die *Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano*, die sich mit Stolz und Würde präsentieren. Im Titel der Zeitschrift zeigt sich auch die Bedeutung der US-amerikanischen Schwulenbefreiung und damit der Gruppen der *Gay Liberation Front* (GLF)³, ist er doch vom US-amerikanischen Schwulenmagazins *Come out!* inspiriert, das im Zuge des Stonewall-Aufstands von 1968 gegründet wurde. *FUORI!* findet seine Inspiration aber auch im benachbarten Frankreich, im *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire* (FHAR) und in den Inhalten der französischen Zeitschrift *Arcadie. Die Revue littéraire et scientifique*⁴, einer Zeitschrift für Erwachsene, die 1954 als Manifest der französischen »homophilen« Bewegung gegründet wurde und bis 1971 als wichtigstes Sprachrohr der LGBTQ+ Menschen nicht nur in Frankreich, sondern

3 Von der *Gay Liberation Front* übernehmen die *FUORI!*-Mitglieder ihren radikalen Ansatz, der auf der Einforderung von Bürgerrechten statt Toleranz, einer Veränderung der Gesellschaft und der Aufwertung des öffentlichen Bekenntnisses zur eigenen sexuellen Identität beruht (Giori 2019: 283).

4 Mehr über die Geschichte dieser Zeitschrift: Jackson, Julian: *Arcadie: sens et enjeux de »l'homophilie« en France, 1954–1982*.

auch in Italien gilt. Die Inspiration für diese Zeitschrift liegt nicht so sehr in der Tatsache, dass es sich um eine Zeitschrift für erwachsene Männer handelt, sondern in den Themen, mit denen sie sich befasst, wie z.B. Rezensionen von homosexuellen Filmen und (wenn auch nur minimal) homophilem Kino, und damit »l'ambizione di raggiungere tutto il pubblico e di abituarlo a tollerare, se non ad apprezzare, il comportamento degli omofili e la loro concezione della vita« (De Becker 1969: 98).

Angelo Pezzana zusammen mit einer Gruppe von Turiner Schwulen und Lesben⁵ gehört also zu den ersten in Italien, die die Deutungshoheit für sich und ihr nicht heteronormatives Leben reklamieren. So kam es, dass im Dezember 1971 ein wichtiger Schritt in der Geschichte Italiens getan wurde, der bis heute wenig bekannt ist, nämlich die Ausgabe Null der Monatszeitschrift der sexuellen Revolution, *FUORI!*. Ausgehend von Turin und dann auf ganz Italien übergreifend schließt sich eine Gruppe junger, hauptsächlich schwuler Männer, aber auch lesbischer sowie feministischer Frauen zusammen. In ganz Italien treffen sie sich zunächst in den Kellern und Wohnungen der Teilnehmer:innen, dann gründen sie analog zu *FUORI!* weitere Zeitungen,⁶ um für ihre Rechte einzustehen. Ihr damals revolutionärer Slogan war »La parola agli omosessuali! Parliamo per noi!«. ⁷ Mit eintausend Exemplaren, die zunächst an die Teilnehmer:innen der Initiative und später an den Treffpunkten der LGBTQ+ Community verteilt wurden, beginnt die LGBTQ+ Bewegung Italiens. Sobald sie das Wort ergriffen hatten, wollten sie nicht mehr zurückstecken und gründeten 1972 *l'Associazione Italiana per il Riconoscimento dei Diritti degli Omofili* (AIRDO) (vgl. Rossi Barilli 1999: 53; Giori 2019: 283)^{8[8]} sowie die zweite Nummer der Zeit-

- 5 Es muss betont werden, dass die Geschichte der Lesben, der Lesbenbewegungen und ihrer Darstellung im Film eine andere Geschichte als die der Homosexuellen hat. Dieser Aspekt wird in diesem Artikel allerdings nicht behandelt. Anlässlich der Geburt der Zeitschrift *FUORI!* taten sich allerdings Homosexuelle und Lesben zusammen, um sowohl die Bewegung, die Demonstrationen und natürlich die Zeitschrift zu gründen. Ein Beispiel dafür ist der März 1972, als Mariasilvia Spolato, die in *FUORI!* und im feministischen Kollektiv von Pompeo Magno aktiv war, auf der Piazza Navona in Rom das Schild »Liberazione sessuale« zeigte. Dieser Akt, »il primo atto di visibilità omosessuale in una piazza italiana«, der in *Panorama* verewigt und ausgestrahlt wurde, kostete sie ihre Stelle als Lehrerin an einer öffentlichen Schule. 1974 erschien Ausgabe 13 von *FUORI!*, die *FUORI Donna*. Dies war die erste lesbische Publikation in Italien. *FUORI!* wurde dann 1981 in *Giornale delle Lesbiche e degli Omosessuali* geändert, bevor es 1982 die letzte Ausgabe herausbrachte. Mehr Informationen dazu unter <https://ilmanifesto.it/negli-anni-settanta-e-ottanta-il-movimento-delle-lesbiche-in-italia> und Cristallo 2017: *USCIR FUORI. DIECI ANNI DI LOTTE OMOSESSUALI IN ITALIA: 1971–1981*.
- 6 Vgl. *Men* von 1966 bis 2000, die Monatszeitschrift *Homo* von 1972, *Arcadie* in Frankreich, *Le ore* Erotikmagazin mit Filmkritiken von 1970 bis 2000; und *Lambda* (1976–1982) als integraler Bestandteil der Zeitschrift *FUORI!*.
- 7 In: *Le Radici dell'Orgoglio* Ep.#1 – *L'infelice che ama la propria immagine*
- 8 Mehr Informationen über LGBTQ+-Bewegungen in Italien, aber auch in Europa: Ortoleva, Peppino: *I movimenti del '68 in Europa e in America*; Rossi Barilli, Gianni: *Il movimento gay in Italia*; Cristallo Myriam: *Uscir Fuori, Dieci anni di lotte omosessuali in Italia: 1971–1981*; Pedote, Paolo,

schrift von *FUORI!* (Nr.1): Zum ersten Mal in der Geschichte des italienischen Journalismus findet sich an den Kiosken eine Zeitung, die ausschließlich von LGBTQ+ Menschen verfasst wurde und sich an eben diese richtet.

Abb. 1: *FUORI! Mensile di rivoluzione sessuale.*
Nr. 0, dicembre 1971



Auf der anderen Seite steht – wie in heutigen ›Anti-Gender‹-Agitationen – die katholische Kirche, die auch in den 1970er Jahren Front gegen die Bürgerrechtsbewegungen macht und in Italien bekanntlich einflussreicher ist als in anderen europäischen Ländern (Ozzano 2015). Brinkschröder zeigt in seiner Studie *Christian Homophobia: Four Central Discourses* den Umfang der politischen Gegnerschaft des Vatikans, aber auch der rechtsextremen und konservativen Parteien, die sich in den 1970er Jahren in verbalen Angriffen, Botschaften und diplomatischen Interventionen äußert, die nun zu Angriffen der römisch-katholischen Kirche gegen die gleichgeschlechtliche Ehe und die eingetragene Lebenspartnerschaft geworden sind.⁹ Die Angriffe der katholischen Kirche haben auch zu einer Spaltung der Gesellschaft und

Poidimani, Nicoletta: *We will survive! Storia del movimento LGBTQ+ in Italia*; Podcast: *Le radici dell'orgoglio*.

9 Kongregation für die Glaubenslehre 2002, Nr. 4: 2003.

zu wütenden Beleidigungen verschiedener Menschen aller Art und jeden Alters geführt. Die italienische LGBTQ+ Community reagiert unermüdlich auf die Diffamierungen des Vatikans, indem sie dagegen anschreibt und/oder Klage einreicht.¹⁰ Die Bedeutung der LGBTQ+ Aktivist:innen, ihrer Zeitschriften, aber auch von Gruppen katholischer Homosexueller,^{11[11]} die seit 1980 in verschiedenen Zentren Italiens (von Assisi aus und dann vor allem zwischen Turin und Mailand) mit dem Slogan »Per grazia di Dio sono quello che sono«¹² aktiv sind, darf nicht unterschätzt werden, denn sie setzen sich seit Jahrzehnten öffentlich gegen die homophoben Attacken der römisch-katholischen Kirche zur Wehr.¹³ Aber nicht nur der Titel der ersten italienischen LGBTQ+ Zeitschrift wurde über den Kontinent nach Italien übertragen, sondern auch eine lebendige Filmkultur, zu der die LGBTQ+-Filmfestivals gehören. Diese Festivals sind für Italien bis dato unerforscht.

3. LGBTQ+ Kino und die Geburt der ersten queeren Filmfestivals in Italien

Wie Giori in Anlehnung an die Bemerkung von zwei Autor:innen von *FUORI!*, Lidia Delleani (1974) und Sandro Casazza (1978), aufgreift, ist das homosexuelle Kino trotz der Filme von Pasolini und Visconti während des gesamten Jahrzehnts, in dem *FUORI!* existierte, »ancora lontano« und ein Kino »che rimane ancora da fare e da inventare perché o non esiste o non ci è ancora stato permesso di vederlo« (2019: 291). Visconti und Pier Paolo Pasolini sind die einzigen offen homosexuellen Intellektuellen in den 1950er und 1960er Jahren, als das Thema Homosexualität in der italienischen Gesellschaft noch ein großes Tabu war. Die von Pasolini und Visconti dargestellte Homosexualität ist eine offene, aber immer noch schuldbeladene Homosexualität, die allzu oft noch Sex mit Geheimnis, Gewalt, Kriminalität und/oder Tod assoziiert.¹⁴

10 Ein Beispiel wäre die Rede von Papst Johannes Paul II. im Jahr 1979 während eines Besuchs in Chicago. Bei dieser Gelegenheit bekräftigte der Pontifex, dass »il comportamento omosessuale, in quanto distinto dall'orientamento omosessuale è moralmente disonesto«. In einem Artikel des Journalisten Martinetti in der *Gazzetta del Popolo* (12. Oktober 1979) mit dem Titel *Gli omosessuali querelano Wojtyla* wirft die LGBTQ+ Community dem Papst vor, nicht »il Papa della pace, ma il pontefice del dolore e dell'infelicità« zu sein.

11 Vgl. den Artikel: »Non Fate Che I Gay Vengano A Me«. *L'Europeo*, 19. April 1982.

12 Weitere Informationen über die italienische katholische Schwulenbewegung im Artikel von D'Andrea: »Nasce il movimento dei cattolici gay«. Chiedono alle gerarchie ecclesiali di rivedere le drastiche condanne del peccato contro natura«. 31/03/1982

13 Diese Bürgerrechtsbewegung ist inzwischen von der Forschung gut aufgearbeitet worden (Lavizzari 2020; Ozzano 2015).

14 Vgl. die Filme von Pasolini: *Comizi d'amore* (1965), *Teorema* (1968), *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Salò o le 100 giornate di Sodoma* (1975); und von Luchino Visconti: *La caduta degli dei* (1971), *Morte a Venezia* (1971); *Ludwig* (1973).

Schaut man auf die Kinolandschaft Italiens, muss man zunächst ein großes Ungleichgewicht feststellen. Die verfügbaren Quellen¹⁵ über LGBTQ+-Erfahrungen beziehen sich hauptsächlich auf ein überwiegend männliches Publikum. Im Kontext der 1950er, 1960er und 1970er Jahre gibt es praktisch keine Belege für die Sichtbarkeit von Lesben in den Medien oder für die besondere Berücksichtigung solcher Erfahrungen. Lesbische Frauen scheinen in den Zeitungen jener Zeit kaum Platz zu haben, und es gibt auch keine prominenten Regisseurinnen, geschweige denn offen lesbische, auf die sie sich hätten beziehen können (vgl. Giori 2019: 73). Auch die ersten lesbischen Filmfestivals gibt es erst in den 1990er Jahren. Wie wir bereits gesehen haben, sind Zeitschriften für Homosexuelle wie *Le ore*, *Men*, *Arcadie*, *Homo* und dann *FUORI!* relativ spät entstanden und oft Erwachsenenmagazine für Männer. Interessant ist jedoch, dass diese Zeitschriften dem Kino, aber auch schwulen Filmemachern und dem Kino als Treffpunkt für Homosexuelle immer mehr Raum widmen. Waren die Kinos bis Anfang der 1970er Jahre tatsächlich Orte, an denen sich Homosexuelle heimlich verabredeten, so wurden die Kinos dank der im Gefolge des *FUORI!* entstandenen LGBTQ+ Bewegungen allmählich für subkulturelle Praktiken und Treffen genutzt, die später zur Gründung des ersten schwulen Filmfestivals in Turin im Jahr 1986 führten. Die Filme, die in der Zeitschrift erwähnt und rezensiert werden, sind vor allem nach ihrem Vermögen ausgewählt, die für die LGBTQ+ Community relevanten sozialen Themen anzusprechen, wie Diversität, Integration und Minderheiten: alles Kriterien, die ab 1986 zur Auswahl der Filme herangezogen wurden, die auf dem ersten italienischen LGBTQ+ Filmfestival, dem *Torino Gay & Lesbian Film Festival*, *Torino GLBT Film Festival*, präsentiert wurden. Dies ist in der Tat nicht nur ein Filmfestival von und für Schwule und Lesben innerhalb der LGBTQ+-Community, sondern ein wahrhaftiges »Ergreifen des Wortes«,¹⁶ eine öffentliche und offizielle Veranstaltung, die von dem homosexuellen Filmemacher Ottavio Mario Mai¹⁷ zusammen mit seinem Partner Giovanni Minerba ins Leben gerufen wurde, organisiert von einer mit dem Projekt verbundenen Gruppe und gefördert von Stadtrat Marziano Marzano (Partito Socialista), der Stadt Turin und der Region Piemont (vgl. Scalabrin 2019: 17). Filmfestivals wie dieses sind spannend, weil sie »öffentliche Interventionen« (Loist 2014b: 197) darstellen, weil sie eine über

15 Hier würde es genügen, nur auf Artikel aus *FUORI!* oder großen italienischen Zeitungen zu verweisen, die sich mit den »Homosexuellenskandalen« befassen, die in den 1960er und 1970er Jahren in den italienischen Kinos auftraten; wir greifen auch Giori 2019; Rigola 2021; Cestaro, Gary P. 2004 auf.

16 um wieder die Worte von De Certeau (1994: 38) zu verwenden.

17 Bereits 1981 entschlossen sich Ottavio Mai und Giovanni Minerba, ihr Filmdebüt mit dem Film *Dalla Vita di Piero* zu geben. Dieser Film befasste sich mit der kritischen Tendenz der italienischen Regisseure jener Zeit, schwule Charaktere in Nebenrollen zu verbannen. Der Film wurde in der Sektion »giovani« des Turiner Filmfestivals uraufgeführt und lief auch auf mehreren internationalen Festivals.

die Grenzen der LGBTQ+ Community hinausgehende Öffentlichkeit herstellen, Diskussionen über Normativität und Diversität initiieren, aber gleichzeitig auch neue normalisierende Perspektiven und damit Kanones schaffen.^{18[18]} Es werden Filme gezeigt, politische Diskussionen über Repräsentation und Antidiskriminierung angestoßen und Kunstausstellungen und Lesungen organisiert. Sie sind also immer auch »Gatekeeper« (Loist 2011: 268), weil sie die Zirkulation von Filmen ermöglichen und kontrollieren. Nicht zuletzt stellen die Festivals und ihre Filme einen wertvollen Teil des kollektiven Gedächtnisses urbaner LGBTQ+s dar. Kurz gesagt, es handelt sich um kulturelle Veranstaltungen, die auf die Sichtbarmachung der weitgehend unsichtbaren LGBTQ+ Gemeinschaften abzielen. Gerade wegen dieser (Un-)Sichtbarkeit, so Streitmatter (2009: 2), spielen die Medien und damit diese Art von Veranstaltungen eine Schlüsselrolle für die Anerkennung von Minderheiten. In vielen Ländern, darunter auch den USA, kann festgestellt werden, dass »the media have not merely reflected the public's shift to a more enlightened view of gay people, but they have been instrumental in propelling that change« (Streitmatter 2009: 2–3). Die Medien, Filmfestivals und Filme spiegeln also nicht nur den Wandel der Öffentlichkeit hin zu einem aufgeklärteren Blick auf Menschen wider, die der queeren Community angehören, sondern tragen maßgeblich zu diesem Wandel bei: Die Existenz von LGBTQ+ Filmfestivals leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der LGBTQ+ Rechte. Wie die ersten LGBTQ+ Bewegungen und Zeitschriften in den 1970er Jahren sind auch die LGBTQ-Filmfestivals von den USA inspiriert: Das erste US-amerikanische LGBTQ+ Filmfestival fand 1977 in San Francisco statt, während in Europa das erste Filmfestival 1984 in Ljubljana im heutigen Slowenien stattfand. Wie bereits gezeigt, folgte Italien nicht viel später: Nur zwei Jahre danach, im Jahr 1986, fand in Turin, der Geburtsstadt der LGBTQ+ Bewegung mit der Zeitschrift *FUORI!*, das erste italienische LGBTQ+ Filmfestival statt. Seit der Gründung dieses Festivals entwickelten sich LGBTQ+ Filmfestivals in Italien rasch weiter. Einige der LGBTQ+ Festivals wie z.B. das *Mix Milano di Cinema GayLesbico e Cultura Queer* (seit 1986), das *IMMAGINARIA Festival Internazionale del Cinema Lesbico e delle Donne Ribelli* – Bologna (seit 1993), *Florence queer Film Festival* (seit 2002), *Some Prefer Cake* – Bologna (seit 2006), *Divergenti – festival internazionale di cinema trans* Bologna (seit 2007), *OMovies (Festival Di Cinema Gay, Lesbica e Questioning)* Napoli (seit 2008), *SICILIA QUEER Filmfest* - Palermo (seit 2011), *Orlando Film Festival – Bergamo* (seit 2013), *BIGFF – Bari International Gender Film Festival* (seit 2014), *Gender Border Filmfestival* in Miland (seit 2019), und *Giornate di cinema Queer* – Roma (seit 2020), sind etablierte Institutionen, die seit den 1980er den Diskurs über das LGBTQ+ Kino und damit auch die kommenden Filmfestivals nach und nach beeinflusst haben. Exemplarisch sei nun ein

18 Diese Überlegungen gehen auf die noch unveröffentlichten Forschungen von Uta Fenske und Sabine Schrader zu *LGBTQ Film Festivals and their Films in Germany, Austria, France and Italy (1980s – today): Politics of Representation and Collective memory* zurück.

genauerer Blick auf die beiden ältesten italienischen LGBTQ+ Filmfestivals in Turin und Mailand geworfen.

Das *Torino Gay & Lesbian Film Festival* ist das älteste LGBTQ+ Filmfestival in Italien und das drittälteste der Welt. Seit 2005 ist das Festival vollständig in die Organisation des *Museo Nazionale del Cinema* integriert, so wird aus einem eher subversiven Nischenfestival eine institutionalisierte Form für Kinoliebhaber:innen. 2017 ändert das Festival seinen Namen in *Lovers Film Festival* (<https://www.loversff.com/it/>). In einem Artikel in der *Gay Post.it*¹⁹ aus dem Jahr 2017 werden die Gründe für die Namensänderung erläutert:

»Lovers' ha tre significati: amante, appassionato e sexual partner. »Un nome che racconta differenti e molteplici geografie sessuali – fanno sapere dal festival –, ma anche la cura e il profondo amore per il cinema e la stessa comunità LGBTQI. (*Gay Post.it* 2017)

Diese Institutionalisierung und Namensänderung sind nicht unumstritten: Zwar federt die Institutionalisierung die ausgesprochen prekäre finanzielle Situation etwas ab, gleichzeitig wird die Sichtbarkeit von politisch und sozial existierender Diversität mit dem Terminus *Lovers* unsichtbar gemacht. Das »neue« Filmfestival besteht aus vier Wettbewerbssektionen: 1) »All the Lovers. Concorso lungometraggi internazionale«; 2) »Real Lovers. Concorso documentari internazionale«; 3) »Irregular Lovers. Concorso iconoclasta internazionale« und 4) »Future Lovers: destinato ai cortometraggi«. Von 1986 bis heute fungiert das Filmfestival als eine Art Zuflucht und Zentrum für Filme, die außerhalb des Festivals keine Chance haben, auf den italienischen Markt zu gelangen (Scalabrin 2019: 18).

Einige Monate nach dem LGBTQ+ Filmfestival in Turin, vom 25. bis 29. Juni 1986, wird auch in Mailand ein reines LGBTQ+ Filmfestival gegründet: das *MiX Festival Internazionale di Cinema LGBTQ+ e Cultura Queer* (<https://mixfestival.eu/>). Diese Initiative entsteht aus dem Zusammenschluss mehrerer LGBTQ+-Organisationen in Mailand, darunter CIG ArciGay Milano, Altro Martedì (Radio), Babilonia (Zeitung) und die Associazione Solidarietà Aids (A.S.A), um das Filmfestival namens *Uno sguardo diverso* ins Leben zu rufen. Seit der ersten Veranstaltung hat sich dieses Festival als ein vielseitiges kulturelles Event etabliert, das sich auf die Förderung einer unabhängigen Filmproduktion und -distribution konzentriert. Es dient ihnen nach Selbstaussage dazu, die Anliegen der gesamten LGBTQ+ Gemeinschaft zu sammeln, ihre Bedürfnisse zu erkennen, politische und soziale Anerkennung voranzutreiben

19 »Il Turin Gay and Lesbian Film si rinnova e cambia nome: sarà Lovers Film Festival«. In *Gay-post.it*, verfügbar unter: <https://www.gaypost.it/festival-cinem-gay-torino-si-rinnova-cambia-nome-sara-lovers-film-festival>, letzter Zugriff: 14.06.2024.

sowie zukünftige Entwicklungen in diesem Bereich vorwegzunehmen.²⁰ Erst 1993 ändert es seinen Namen und wird zu *Festival di Cinema Gay e Lesbico di Milano* und 2005 wird das Festival Teil des MIX-Festival-Netzwerks, das aus LGBTQI*-Festivals in New York, São Paulo, Kopenhagen und Mexiko-Stadt besteht. Die endgültige Umbenennung erfolgt im Jahr 2021 mit dem Namen *MiX Festival Internazionale di Cinema LGBTQ+ e Cultura Queer*. Innerhalb des Festivals gibt es drei Wettbewerbskategorien: Kurzfilme, Dokumentarfilme und Spielfilme. Die teilnehmenden Filme sind international und beleuchten LGBTQ+-Themen aus vielfältigen Blickwinkeln, wobei besonderes Augenmerk auf den Rechten von Homosexuellen und transgeschlechtlichen Personen liegt (Scalabrin 2019: 21). Für diese frühen italienischen Festivals gilt, was Skadi Loist in ihrer Dissertation *Queer Film Culture: Performative Aspects of LGBT/Q Film Festivals* (2014a) schreibt:

In the early years, LGBT/Q film festivals served as safe havens for queers. They offered a counterpublic space to come together to celebrate and discuss LGBT/Q representation and art when few, often negative images were available in the mainstream. Since then LGBT/Q film festivals have widely proliferated. (Loist 2014:12)

Es handelt sich um öffentliche Interventionen, die es uns ermöglichen, die Veränderungen sowohl des homosexuellen Publikums als auch des Kinos selbst und der italienischen Gesellschaft im Allgemeinen zu erfassen (vgl. Giori 2019: 296). Es sind privilegierte Räume, in denen die Bilder von Lesben, Schwulen und Transsexuellen frei zirkulieren können, ohne Zensur oder Vermittler (vgl. Pedote/Poidimani 2020: 114). Für die 1980er Jahre ist dies ein großer Schritt nach vorne.

Mit dem Boom des U.S. New Queer Cinema (NQC) in den 1990er Jahren (vgl. Rich 1999) ist die Zahl der heute oft als queer bezeichneten Filmfestivals weltweit deutlich gestiegen. Ende des Jahrtausends lag die Zahl bei fast 100 Festivals (White 1999: 74), wohingegen aktuell ca. 270 aktiven Filmfestivals im Programm verzeichnet werden.²¹ Ab diesem Moment sind Festivals keine reinen Vorführorte mehr, sondern werden zu eigenen Akteuren in der Filmindustrie (vgl. Loist 2014a, 13/Loist 2014b: 195). Während sich die LGBTQ+ Filmfestivals in den 1980er Jahren eher emanzipatorischen und subversiven Identitätspolitikern verpflichtet fühlen, die sich im Umfeld der neuen Frauen- und Homosexuellenbewegungen seit den 1960er Jahren herausgebildet hatten, versucht das *New Queer Cinema* der 1990er Jahre und das *New Trans Cinema* (vgl. Rich 2013: 274) genau diese Identitätspolitikern zu dekonstruieren. Zum

20 Mehr dazu unter: »La storia. Le origini.« In: Mixfestival.eu, verfügbar unter: <https://mixfestival.eu/la-storia>, letzter Zugriff: 14.06.2024.

21 Van de Giessen, Eric; Bol Eliza: *Connecting the dots. Assessing cooperation among LGBTI and Queer film festivals and the need and feasibility of establishing a network*, 2020, 15.

einen werden diese queeren Kulturen populärer und nehmen verstärkt öffentlich an den politischen Debatten in Europa und Nordamerika teil. Zum anderen verbinden sich aber hier die Identitätspolitik mit Strategien neoliberaler Mikropolitiken und normalisierenden Prozessen der Selbstoptimierung im Sinne ökonomischer Verwertungslogiken (vgl. Halberstam 2005; Fraser 2009). Die Festivals werden nicht mehr nur von Personen besucht, die der LGBTQ+ Community angehören, sondern erreichen Dank der Organisation in Multiplex-Kinos, Streaming-Plattformen und Werbung in sozialen Netzwerken auch ein Mainstream-Publikum. Filmfestivals bilden also die Bühne, auf der sich die Praktiken der queeren Filmkultur treffen und Gestalt annehmen. Hier wird die Vielfalt der queeren Filmkultur inszeniert, queeres Kino entsteht durch die Veranstaltung, eine Filmkultur wird entwickelt und die Film- und LGBTQ+-Communities finden einen Raum für Austausch und Zusammenhalt.

In den 2000er Jahren haben die LGBTQ+ Filmfestivals auch den Süden Italiens erreicht und werden darüber hinaus stärker in Lesben- und Trans-Filmfestivals ausdifferenziert. In Süditalien findet man: *OMovies (Festival Di Cinema Gay, Lesbica e Questioning)*²² in Neapel, (seit 2008) mit dem Ziel, ein Festival ins Leben zu rufen, bei dem die Filme im Wettbewerb nicht nur eine schwule Perspektive repräsentieren, sondern auch eine umfassende Betrachtung der LGBTQ+-Welt ermöglichen. Daher beinhaltet der Name des Festivals den Begriff »questioning«, um diese facettenreiche Herangehensweise widerzuspiegeln. Es handelt sich um eine Initiative, die auch in Schulen mit dem Namen *Omovies@School International film festival* und Hashtags wie *#omoviesliberidiessere #noalbullismo* Einzug hält²³, *SICILIA QUEER Filmfest*²⁴ in Palermo (seit 2011) mit dem Ziel, die Zuschauer:innen für Vorurteile und Diskriminierung zu sensibilisieren²⁵ und in Bari das *BIGFF – Bari International Gender Film*²⁶ (seit 2014). Anders als die meisten anderen LGBTQ+ Filmfestivals verteilt das BIGFF seine Aktivitäten auf das ganze Jahr, mit Veranstaltungen in verschiedenen Zeiträumen, um das Engagement des Publikums kontinuierlich zu erhalten und auszubauen. Auch die Schwerpunkte sind von Filmfestival zu Filmfestival verschieden: das *Divergenti Film Festival*²⁷ in Bologna konzentriert sich mehr auf trans-feministisches und transsexuelles Kino (das einzige Filmfestival in Italien, das sich ganz der Erzählung und Darstellung der Trans-Erfahrung widmet).

22 *Omovies & Omovies@School International film festival. #imjustme #omoviesliberidiessere #noalbullismo*, verfügbar unter: <https://www.omovies.it/>, letzter Zugriff: 14.06.2024.

23 Ibidem.

24 *Sicilia Queer International New Visions Filmfest*, verfügbar unter: <https://www.siciliaqueerfilmfest.it/>, letzter Zugriff: 14.06.2024.

25 *Sicilia Queer filmfest 2011, first edition catalogue*. In: Scalabrin 2019: 29.

26 *BIG. Bari International Gender Festival*, verfügbar unter: <https://www.bigff.it/>, letzter Zugriff: 14.06.2024.

27 *Divergenti*, verfügbar unter: <https://www.divergentifestival.org/>, letzter Zugriff: 14.06.2024.

In ihrem wegweisenden Text zum *New Queer Cinema* spricht Ruby Rich davon, dass aller Diversität und Subversivität zum Trotz das *New Queer Cinema* ein Kino weißer Schwuler sei, in dem Queer People of Colour (QPOC) und Lesben nicht die nötige Aufmerksamkeit fänden (vgl. Rich 1992: 32, 34). Das gilt nicht nur für die USA, sondern auch für Italien: Die Geschichte des ältesten internationalen Frauenfilmfestivals Italiens, *IMMAGINARIA International Film Festival of Lesbian and other Rebellious Women*²⁸ (seit 1993) zeigt beispielsweise die mögliche Unsicherheit und Ungewissheit in der Entstehungsgeschichte von Festival- und Filmemacherinnen, die sich in einem männerdominierten kulturellen Umfeld immer wieder neu erfinden müssen. Seit 2020, nach zwölf unabhängigen Jahren in Bologna, wird *IMMAGINARIA* lose zusammengehalten, meist als Filmfestival in Rom, wobei die Festivalmacherinnen das lesbisch-feministische Programm in Zusammenarbeit mit dem Festival wie *Mix Milano* kuratieren. Auch *Some prefer cake*²⁹ (seit 2006) ist ein vollständig lesbisches Filmfestival in Italien, das von Frauen für Frauen organisiert wird, und sich im Gegensatz zu allen anderen bisher erwähnten Festivals auf die Darstellung eines bestimmten Segments der LGBTQ-Community konzentriert (Scalabrin 2019: 30–32). Es ist jedoch wichtig festzustellen, dass diese Filmfestivals, obwohl sie spezifische lokale Bezüge haben, auch Teil eines breiteren globalen Netzwerks des queeren Kinos sind (vgl. Loist/Zielinski 2012; Loist 2013; Loist 2014a: 15).

Das einzige in Italien, das akkreditiert ist³⁰, ist das Filmfestival der BIENNALE di VENEZIA, das die Unterkategorie »Queer Lion«³¹ hat. Alle anderen Filmfestivals, insbesondere die für LGBTQ, werden von privaten Einrichtungen und Vereinen oder durch Crowdfunding organisiert, gefördert und finanziert.

4. Konklusion

Dank der Aufstände und damit den Homosexuellenzeitschriften der 1970er Jahre wurde Homosexualität von einer privaten Angelegenheit mehr und mehr zu einem

28 *Immaginaria. Since 1993*, verfügbar unter: <https://www.immaginariaff.it/>, letzter Zugriff: 14.06.2024.

29 *Some prefer cake. Bologna lesbian festival*, verfügbar unter: <https://someprefercakefestival.com/>, letzter Zugriff: 14.06.2024.

30 Mit »Akkreditierung« ist die offizielle Anerkennung und Regulierung von Filmfestivals durch die Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (FIAPF) gemeint, die seit den 1930er Jahren die Filmfestivalszene kontrolliert und Akkreditierungen vergibt. Die ersten Festivals waren Venedig, Cannes und Berlin. Heute gibt es 45 akkreditierte Festivals (FIAPF 2020), und von denen befinden sich nur 4 in Italien (Mailand, Rom, Turin und Venedig) (vgl. LOIST 2014: 187; und FIAPF.org, letzter Zugriff: 14.06.2024).

31 *Queer Lion. Miglior film con tematiche omosessuali & queer culture*, verfügbar unter: <https://www.queerlion.it/>, letzter Zugriff: 14.06.2024.

Thema der öffentlichen Debatte, sowohl politisch als auch kulturell, in der historischen Forschung, im Film und bei öffentlichen Veranstaltungen wie den LGBTQ+ Filmfestivals. Trotz der zunehmenden Präsenz von LGBTQ+-Filmfestivals in Italien bleibt eine Frage offen: *Sind italienische LGBTQI+-Festivals in der Lage, die gesamte LGBTQI+-Community zu repräsentieren?* Im Jahr 2019 hat Nicola Scalabrin in seiner Masterarbeit versucht, diese Frage aus einer soziologischen Perspektive zu beantworten (unveröffentlichte Arbeit – Universität Bologna 2019)³². LGBTQ+-Filmfestivals fügen sich schließlich in einen breiteren kulturellen Kontext von Kunst und Kultur, sowie von politischen und aktivistischen Veränderungen der Gesellschaft ein. Unter diesen Umständen scheint eine Verzahnung von film- und kulturwissenschaftlichen Perspektiven im Kontext der Romanistik besonders indiziert. Da dieses Thema in der italienischen Forschungslandschaft ein Schattendasein fristet, gestaltet sich eine gezielte Forschung schwierig. Es gibt immer noch einen Mangel an Informationen zur Geschichte des LGBTQ+-Journalismus, den Zeitschriften, dem Kino und vor allem der LGBTQ+-Filmfestivals in Italien per se. Der Disziplin fehlt eine solide Grundlage für weiterführende Untersuchungen, zumal das Interesse erst seit den 2000er Jahren erwacht ist (Scamorcin 2012: 692) und Quellen zu den Festivals sehr oft Ephemera sind, also »occasional publications and paper documents, material objects, or items that fall into the miscellanous category when catalogued« (Cvetkovich 2002: 110). Jenseits dieser Fragen bleiben auch 2023 die reaktionären geschlechterfeindlichen Instanzen bestehen, die diese Ereignisse und Prozesse der Befreiung stigmatisieren und kriminalisieren³³ (Pedote/Podimani 2020: 4). Diese Problemfelder lassen eine eingehende Untersuchung der LGBTQ+-Kulturen in Italien als Desiderat der Forschung erscheinen.

32 Wie bereits erwähnt wurden weitere wichtige Überlegungen in der noch unveröffentlichten Studie von Uta Fenske und Sabine Schrader zu *LGBTQ Film Festivals and their Films in Germany, Austria, France and Italy (1980s – today): Politics of Representation and Collective memory* angestellt. Darüber hinaus gibt es immer noch wenige Veröffentlichungen zu LGBTQ+-Filmfestivals in Italien.

33 Ein Beispiel sind die Auseinandersetzungen, die im Jahr 2000 anlässlich der WORLD PRIDE in Rom anlässlich des katholischen Jubiläumsjahres ausgelöst wurden. Politiker und kirchliche Behörden hatten, nachdem sie vergeblich versucht hatten, die Veranstaltung als »profan« abzusagen, auf ein Scheitern der Veranstaltung gehofft, die jedoch dank der Hunderttausenden von Menschen vor allem aus den LGBTQ+-Gemeinschaften, die ihre Rechte in den Straßen der »heiligen« Stadt einforderten, dennoch stattfand. Von diesem Zeitpunkt an ist der Vatikan zunehmend verbittert und nimmt immer mehr Anti-Gender-Positionen ein, indem er seinen Diskurs um das Schreckgespenst einer »Natur« in Bezug auf Sexualität und Fortpflanzung zentriert. (Pedote/Podimani 2020: 4–5).

Bibliographie

- Benedetti, Carla/Giovannetti, Giovanni: *Frocio e basta. Pasolini, Cefis, Petrolio*. Pavia: Effigie, 2016.
- Brinkschröder, Michael: *Christian Homophobia: Four Central Discourses*. In: Groneberg, Michael/Funke, Christian (Hg.): *Combating Homophobia. Experiences and Analyses Pertinent to Education*. Münster: LIT-Verlag, 159–183.
- Cestaro, Gary P.: *Queer Italia: same sex desire in Italian literature and film*. New York: Palgrave, 2004.
- Conti, Riccardo: »La storia della rivista FUORI!, il manifesto del primo movimento di liberazione omosessuale in Italia«. *Harpers Bazaar*, 15.10.2021. <<https://www.harpersbazaar.com/it/cultura/libri/a37947501/fuori-rivista-movimento-omosessuale/>>.
- Cristallo Myriam: *Uscir Fuori, Dieci anni di lotte omosessuali in Italia: 1971–1981*. Rom: Sandro Teti, 2017.
- Cvetkovich, Ann: »In the archives of Lesbian Feelings: Documentary and Popular Culture«. In: *Camera Obscura* 49 (2002) Nr.17 (1), 107–147.
- D'Andrea, Francesco: »Nasce il movimento dei cattolici gay«. *Il Giornale*, 31/03/1982.
- Dacquino, Giacomo: *Diario di un omosessuale*. Milano: Feltrinelli, 1970.
- De Becker, Raymond: »Notes sur un cinéma homophile«. In: *Arcadie* (1969) Nr. 74, Februar, 98.
- De Certeau, Michel: *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris: Le Seuil, 1994 [ital. Übersetzung von Capovini, René. De Certeau, Michel: *La presa della parola e altri scritti politici*. Roma: Meltemi, 2007].
- Fraser, Nancy: »Feminismus, Kapitalismus und die List der Geschichte«. In: *Blätter für deutsche und internationale Politik* 8 (2009), 43–57.
- Giori, Mauro: *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*. Turin: UTET, 2019.
- Halberstam, Judith: *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York Univ. Press, 2005.
- Iordanova, Dina, (Hg.): *The Film Festivals Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013.
- Jackson, Julian: »Arcadie: sens et enjeux de »l'homophilie« en France, 1954–1982«. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 53 (2006) Nr. 4 (« Écrire l'histoire des homosexualités en Europe: XIXe–XXe siècles »), 150–174.
- Lavizzari, Anna: *Protesting Gender. The LGBTQ Movement and its Opponents in Italy*. London/New York: Routledge, 2020.
- Loist, Skadi: »Precarious Cultural Work: about the Organization of (Queer) Film Festivals«. In: *Screen* 55 (2011) Nr. 2, 268–273.

- Loist, Skadi/Zielinski, Ger: »On the Development of Queer Film Festivals and Their Media Activism«. In: Iordanova, Dina/Torchin, Leshu (Hg.): *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2012, 49–62.
- Loist, Skadi: *Queer Film Culture: Performative Aspects of LGBT/Q Film Festivals*. Dissertation, Universität Hamburg, 2014a. <<https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/5861>>.
- Loist, Skadi: »Konvergenzen im Filmfestival-Circuit. Filmfestivalforschung und Queer Studies«, in: Dies./Kannengießer, Sigrid/Bleicher, Joan Kristin (Hg.): *Sexy Media? Gender/Queertheoretische Analysen in den Medien- und Kommunikationswissenschaften*. Bielefeld: Transcript, 2014b, 187–205.
- Maina, Giovanna/Zecca, Federico: »Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta – Forme, figure e temi«. In: Menarini, Roy: *Cinergie n. 5. Il cinema e le altre arti*, 2014.
- Marcenaro, Andrea: »Non Fate Che I Gay Vengano A Me. « *L'Europeo*, 19.04.1982.
- Martinetti, Cesare: »Gli omosessuali querelano Wojtyla. « *La Gazzetta Del Popolo*, 12.10.1979.
- Nugara, Silva: »Negli anni Settanta e Ottanta, il movimento delle lesbiche in Italia. « *Il manifesto. Quotidiano comunista*, 27.07.2019. <<https://ilmanifesto.it/negli-anni-settanta-e-ottanta-il-movimento-delle-lesbiche-in-italia>>.
- Ortoleva, Peppino: *I movimenti del '68 in Europa e in America*. Rom: Riuniti, 1998.
- Ozzano, Luca Alberta Giorgi: *European Culture Wars and the Italian Case: Which side are you on?* London: Routledge, 2015.
- Pedote, Paolo/Poidimani, Nicoletta: *We will survive! Storia del movimento LGBTIQ+ in Italia*. Sesto San Giovanni: Mimesis, 2020.
- Pezzana, Angelo: *Dentro & Fuori. Una autobiografia omosessuale*. Milano: Sperling & Kumpfer, 1996.
- Pezzana, Angelo: Ep. #1 L'infelice che ama la propria immagine. In: Bozzo, Giorgio/Della Gherardesca, Costantino: *Le radici dell'orgoglio*, 2021. <<https://www.leradicidellorgoglio.it/>>.
- Rich, Ruby B.: »The New Queer Cinema«. In: *Sight and Sound* 2 (1992) Nr. 5, 30–34.
- Rich, Ruby B.: »Collision Catastrophe Celebration: The Relationship between Gay and Lesbian Film Festivals and Their Publics.« In: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 5 (1999) Nr. 1, 79–84.
- Rich, Ruby B.: »Conclusion«. In: Dies.: *New Queer Cinema. The Director's Cut*. Durham/London: Duke University Press, 2013, 261–284.
- Rigola, Gabriele: *Homo eroticus: Cinema, identità e società italiana nella rivista »Playmen« (1967–1978)*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2021.
- Romero Andrea: »L'infelice che ama la propria immagine.« *La Stampa*, 15.04.1971.
- Rossi Barilli, Gianni: *I movimenti gay in Italia*. Milano: Feltrinelli, 1999.
- Scalabrin, Nicola: *How do we represent our community? LGBTQI* community's representation in Italian LGBTQI* Film Festivals*. Masterarbeit, 2019.

- Scamorcin, Laura: »Gli studi lgbtqi. Politica e cultura in Italia«. In: *Contemporanea* 15 (2012) Nr. 4, 691–695.
- Streitmatter, Rodger: *From Perverts to Fab Five. The Media's Changing Depiction of Gay Men and and Lesbian*. New York: Routledge, 2009.
- Van de Giessen, Eric/Bol, Eliza: *Connecting the dots. Assessing cooperation among LGBTI and Queer film festivals and the need and feasibility of establishing a network*. Movies that Matter Foundation, 2020.
- White, Patricia: »Introduction: On Exhibitionism. A Dossier on Lesbian and Gay Film Festivals«. In: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 5 (1999) Nr. 1, 73–78.

Zur Politik naturkundlichen Sammelns im Anthropozän

Eine partizipative Sammlung in Deutschland und Frankreich

Elisabeth Heyne, Julia Tovote

1. Das Zeitalter der Zitrone, oder: Wie sich eine Politik der Natur über Objektpraktiken verstehen lässt¹

Um 1950 bringt die Frankfurter Firma Speyer & Grund, die bisher für die Einführung von Essigessenz bekannt war, die aus dem Holzverkohlungsprozess gewonnen wurde, ein neues Produkt auf den Markt: Citrovin. Ein künstliches Säuerungsmittel, verpackt in einer zitronenförmigen Plastikverpackung mit weißem Deckel. Citrovin besteht aus Zitronensaftkonzentrat und biotechnisch hergestellter Citronensäure, die durch Fermentation zuckerhaltiger Stoffe mittels Schwarzschildmispilzen gewonnen wird. Das Verfahren wurde bereits Ende des 19. Jahrhunderts entdeckt, aber erst um 1950 zur Herstellung des industriellen und breit verkäuflichen Ersatzproduktes eingesetzt. Citrovin ist günstig, lange haltbar und avancierte schnell zum »Küchenklassiker« (Speyer & Grund GmbH 2023).

Um 1950 beginnt zudem eine mögliche neue geochronologische Epoche, in der menschliche Aktivitäten zum wichtigsten geologischen Faktor auf der Erde geworden sind: das Anthropozän.² Die Ausrufung eines »Zeitalters des Menschen« soll auf

1 Das diesem Beitrag zugrunde liegende Vorhaben »Natur der Dinge. Eine partizipative Sammlung des Anthropozäns« (Leitung: Elisabeth Heyne, Gastwissenschaftlerin Berlin: Julia Tovote) wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01DS20002 gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autorinnen.

2 So entschied 2023 eine Gruppe interdisziplinärer Expert:innen, den Beginn des möglichen neuen Zeitalters auf ca. 1950 zu setzen (vgl. Anthropocene Working Group 2023). Mit dieser Entscheidung reichten sie den Vorschlag zur geologischen Formalisierung des Anthropozäns ein, der 2024 allerdings abgelehnt wurde. Eine neue Einreichung ist geplant, aber Aufgrund der Regularien des Verfahrens frühestens in zehn Jahren möglich. Jenseits der geologischen Fachdiskussionen hat der Begriff eine breite Resonanz erzeugt. Über zahlreiche Alternativbegriffe wird aus verschiedenen disziplinären Richtungen versucht, aus je unterschiedlicher Fachperspektive die global ungleich verteilten Verantwortlichkeiten sichtbar zu machen, indem durch alternative Namensvorschläge für das neue Zeitalter die Rolle von Kapitalismus,

die unauflösbaren Verstrickungen zwischen den Sphären des Sozialen, Wirtschaftlichen, Technischen, Ökologischen und Geologischen hinweisen, die unsere Gegenwart ausmachen, und auf die epistemologischen, ökologischen und politischen Krisen, die aus der Vermischung dieser Sphären resultieren.

Was hat der Haushaltshelfer der Wirtschaftswunderzeit nun mit dem neuen Zeitalter zu tun, das im kollektiven Imaginären derzeit eher mit flächendeckenden Waldbränden, mondlandschaftsartigen Abraumhalden, oder dem massenhaften Aussterben von Tieren und Pflanzen verbunden ist? Die künstliche Zitrone findet sich in einem deutsch-französischen Sammlungsexperiment der Naturkundemuseen in Berlin und Paris wieder, das Interessierte einlädt, mittels eigener Objekte und Beiträge etwas über ihren persönlichen Blick auf menschgemachte Umweltveränderungen zu erzählen. Daraus entsteht derzeit die erste rein digitale und partizipative Sammlung des Anthropozäns im naturkundlichen Kontext. Die »Winterzitrone«, so der Titel des Objekts, wurde der Sammlung von einem Teilnehmer 2022 hinzugefügt. Ein Haushaltsprodukt, ein Objekt aus Plastik und synthetischer Zitronensäure in Form eines digitalen Fotos, findet versehen mit Metadaten, die das dargestellte Objekt näher beschreiben, sowie mit einer kurzen Geschichte Eingang in die Sammlung zweier Naturkundemuseen. Dieser Transfer führt exemplarisch die Vermischungen der Sphären des »Künstlichen« und des »Natürlichen« vor, die im traditionell westlich geprägten Denken meist getrennt voneinander verhandelt werden: Im Kleinen lässt sich hieran eine Irritation moderner Natur- und Kulturvorstellungen (vgl. Latour 2008) ablesen, für die der Begriff des Anthropozäns zu allererst steht.

Die Ausrufung des »Zeitalters des Menschen« hat Auswirkungen auf die gesellschaftlichen Verhandlungen und musealen Repräsentationen einer von menschlichen Interventionen nicht mehr unabhängig zu denkenden, prekär gewordenen »Natur«. Naturkundemuseen kommt historisch eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung des westlich geprägten Verständnisses von Natur zu (vgl. T. Bennett 1990; Lindahl Elliot 2006). Angesichts der zunehmenden Prekarisierung der Beziehung zwischen Menschen und ihrer Umwelt wird folglich auch die traditionelle Position von naturkundlichen Sammlungen und Museen fraglich. Durch veränderte Ausstellungs- und Sammlungspraktiken versuchen Museen darauf zu reagieren (vgl. *Museum & Society* 2022; Sturm u.a. 2022). Gleichzeitig gerät auch die eigene Rolle in den Blick, die Museen und Sammlungsinstitutionen bei der Entstehung des Anthropozäns selbst einnehmen. Wie kann man Natur sammeln und bewahren, wenn es das Konzept einer »unberührten Natur« nicht mehr gibt, wenn »Natur« nicht mehr als »das Andere« zur menschlichen »Kultur« dargestellt werden kann?

Kolonialismus oder Industrialismus für die ökologischen Katastrophen der Gegenwart betont wird, z.B. mit den Begriffen Kapitalozän (Patel und Moore 2020); Plantationocene (Haraway 2015) oder Anglocene (Bonneuil und Fressoz 2016).

Dies sind Fragen, die die Grundlagen von Museen und Sammlungen im Zeitalter des Anthropozäns betreffen, und die sie – wollen sie ihre Funktion als wissensbasierte Speicher- und Vermittlungsinstanzen für die Gesellschaften der Gegenwart aufrechterhalten – in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen rücken müssen.

Im Folgenden nehmen wir ausgewählte Objekte des erwähnten Sammlungsexperiments zum Anlass, um uns vor dem Hintergrund dieser Fragen dem Anthropozän und der politischen Dimension materieller Praktiken zu widmen, die sich angesichts der aktuellen Umweltkatastrophen in den Vordergrund schiebt. Wir nähern uns dieser Verbindung über das naturkundliche Sammeln als politischer Praxis und betrachten dafür die erwähnte Sammlung als Fallbeispiel. Ausgangspunkt ist die Überlegung, dass Objekte des lokalen, individuellen Alltags und des persönlichen Erlebens und Erinnerns die Möglichkeit bieten, die politische Dimension der zugehörigen Objektpraktiken und ihre globale Verflechtung sichtbar machen zu können, um so einen Zugang zu den komplexen Interdependenzen und Verstrickungen der Gegenwart zu schaffen. Das Sichtbarmachen vollzieht sich nicht erst in der wissenschaftlichen Analyse der Sammlung als kollektiv erstelltem Datensatz, sondern – und das ist zugleich die These hinter dem Sammlungsexperiment – bereits im partizipativen Akt des Sammelns selbst. Dieser ermöglicht den Beitragenden im Moment des Sammelns und Beschreibens, den eigenen Alltag, die eigene Erinnerung und den lokalen Ausschnitt des persönlichen Erlebens in einem größeren Zusammenhang zu erleben. Der Blick auf einzelne Sammlungsobjekte dient daher zugleich als Anlass, um das Sammeln im naturkundlichen Kontext als politische Praxis im Anthropozän zu reflektieren und die Objekte selbst als politisch verstehen zu können (vgl. Hahn 2018; Thrift 2007). Von dort aus fragen wir abschließend nach dem politischen Potenzial von Sammlungspraktiken für eine Wissenschaft im Anthropozän.

2. Politische Naturkunde

Naturkundliches Sammeln ist im doppelten Sinne politisch. Als Aneignung physischer Objekte ist es immer auch als politische Praxis zu betrachten, historisch nicht zu trennen von kolonialen, imperialen und extraktivistischen Aktivitäten. Zugleich sind die Institutionen zum Aufbau, zur Konservierung und Dar- und Ausstellungen naturkundlicher Sammlungen auch Teil einer Politik der Natur (Latour 2009), die die Grundlage für die politische Ordnung bildet. In den letzten Jahren standen vor allem ethnografische Sammlungen im Fokus von Provenienzforschung und dekolonialen Fragestellungen. Zunehmend aber gerät auch das koloniale Erbe naturkundlicher Sammlungen und die Frage zur politischen Natur solcher Sammlungen in den Blick (vgl. Drieënhuizen und Sysling 2021; NatSCA 2021, 2022). Die kolonialen Strukturen haben dabei nicht nur das physische Wachstum von Sammlungen vor-

angetrieben, sondern ebenso auch die wissenschaftlichen Praktiken geprägt (vgl. Kaiser u.a. 2023; Callaway 2022; Cornish 2013). Naturkundliche Objekte sind insofern Ausdruck historischer wie auch gegenwärtiger Machtverhältnisse, da sie sich noch bis heute vor allem im Besitz von Sammlungen des globalen Nordens befinden und die Grundlage für dort betriebene wissenschaftliche Forschung bilden: »Natural history specimens are political and relational objects, connecting historical and current actors, techniques, and interests« (Kaiser u.a. 2023: 19). Verstärkt wird daher heute über den Zugang zu Sammlungen, Open Science und die Ungleichverteilung von Infrastrukturen diskutiert (vgl. Leonelli 2022).

Naturkundliches Sammeln und Ausstellen prägt Vorstellungen und Bilder von Natur (vgl. u.a. Bal 2002; Haraway und Design Earth 2021; Toepfer und Kornmeier 2018). Museen und Sammlungsinstitutionen tragen natürliche Objekte zusammen, um sie innerhalb von Sammlungen haltbar (vgl. Arndt 2022), sortierbar und nach bestimmten, historisch veränderbaren Kriterien sichtbar zu machen (z.B. durch Techniken der Präparation, der Anordnung, der Inszenierung). Sie stellen die derart hergestellten Objekte von Natur dabei nicht nur zur wissenschaftlichen Erforschung, sondern vor allem auch zu Zwecken der Vermittlung und Bildung gemäß der geltenden »Ordnung der Dinge« öffentlich aus. Damit transportieren sie als staatliche Institutionen ein spezifisches Bild sowohl von Natur als auch von Wissenschaft (vgl. Haraway 1984). Die Natur zum Sammelbaren zu erklären ist eng verbunden mit einer eng mit der westlichen Moderne verknüpften Vorstellung von Natur als »dem Anderen«, als etwas von den menschlichen Gesellschaften und Aktivitäten Getrenntes – als fremd, ahistorisch und ohne Bewusstsein. Ein solches Verständnis ermöglichte grundsätzlich erst die Verdinglichung und Ausbeutung der Natur als frei verfügbarer Ressource. Das »alteritäre Verständnis« (Muraca 2020: 171) der Natur ist folglich auch eine Vorbedingung für die Entwicklung von Kapitalismus und Kolonialismus (Blanc 2022), die ihren Erfolg beide auf den angeblich frei verfügbaren »seven cheap things« aufgebaut haben: Gemeint sind damit Natur, Geld, Arbeit, Pflege, Nahrung, Energie und Leben (Patel und Moore 2020).

In einer wissenschaftsgeschichtlichen Perspektiven deutet sich an, wie eng die Praxis des Sammelns natürlicher Objekte mit einem ressourcenorientierten Verständnis von Natur und damit auch den ökologischen Krisen der Gegenwart verbunden ist. Zudem kann ein Blick aus einer angenommenen Zukunft auf die »Future Remains« (Mitman u.a. 2018), die zukünftig zurückgebliebenen menschlichen Dinge, dazu beitragen, den heutigen Umgang der Menschen mit ihren Gegenständen wie auch sie umgebenden materiellen Ressourcen besser zu verstehen. In den Erzählstoffen des Anthropozäns, von Muskat (vgl. Ghosh 2021), Pilzen (vgl. Tsing 2015) bis zu Kautschuk (vgl. Mitman 2021), Kohle oder Erdöl (vgl. Klose und Steininger 2020), lässt sich ablesen, wie soziale, koloniale und politische mit technologischen, energetischen (bzw. auf das Energieregime bezogenen) sowie biogeochemischen, erdsystemischen Fragen einhergehen. Oft verweisen die Objekte, an denen die

Interaktion von Technosphäre, Biosphäre und Atmosphäre deutlich wird, auf die materielle Bedingtheit ebenso wie die materielle, erdsystemischen Konsequenz von politischen, sozialen und historischen Prozessen, von Infrastrukturen, Technologien und Produktionsweisen. Es gibt daher Vorschläge, das neue Zeitalter nach den Materialien zu benennen, von denen es am stärksten geprägt ist (wie dies für ältere geologische Zeitabschnitte bisher üblich war): Nach der Kohle, deren Abbau verwüstete Landschaften hinterlässt und deren Verbrennung das Klima radikal verändert: »Carbocene« (Mitchell 2013), dem in Form von Mikroplastik allgegenwärtigen synthetischen Kunststoffen: »Plastic Age« (Reed 2015) oder der industriellen Züchtung und Produktion von Hühnern in derart massenhaften Zahlen, dass Hühnerknochen als Sedimente zur Identifizierung des Zeitalters taugen könnten: »Chicken Age« (C. Bennett u.a. 2018). Es liegt also nahe, sich dem Anthropozän, mit dem die materielle Bedingtheit menschlicher Gesellschaften und kultureller Systeme in den Fokus rückt, über die Ebene des Stofflichen und der damit verbundenen Praktiken zu nähern.

Neben der materiellen Bestimmung wird die Namenswahl Anthropozän u.a. dafür kritisiert, dass sie in seiner Betonung der »einen Menschheit« als eine einzige, monolithische Einheit, die historische und gegenwärtige Verantwortung für die Umweltveränderungen und die ungleiche Verteilung der bereits jetzt spürbaren Folgen anthropogener Umweltveränderungen invisibilisiere. Ein kritischer und reflexiver Umgang mit dem Begriff ist unerlässlich. Und doch sind diese Reflexionen meist vor allem in den jeweiligen Einzeldisziplinen und spezialisierten Debatten verortet: Geht es darum, eine gemeinsame Sprache für die interdisziplinären Forschung und die Arbeit mit einer nicht notwendigerweise akademischen Öffentlichkeit zu finden, ist die weitere Differenzierung der Nomenklaturen meist nicht förderlich, so anregend sie auch sein mag (vgl. Hecht 2018: 111; siehe auch Fortun u.a. 2021). In Anbetracht unseres spezifischen Interesses am transdisziplinären Austausch nutzen wir folglich den Begriff Anthropozän weiterhin, anstatt uns für präzisere, aber auch komplexere alternative Begriffe zu entscheiden. Ist zwar nicht »die Menschheit« per se für die aktuellen ökologischen Krisen verantwortlich, sondern historisch vor allem zunächst die Produktionsmechanismen europäischer Industriestaaten, so sind wir doch der Meinung, dass die Benennung als »Zeitalter des Menschen« das »reflexive Bewusstsein« (Stiegler 2016), das dem Konzept zugrunde liegt, stärken kann: Es steht für das menschliche Bewusstsein, dass es die menschlichen Aktivitäten selbst sind, die einen entscheidenden Einfluss auf das System Erde haben, dass die Menschen für ihr Überleben auf die Stabilität dieser Systeme angewiesen sind und gleichzeitig die Folgen ihrer Handlungen nicht in Gänze abschätzen oder kontrollieren können.

Heute gibt es auf der Erde (fast) keine »Natur« mehr, die nicht vom Menschen verändert wurde. Die in der westlichen Moderne einander gegenübergestellten Sphären von Natur und Kultur sind untrennbar verwoben und haben hybride, neue

Formen hervorgebracht, die sich auf der Rückseite der klaren modernen Trennung immer schon ausgebreitet hatten (vgl. Latour 2008). So zeigt sich, dass die gesellschaftlichen, kulturellen, politischen wie ökologischen Praktiken, die durch einen ressourcenorientierten Naturbegriff geprägt sind, das Problem immer nur zuspitzen: Die Illusion der Kontrolle hat die Zerstörung der Natur befeuert und befeuert sie weiter (vgl. Kolbert 2021). Stattdessen aber stand »Natur« nie jenseits kultureller, politischer oder gesellschaftlicher Fragen, sondern bildete immer schon ihre materielle Grundlage. Die uns in der Gegenwart langsam dämmernde Erkenntnis, dass Technosphäre, Biosphäre und Atmosphäre in einem Gefüge von Wechselwirkungen und Abhängigkeiten miteinander verbunden sind, führt unweigerlich dazu, dass sich auch naturkundliches Sammeln, gerade weil es dazu geeignet ist, jene materielle Dimension des neuen Zeitalters über den Fokus auf Objekte, ihre Geschichten und Materialien zu erforschen, neu erfinden muss: im Hinblick auf seinen Gegenstandsbereich ebenso wie als Modus der Wissensproduktion und als politische Praxis. Denn einerseits kann Sammeln Wissen hervorbringen, andererseits selbst Gegenstand kritischer Betrachtung sein. Über eine Reflexion der eigenen Voraussetzungen und Verfahren werden die Potenziale des Sammelns erst ausgeschöpft. Sammeln ermöglicht es, Ähnlichkeiten, Unterschiede und Veränderungen zwischen Dingen als Wissensspeichern mit verschiedenen Zeitlichkeiten zu untersuchen. Sammlungsobjekte sind Träger von Erinnerungen und menschlicher wie auch erdhistorischer Geschichten.

3. Ein deutsch-französisches Sammlungsexperiment

Im Folgenden widmen wir uns einem konkreten Beispiel, das sich an einer Sammlung des Anthropozäns versucht und dabei das Sammeln als politische Praxis selbst zur Diskussion stellt. Das Projekt ist an den Naturkundemuseen von Paris und Berlin angesiedelt; die hier gewonnenen Erkenntnisse und ersten Ergebnisse bilden den Ausgangspunkt für unsere Überlegungen. »Natur der Dinge. Eine partizipative Sammlung des Anthropozäns« lädt mit einer dreisprachigen (Deutsch, Englisch, Französisch) Sammlungsplattform die Öffentlichkeit ein, selbst zu Sammelnden und Kurator:innen zu werden. Gesucht werden Objekte (Fotos, kurze Videos, Tonaufnahmen), die erstens aus der Perspektive der beitragenden Person etwas über die menschengemachten Umweltkatastrophen erzählen, zu denen zweitens die Personen eine eigene Beziehung haben, etwa Alltags- oder Erinnerungsobjekte, und die drittens aus der Vergangenheit stammen oder eine Veränderung sichtbar machen. Zum Objekt werden die Beitragenden analog zu Objekten klassischer Sammlungen nach dessen Herkunft, seiner Geschichte, damit verbundenen Informationen zu Spezies, Lebensraum und Material, aber auch experimentelleren Kategorien wie daran geknüpften Emotionen befragt. Zudem sind Teilnehmende

eingeladen, ihre persönliche Geschichte zum Objekt sowie ihre Perspektive auf Umweltveränderungen beizutragen. Durch die rein digitale Sammlung bleiben die Objekte bei ihren Besitzer:innen, sodass sie gleichzeitig Ausstellungsexponat und Nutzgegenstand sein können. Der Upload erfolgt selbstständig und ist keinem qualitativen Prüfmechanismus unterworfen: Alle Objekte werden veröffentlicht und Teil der Sammlung, es gibt keine »richtigen« oder »falschen« Anthropozän-Objekte, stattdessen können Beiträge durch andere Nutzer:innen kommentiert oder durch das Hinzufügen von weiteren Metadaten zum Objekt kollektiv erweitert werden. Diese »Versuchsanordnung« zielt darauf ab, Sammlungen als potenziell umkämpfte Räume und Produkte europäisch-kolonialer Geschichte zu öffnen und offen zu fragen: Wer sammelt eigentlich im Anthropozän? Wessen Objekte erzählen etwas über das neue Zeitalter? Wessen Perspektiven gilt es, in den Forschungsprozess zu integrieren? Kann die krisenhafte Gegenwart zum Anlass werden, neuartige Formen des Sammelns zu erproben und damit auch mit alternativen Formen wissenschaftlicher Forschung zu experimentieren? Bisher beteiligten sich Personen vom Teenageralter bis zu Senior:innen, Stadt- wie auch Landbewohner:innen. Die Sammlung zunächst als deutsch-französisches Kooperationsprojekt durchzuführen, ist bisher nur als erster Ansatzpunkt für eine potenzielle Ausweitung gedacht.

Die Sammlung kann als Galerie, als Karte oder in Form eines interaktiven Spiels erkundet werden. Entwickelt wurde die Plattform wie auch die Kategorien, mit denen die Objekte beschrieben werden sollen, sowohl in Zusammenarbeit mit Fokusgruppen mit ersten Beitragenden aus ganz unterschiedlichen Bereichen als auch in enger Zusammenarbeit der beiden Museen in Berlin und Paris. Das Projekt nutzt also auf verschiedenen Stufen des Forschungsprozesses partizipative Ansätze, um verschiedene gesellschaftliche Akteure auch bereits in das Forschungsdesign, die gemeinsame Datenerhebung und anschließend in Form von analogen Workshopformaten auch in die Auswertung einzubinden. Dabei spielten auch die unterschiedlichen institutionellen Traditionen sowie verschiedenen Konnotationen der Begriffe »Natur«, »Anthropozän« und »Objekt« eine zentrale Rolle. So ist etwa im französischen Kontext das Anthropozän noch weitaus weniger in der Populärkultur verankert als etwa im angloamerikanischen oder deutschen Sprachraum, sodass der Begriff in der französischen Sprachversion durch »Umweltveränderungen« ersetzt wurde. Auch im deutschen Sprachraum nutzen wir häufig die Umschreibung »menschengemachte Umweltveränderungen« oder »Umweltkrise«, um den Begriff des Anthropozäns zu flankieren, der für viele Menschen weiterhin wenig geläufig ist.

Ausgehend von den bereits gesammelten deutsch-französischen Beiträgen richten wir im Folgenden den Blick auf die Verbindung von Objekten und politischen Praktiken. Der Zugriff auf die Objekte erfolgt zunächst durch die Beitragenden

selbst, die ihr Objekt und die Gründe für ihre Auswahl beschreiben und geht dann darüber hinaus.

Als Stichprobe wurden vier Beiträge ausgewählt, die sowohl von deutschsprachigen Teilnehmenden als auch aus dem französischen Sprachraum eingereicht wurden. Sie alle beschäftigen sich mit dem Themenfeld Nahrung und Ernährung. Dieses Themenfeld – so zeigt sich schon jetzt in der Sammlung – wird von Beitragenden selbst häufiger explizit als ein Bereich, an dem sich menschengemachte Umweltveränderungen beobachten lassen, ins Spiel gebracht. Den Beitragenden geht es dabei oft um Fragen (nachhaltigen) Konsums, des Ressourcenverbrauchs, veränderter Anbau- und Zubereitungsformen sowie der Verfügbarkeit bestimmter Waren. An dieser Beobachtung setzen wir an und möchten uns auf explorative Weise den politischen Dimensionen der Beiträge widmen. Das Themenfeld verbindet zugleich Alltagspraktiken mit globalen ökonomischen und ökologischen Fragestellungen. Wir nehmen das in den Beiträgen bereits angelegte Reflexionspotenzial über die eigenen Praktiken zum Ausgangspunkt, um von dort aus zu fragen, wie die Objekte in das größere Netzwerk von historischen, materiellen und politischen Verstrickungen (Fortun u.a. 2021; Tsing 2019) im Anthropozän einzuordnen sind. Dabei handelt es sich nicht um eine erschöpfende Darstellung einer abgeschlossenen Sammlung. Vielmehr geht es darum, anhand einer Auswahl von Objekten, die von den Beitragenden selbst als relevant eingestuft wurden, eine kontinuierliche Erkundung von kollektiven Vorstellungen und Zugängen zum Anthropozän zu beginnen.

4. Politik der Dinge: Essen und Ernährung

Kehren wir zurück zum Citrovin, mit dem sich der Beitrag »Winterzitrone« beschäftigt. Bei dem zur Sammlung hinzugefügten Objekt handelt es sich um Citrovin der Sorte Limette. Der Unterschied zwischen Limetten- und Zitronensaft scheint für den Beitragenden unerheblich zu sein, da er das Limetten-Citrovin als Ersatz für Zitronensaft verwendet und auch als »Winterzitrone« bezeichnet. Im Vergleich mit den natürlich vorkommenden Zitrusfrüchten hat Citrovin gewisse Vorzüge. Im Vergleich zur herkömmlichen Zitronenschale verhindert die Plastikverpackung das Verderben des Lebensmittels. Durch die chemische Herstellung wird aus einem »Naturprodukt« ein Industrieprodukt, die nur mäßig planbare Landwirtschaft wird durch die Präzision der Industriestätte ersetzt, die Herstellung ist von Klima, Jahreszeiten und Ernteerträgen weitestgehend unabhängig. Die Jahreszeiten hat der Beitragende trotzdem nicht ganz vergessen: Das Citrovin nennt er »Winterzitrone«, denn im Frühling und Sommer greift er lieber auf die Original-Zitrone zurück. Im Winter kaufe er »wegen der Saisonalität keine Zitronen«. Dass die Haupterntezeit der Zitrone tatsächlich eher im späten Herbst beziehungsweise im

Winter liegt, erwähnt der Beitragende nicht. Da die Sammlungsobjekte nicht durch die Museen kuratiert werden, wird diese Information nicht angebracht, so lange nicht andere Plattformnutzer:innen darauf hinweisen oder der Beitragende selbst die Angaben ändert. Nicht nur Citrovin ist ganzjährig verfügbar, auch Zitronen finden sich ganzjährig im Supermarkt, stets gelb leuchtend. Die Geschichte, die uns der Beitragende erzählt, stellt das Anthropozän als Zeitalter der ständigen Verfügbarkeit von einst saisonalen Lebensmitteln dar.

Abb. 1: »Winterzitrone«, von AlexLoe, 16.6.2022

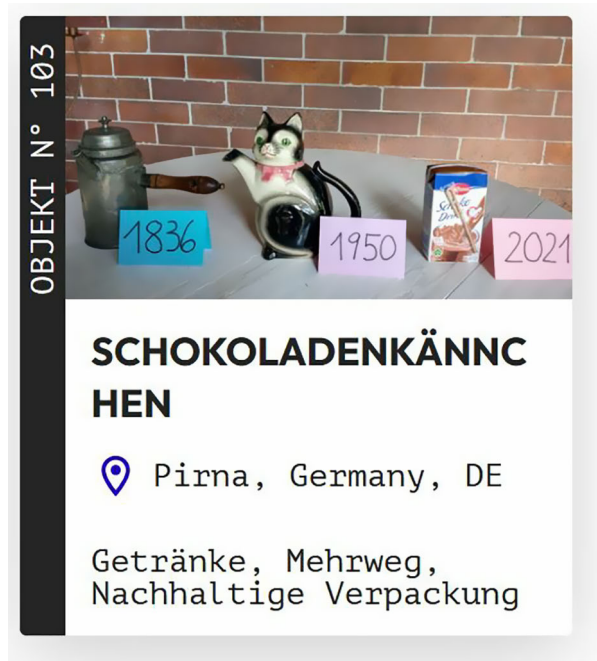


<https://www.changing-natures.org/de/beitrag/31>

Citrovin ist nicht der einzige Gegenstand, der von dieser Verfügbarkeit erzählt. Auch ein Beitrag, der eine Auswahl von Schokoladenkännchen aus den Jahren 1836, 1950 und 2021 versammelt, handelt davon. Anhand der verschiedenen Schokoladenkännchen stellt der Beitrag einen Vergleich der Konsumgewohnheiten über die Jahre an: »Im 19. Jahrhundert war Kakao wohl noch ein von Erwachsenen so hochgeschätztes Getränk, dass man dafür eigene langlebige und wahrscheinlich nicht ganz billige Behältnisse aus Zinn verwendeten« heißt es dazu im Beitrag und auch noch

1950, als es zum typischen Kindergetränk wurde, musste man es »sehr pfleglich behandeln [...] Heutzutage trinkt man Schokolade entweder aus to-go-Bechern oder kauft Tetrapacks [sic!] mit Strohhalmen im Supermarkt, die nach Gebrauch einfach weggeworfen werden.«

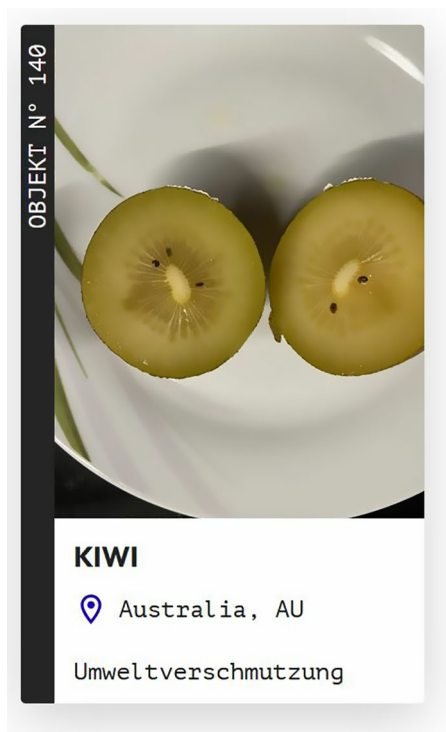
Abb. 2: »Schokoladenkännchen« von Christine Kitzinger, 13.11.2022.



<https://www.changing-natures.org/de/beitrag/103>

Ein dritter Beitrag, der sich einer stets im Supermarkt verfügbaren Ware widmet, handelt von einer Kiwi. Schnelle und günstige Transportwege bringen die Kiwi verlässlich ganzjährig zum Küchentisch. Die:der Beitragende begründet die Auswahl der Kiwi als Objekt vor allem mit dem langen Transportweg: »Die Kiwi muss erst nach Deutschland eingeflogen werden. Und da diese Flüge sehr schlecht für die Umwelt sind und die Umweltverschmutzung ein großer Grund für den Klimawandel ist habe ich mich für dieses Objekt entschieden. [sic!]
« Auch der Beitrag zur Schokolade aus dem to-go-Becher oder Tetrapak nimmt Bezug auf dessen Umweltfolgen: »Sehr praktisch und pflegeleicht, nur nicht gut für die Umwelt.«

Abb. 3: »Kiwi« von Harald, 07.02.2023.



<https://www.changing-natures.org/de/beitrag/140>

Indem sie zum Teil einer Sammlung gemacht, digitalisiert und mit Metadaten und Geschichten versehen werden, werden Citrovin, Schokoladenkännchen und Kiwi von einem analogen Gegenstand in ein digitales Objekt verwandelt und aus dem Alltag, dem sie sonst angehören, herausgelöst. In diesem neuen Kontext treten Details und Facetten zutage, die im Alltag oft unbeachtet bleiben. In den meisten Fällen wird diese Reflexion in den Beiträgen sichtbar. Doch wie tief ist die Auseinandersetzung mit ökologischen Fragestellungen und der eigenen Position? Gerade beim Thema Nahrung werden häufig individuelle Konsumententscheidungen kritisch hinterfragt und die eigene Verantwortung in den Fokus gerückt. Handelt es sich bei diesen Angaben nur um die Erfüllung einer angenommenen Erwartung? Wird »die Umwelt« pflichtschuldig benannt, da die Beitragenden davon ausgehen, dass dies im Rahmen einer Sammlung zu menschengemachten Umweltveränderungen von ihnen verlangt wird? Die Geschichten, die die Beitragenden erzählen, beschreiben immer nur einen kleinen Teil dessen, was über das Objekt zu erzählen wäre. Das allgemeine Urteil »schlecht für die Umwelt« verlangt geradezu danach, zunächst ein-

mal zu fragen: Was ist hier eigentlich gemeint? Für wen und warum »schlecht«? Aus welcher Position und von welchem Ort wird hier eigentlich gesprochen? Und welche Geschichte steckt hinter diesem Gegenstand, welche planetaren Verflechtungen? Durch eine verstärkte Aufmerksamkeit für die materiellen Aspekte des alltäglichen Lebens sowie die dahinterliegenden geopolitische und sozioökonomischen Strukturen könnte es gelingen, diese Verbindungen auf eine neue, umfassendere Weise zu analysieren (vgl. Coole und Frost 2010: 7), und im Rahmen von ökologischen, (atmosphären-)chemischen oder erdsystemischen Fragestellungen zu verorten. Der Zugang zum Anthropozän über die Verbindung von Objekten, Menschen und ihren Interaktionen bietet ein neues Verständnis der Bedingungen von Politik im Anthropozän (vgl. Braun und Whatmore 2010: xiii). Das Politische zeigt sich gerade in konkreten Dingen (vgl. Thrift 2010: 139). So können die Objekte der Sammlung als »interscalar vehicles« (Hecht 2018) fungieren, als Brückenobjekte, um die Verbindungen zwischen verschiedenen Maßstäben des Anthropozäns (persönlich – kollektiv z.B.) sowie zwischen verschiedenen, Zeiten, Orten und Strukturen nachzuvollziehen. Dadurch werden weitere Fragen aufgeworfen, die zwar nicht durch die Beiträge direkt adressiert werden, aber dennoch unterschwellig präsent sind: Warum lassen sich im Supermarkt Produkte finden, die per Flugzeug aus Neuseeland importiert werden? Wie wurde aus dem hochgeschätzten Kakao ein Wegwerfprodukt? Dass tiefergehende Informationen zu den ökologischen Dimensionen der Objekte in den Angaben der Beitragenden nicht zu finden sind, mag auch daran liegen, dass Wissen über die Verstrickungen der Objekte in planetare Produktionsprozesse schwer zu erlangen ist. Wer hat die Kakaobohnen für den Schokoladendrink geerntet? Aus welcher Ölquelle stammt der Rohstoff für die Plastikverpackung? Was verändern die CO₂-Moleküle, die bei Produktion und Transport entstanden, an anderer Stelle? Und welche historischen Prozesse und Konstellationen verbergen sich hinter den Produkten und ihren Rohstoffen? Diese Geschichten, Beziehungen, Verknüpfungen sind in den Objekten enthalten, doch sie bleiben zunächst unzugänglich.

Die Objekte spiegeln damit immer auch planetare Konstellationen im Kleinen wider. Ähnlich wie das Anthropozän sind sie gekennzeichnet durch die Tatsache, dass ihre negativen Auswirkungen oft nicht unmittelbar an den Orten spürbar oder sichtbar werden, an denen sie sich aktuell befinden. Die Nutzung von Objekten ist häufig von kurzer Dauer, sei es der Genuss eines Schokodrinks oder einer Kiwi, der nur wenige Minuten anhält. Die Effekte der Produktion und Bereitstellung des Genussobjekts sind deutlich langanhaltender, skaliert man den Genuss des Einzelobjekts auf einen globalen Verbrauch. Die Zerstörung der Umwelt im Anthropozän geht rasant vonstatten, umfasst erdgeschichtlich – setzen wir nun 1950 als Startpunkt der möglichen geochronologischen Epoche an – eine verhältnismäßig kleine Zeitspanne, die Veränderungen aber werden das gesamte Erdsystem für eine deutlich längere Zeit prägen. Menschliche Zeit und geologische Zeit überlagern sich (vgl.

Chakrabarty 2018), menschliche Aktivitäten werden auch in zeitlicher Hinsicht zum »geological agent« (Chakrabarty 2009), in geologisch gesehen minimalen Zeiträumen beeinflussen sie die Geologie des Planeten nachhaltig, mit Auswirkungen weit in die Zukunft des Planeten hinein.

Die ausgewählten Sammlungsobjekte verdeutlichen die Notwendigkeit, planetare Verflechtungen zu berücksichtigen, um die ökologische Dimension von Alltagspraktiken im Anthropozän zu verstehen und politische Reaktionen darauf zu entwickeln. Insbesondere beim Thema Ernährung leidet die Nachhaltigkeitsdebatte noch zu oft unter der Überbetonung von individueller Verantwortung (vgl. Evans u.a. 2017). Doch wäre die *eine* Kiwi, wäre die *eine* Trinkschokolade »schlecht« für die Umwelt? Wohl kaum. Daher sollte von diesen Sammlungsobjekten ausgehend vielmehr danach gefragt werden, wie es dazu kommt, dass Kiwis und Schokolade in Millionenstückzahlen produziert und weltweit transportiert werden. Das Anthropozän zeichnet sich durch Skaleneffekte aus: Erst die große Masse an Plantagen, Verpackungen, Transportwegen führte zu den negativen Umweltbelastungen im Anthropozänmaßstab. Die Objekte in der Sammlung können somit vor allem als Vertreter für eine unfassbare Menge an Kiwi und Schokolade gelten. Es geht also nicht um den individuellen Konsum des Schokodrinks oder der Kiwi, vielmehr geht es darum, die Vielzahl an Ereignissen, Entscheidungen und strukturellen Bedingungen zu ergründen, die dazu geführt haben, dass ein Markt entstanden ist, der einzelne Güter unter oftmals prekärsten Arbeitsbedingungen um den halben Globus transportiert und am Ende der Reise für Centbeträge im Supermarkt verfügbar macht. Die Geschichte der Kiwi und des Schokodrinks bieten somit eine erste Erkenntnis für uns: »Politics of blame« (J. Bennett 2005: 463), individuelle Verantwortliche auszumachen, funktioniert im Anthropozän nicht, da es unmöglich ist, einem Objekt seine zahlreichen Verstrickungen anzusehen. Stattdessen verdeutlichen die Objekte erneut, dass strukturelle Bedingungen mit in den Blick genommen werden müssen, um der Herausforderung der Vielzahl von »agential loci« (J. Bennett 2005: 449) gerecht zu werden.

Eine Annahme, die unter Anhänger:innen posthumanistischer Ansätze weit verbreitet ist, geht davon aus, dass eine genauere Auseinandersetzung mit der materiellen Welt zu einem nachhaltigen Umgang mit sogenannten »Ressourcen« führen würde (vgl. J. Bennett 2010; Iovino 2012: 51). Und die Auseinandersetzung mit der materiellen Welt sei zudem unerlässlich, um die politisch-ökonomischen Strukturen, die das Anthropozän prägen, zu verstehen. Die experimentelle Sammlung lässt jedoch vermuten, dass der Schluss dennoch zu simpel ist. Die Wirkung von Objekten hängt stets von ihrem Ort, ihrer Zeit und ihrer Kontextualisierung ab. Objekte sind oft ambivalent: Sie besitzen verschiedene Eigenschaften und können bei ihren Besitzenden sowohl positive als auch negative Emotionen auslösen. Und so verbindet sich bei den Beitragenden nach eigenen Angaben »Sammlerstolz« und »Lebensfreude« mit der gleichzeitig stattfindenden Reflektion über die Umweltfolgen

bestimmter Konsumentenscheidungen hinter dem Objekt. Die Objekte verweisen auf einen grundlegenden Konflikt im Anthropozän: den Konflikt zwischen Komfort und Nachhaltigkeit. Dieser Konflikt zeigt sich auf der Ebene der Sammlung etwa in der Diskrepanz zwischen den greifbaren Versprechungen der Objekte und den abstrakten, oft versteckten ökologischen Folgen. Während das Versprechen auf Genuss direkt und unmittelbar erlebbar ist, bleiben die Produktionsbedingungen und langfristigen Umweltauswirkungen der Objekte oft im Verborgenen, geraten aus dem Blick oder manifestieren sich an entfernten Orten. Dadurch fokussiert sich die unmittelbare Wahrnehmung meist auf die vermeintlichen »Vorteile« eines Objekts. Dies unterstreicht die Bedeutung der Geschichten, die in der Sammlung mit den Objekten verknüpft sind und die sich in vielen Fällen gerade diesen Unsichtbarkeiten widmen.

Die Geschichten, die über das Anthropozän erzählt werden, beeinflussen die kollektiven Reaktionen auf die Krisen der Gegenwart. (vgl. Ghosh 2017; Veland und Lynch 2016). Nicht nur die Geschichten selbst, sondern auch die Frage, wer diese Geschichten erzählt und damit zwischen den Skalen des Anthropozäns Verknüpfungen herstellt, ist für das komplexe und nur multiperspektivisch zu erfassende Anthropozän entscheidend. Die Praktik des partizipativen Sammelns kann dazu beitragen, Gebrauchsobjekte aus je unterschiedlichen Perspektiven in einem neuen Licht zu betrachten und Alltägliches sowie unterschiedliche Formen alltäglicher Betroffenheit in ihrer Variabilität zu reflektieren. Die Bezugnahme auf das Thema Umwelt zeigt, dass die Beitragenden dies zumindest teilweise tun. Sie macht ebenfalls deutlich, dass eine vertiefte und zeitaufwändigere Auseinandersetzung mit jedem einzelnen Objekt erforderlich ist, um die komplexen Geschichten, planetaren Verflechtungen und politischen Dimensionen angemessen zu erfassen. Erst durch eine umfassendere Betrachtung der Objekte im Kontext anderer bereits beigetragener Sammlungsobjekte und je unterschiedlicher Perspektiven entstehen neue Verknüpfungen und ein tieferes Verständnis von Systemen und Zusammenhängen.

Manche der Beiträge fokussieren weniger auf die anthropozäne Zerstörung, als auf eine angenommene »intakte Natur« in der Vergangenheit. Objekte aus der Vergangenheit sollen insofern Alternativen zu gegenwärtigen Konsum- und Produktionsgewohnheiten präsentieren – zumindest scheinbar.

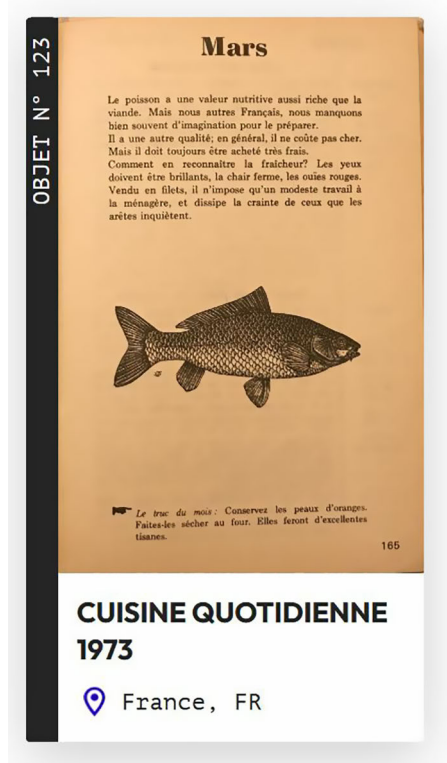
So zum Beispiel ein französisches Kochbuch aus dem Jahr 1973, das hier als viertes Objekt in den Blick genommen werden soll: Anlässlich eines Austauschprogrammes 1976 nahm die:der Beitragende ein Kochbuch mit in die Vereinigten Staaten, um anhand dessen von französischen Bräuchen zu erzählen. Als Sammlungsobjekt ermöglicht das Kochbuch einen Blick in die Vergangenheit und beschreibt eine Zeit des Überflusses an natürlichen Ressourcen. Im Beitrag heißt es:

Ainsi, on réalise que, dans ces années là, le gibier était abondant et varié dans les forêts : nombre de lièvres ou perdrix se retrouvaient sur les étals des bouchers

et volaillers. Les mers et les rivières regorgeaient de poissons de toutes sortes que les pêcheurs du dimanche rapportaient fièrement chez eux : anguilles, sandres, écrevisses. [sic!]³

Abb. 4: »Cuisine quotidienne 1973« von Nouné.

21.12.2022



<https://www.changing-natures.org/fr/contributions/123>

Das Kochbuch scheint uns in eine Zeit zurückzusetzen, in der Überfischung scheinbar noch keine sichtbare Bedrohung darstellte und Produkte noch nicht ganzjährig im Supermarkt verfügbar waren: »Chaque saison étant bien marqué, on ne

- 3 Autom. Übersetzung auf der Plattform: »So erkennt man, dass es in jenen Jahren in den Wäldern reichlich Wild gab: Viele Hasen und Rebhühner landeten in den Regalen der Metzger und Geflügelhändler. In den Meeren und Flüssen wimmelte es von Fischen aller Art, die von den Sonntagsanglern stolz nach Hause gebracht wurden: Aale, Zander, Krebse...«

trouvait certains légumes et fruits qu'à des périodes bien définies.«⁴ Die Welt, die uns in dem französischen Kochbuch entgegentritt, scheint auf den ersten Blick eine Welt zu sein, die die Herausforderungen des Anthropozäns nicht kannte. Dies kontrastiert die:der Beitragende mit der Gegenwart: »Aujourd'hui, on déguste des asperges ou des fraises dès le mois de mars «⁵ kann. Der Beitrag schließt mit der Aussage: »La façon dont nous nous alimentons est un bon marqueur de notre société: dis moi ce que tu manges et je te dirai qui tu es mais aussi dans quel monde tu vis...«⁶

Welches Bild zeichnet der Beitrag von der Vergangenheit? Zur Zeit der Publikation des Buches ist der Bericht »Die Grenzen des Wachstums« des Club of Rome bereits veröffentlicht worden. Dass die:der Beitragende das Kochbuch in die Vereinigten Staaten mitnahm, dass das Kochbuch also tausende Kilometer zurücklegte, um dort für die französische Küche zu werben, unterstreicht, dass die Welt längst durch die Globalisierung geprägt war. Der Beitrag zum Kochbuch geht nicht auf diese Ambivalenzen ein, die bei genauerem Hinsehen sichtbar werden. So enthält er etwa keine Informationen zu bereits damals bekannten ökologischen Problemen.

Auch im Beitrag zu den Schokoladenkännchen stellt die:der Beitragende einen Unterschied in der Nutzung von heute und früher fest: Ist das aktuelle Schokoladenkännchen ein Wegwerfprodukt aus Plastik, zeichnet sich dagegen das Schokoladenkännchen aus dem Jahr 1836 durch seine bemerkenswerte Langlebigkeit aus, da es seit nunmehr 200 Jahren in Gebrauch ist. Doch auch dieses historische Schokoladenkännchen verweist auf andere Geschichten, die im Beitrag nicht explizit angesprochen werden: Geschichten zur Zinnengewinnung im 19. Jahrhundert, den Bau von Bergwerken und die Ausbeutung von Menschen und Landschaften. Die Herstellung von Kakao ist eng mit dem atlantischen Dreieckshandel verbunden; nach der weitestgehenden Auslöschung der indigenen Bevölkerung in Mittelamerika verschleppten die Kolonialmächte zur Sicherung billiger Arbeitskräfte auf den Plantagen Menschen von der Küste Westafrikas nach Lateinamerika. Später wurde der Anbau aufgrund steigender Nachfrage auf die Plantagen kolonialer Gebiete auf dem afrikanischen Kontinent verlagert, die weiterhin durch Sklav:innen betrieben wurden (vgl. Ross 2017; Beerbühl 2008). Den Vorschlag, statt vom Anthropozän vom »Plantationocene« zu sprechen, der u.a. von Donna Haraway gemacht wurde, begründet sie damit, dass das Sklaven-Plantagen-System ein Modell und Motor für

4 Autom. Übersetzung: »Da jede Jahreszeit klar gekennzeichnet war, gab es bestimmte Gemüse- und Obstsorten nur zu bestimmten Zeiten zu kaufen.«

5 Autom. Übersetzung: »Heute kann man Spargel oder Erdbeeren schon im März genießen.«

6 Autom. Übersetzung: »Die Art und Weise, wie wir uns ernähren, ist ein guter Marker für unsere Gesellschaft: Sag mir, was du isst, und ich sage dir, wer du bist und in welcher Welt du lebst...«

die Industrialisierung war (vgl. Haraway 2015: 165). Die Darbietung im Zinnkännchen kommt somit zwar ohne die Zugabe von Plastik aus, jedoch verbergen sich in diesem Objekt auch Geschichten von Verbrechen gegen die Menschlichkeit, kolonialen Machtordnungen sowie vom Beginn globaler Veränderung von Ökosystemen.

Die in der Sammlung vertretenen Objekte, die vergangene Geschichten zum Thema Ernährung erzählen, scheinen eine gemeinsame Botschaft zu vermitteln: Sie präsentieren scheinbar nachhaltigere Alternativen zu den Konsum- und Produktionsgewohnheiten der Gegenwart. Sie scheinen eine Zeit zu beschreiben, in der Produkte wie Zinnkannen über Jahrhunderte hinweg Bestand hatten und saisonale Verfügbarkeit die Norm war, im Gegensatz zur ganzjährigen Verfügbarkeit heute. Doch auch diese Objekte bergen unerzählte Geschichten. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass die Darstellung der Vergangenheit im Beitrag oft idealisiert wird. So wie der Beitrag zum Kochbuch keine Informationen zu bereits damals bekannten ökologischen Problemen enthält, thematisiert auch der Beitrag zu den Schokoladenkännchen weder den kolonialen Handel noch die Bedingungen und Folgen der Zinnherstellung. Die Beiträge und ihre Objekte zeigen, dass ein Rekurs auf die Vergangenheit nicht per se die richtigen Lösungen für die ökologischen Probleme, die sich aus den anthropozänen Anbau-, Produktions- und Wirtschaftsprozessen ergeben, liefern kann. Die Rückbesinnung auf die Vergangenheit scheint dem Wunsch zu entstammen, einen Moment in der Vergangenheit zu finden, in der Praktiken noch nachhaltig waren, an dem das menschliche Handeln industrieller und kapitalistischer Gesellschaften noch keine katastrophalen Folgen für Ökosysteme und Atmosphäre auf globaler Ebene hatte. Doch wann ist dieser Moment anzusetzen? Und welche Rolle spielt dabei die geografische und soziale Situation, von der aus gesprochen wird? Die 1960er oder 1970er in Europa bieten sich als Zeitpunkt eines scheinbar nachhaltigen Prä-Anthropozäns längst nicht mehr an. Die Objekte deuten darauf hin, dass die Praktiken, die ins Anthropozän geführt haben, eine viel längere Historie haben. Selbst im 19. Jahrhundert waren die Folgen der von den westlichen Industrienationen ausgehenden Extraktion natürlicher Ressourcen nicht mehr vernachlässigbar. Zudem zeigt der Bezug des Zinnkännchens zum Kolonialismus oder der Verletzung von Menschenrechten, dass diese Zeit nicht zum Vorbild taugt. Genau dieser Eindruck scheint jedoch in den Beiträgen mitzuschwingen.

5. Fazit

Das partizipative Sammlungsexperiment setzt anders als klassische Vermittlungsformate nicht zu allererst auf die Vermittlung von Fakten und Inhalten. Stattdessen bietet die offene Sammlung einen Zugang zum Verständnis des Anthropozäns über das subjektive Erleben: Indem Beitragende selbst zu Sammelnden werden, setzen

sie sich damit auseinander, wie sich das Anthropozän im Konkreten, im Alltäglichen, im Persönlichen zeigt. Die Praxis des Sammelns und Beschreibens führt dazu, dass die Beitragenden sich oft zum ersten Mal mit den globalen Auswirkungen alltäglicher Objekte befassen. Die Objekte fungieren als übersprachliche Wissensträger und ermöglichen einen Austausch zum Erleben des Anthropozäns über Länder-, Kulturen- und Generationengrenzen hinweg. Die Sammlung enthält Geschichten aus unterschiedlichen Zeiten, Orten und politischen Systemen und kann zeigen, wie jedes Objekt und jede Person am Anthropozän teilhat und sich ihm nicht entziehen kann. Das Anthropozän als globale geochronologische Epoche ist überall und kann somit auch über den Fokus auf die materielle Ebene anhand ganz unterschiedlicher Objekte, aus ganz unterschiedlichen Perspektiven und anhand unterschiedlicher Aspekte des prekär gewordenen Verhältnisses zwischen Menschen und ihrer Umwelt erzählt werden – genau darauf will das Sammlungsexperiment hinaus.

Es fällt allerdings auf, dass die Beitragenden die planetaren Folgen von Objekten nur abstrakt beschreiben. Auch die strukturellen Verstrickungen der Objekte werden selten thematisiert. Diese fehlende Auseinandersetzung spiegelt den öffentlichen Diskurs wider, der sich oft auf individuelle Verantwortung konzentriert. Gleichzeitig ist die Rolle der Beitragenden auf der Plattform nicht zu unterschätzen. Sie wählen die Objekte aus und sammeln sie, und sie ermöglichen es anderen Menschen, auf diese zuzugreifen. Dabei ist die Auswahl der Objekte für eine naturkundliche Sammlung durchaus überraschend: Sie bricht oft mit klassischen Verständnissen von Natur und Kultur und ist ein Beispiel dafür, dass sich diese Unterscheidung im Anthropozän nicht trägt.

Das neue Zeitalter erfordert eine kritische Reflexion wissenschaftlicher wie auch musealer Praktiken. Die Komplexität der Interdependenzen zwischen sozioökonomischen und erdsystemischen Faktoren, mit der uns das Anthropozän konfrontiert, macht eine neue, interdisziplinäre Herangehensweise unerlässlich. Als transdisziplinär angelegtes Projekt antwortet »Natur der Dinge« auf diese Notwendigkeit und hinterfragt museale Sammlungspraktiken im Hinblick auf die Zusammenarbeit verschiedener Wissenschaften, die Verbindung natürlicher und kultureller Objekte und Wissensbestände und den Einbezug nichtwissenschaftlicher Akteure. Indem die Öffentlichkeit dazu eingeladen wird, mitzubestimmen, wie und was Naturkundemuseen im Anthropozän sammeln sollten, öffnet sich das Sammeln zu einer Praxis der Teilhabe und versucht Sichtbarkeit unterschiedlicher Perspektiven herzustellen. Eben darin liegt das politische Potenzial: Was genau als »das« Anthropozän zu beschreiben ist, variiert je nach Standpunkt, Zeitpunkt und sozialer Zugehörigkeit; genau diese Variabilität macht Wissensvermittlung im Rahmen der Krisen der Gegenwart so herausfordernd. Diesen Standpunkten einen Raum zu geben – unabhängig davon, ob die einzelnen Beiträge bereits selbst eine Tiefenreflexion des Anthropozäns vornehmen – kommt im Rahmen einer wissenschaftlichen, musealen aber auch gesellschaftlichen Neuorientierung, die die

gegenwärtigen multiplen Krisen erforderlich macht, ein eigener Wert zu. Gerade mit den blinden Flecken und nicht erzählten Geschichten, den Erwartungen und nostalgischen Rückbezügen auf Vergangenes innerhalb der Sammlung liegen dann wertvolle Beiträge für ein multiperspektivisches Erzählen im Anthropozän vor.

Neben der wissenspolitischen Fragestellung, die mit der Sammlung verknüpft ist, zielt der Fokus auf die Objekte des je unterschiedlich wahrgenommenen Alltagsanthropozäns zugleich darauf, dieses als Wissensgegenstand für Museen und verschiedene Disziplin zu erschließen, an dem je nur transdisziplinär und offen, d.h. mit Beteiligung der jeweils betroffenen Akteure, gearbeitet werden kann. Die Sammlung verweist auf das Potenzial, sich über die als persönliche Beiträge zur Sammlung hinzugefügten Objekte und Dokumente dem zu nähern, was sich hinter den exzessiven Objektpraktiken der Gegenwart verbirgt und darüber schließlich einen Reflexionsraum für politische Handlungsoptionen zu öffnen. Eine solche Form des Sammelns kann Impulse dafür liefern, Museen als Orte des gemeinsamen Aushandelns und Sichtbarmachens unterschiedlicher sozialer, kultureller, geographischer oder wissenschaftlicher Positionen zu nutzen: für eine politische Naturkunde für unsere Gegenwart.

Beiträge auf <<https://www.changing-natures.org>>

AlexLoe: »Winterzitrone«, 16.6.2022. <<https://www.changing-natures.org/de/beitrag/31>>.

Christine Kitzinger: »Schokoladenkännchen«, 13.11.2022. <<https://www.changing-natures.org/de/beitrag/103>>.

Noune : »Cuisine quotidienne 1973«, 21.12.2022. <<https://www.changing-natures.org/fr/contributions/123>>.

Harald: »Kiwi«, 07.02.2023. <<https://www.changing-natures.org/de/beitrag/140>>.

Bibliographie

Anthropocene Working Group : *Anthropocene Working Group proposes Crawford Lake as GSSP candidate site of the Anthropocene series*, 2023. <<https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/de/aktuelles/anthropocene-working-group-proposes-crawford-lake-gssp-candidate-site-anthropocene-series>>.

Arndt, Lotte: »Poisonous Heritage: Chemical Conservation, Monitored Collections, and the Threshold of Ethnological Museums«. In: *Museum and Society* 20 (2022) Nr. 2.

Bal, Mieke: »Sagen, Zeigen, Prahlen«. In: Fechner-Smarsly, Thomas/Neef, Sonja (Hg.): *Kulturanalyse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, 72–116.

- Bennett, Carys/Thomas, Richard/Williams, Mark; u.a.: »The broiler chicken as a signal of a human reconfigured biosphere«. In: *Royal Society Open Science* 5 (2018) Nr. 12. <<https://doi.org/10.1098/rsos.180325>>.
- Bennett, Jane: »The Agency of Assemblages and the North American Blackout« In: *Public Culture* 17 (2005) Nr. 3, 445–466. <<https://doi.org/10.1215/08992363-17-3-445>>.
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010. <<https://doi.org/10.1215/9780822391623>>.
- Bennett, Tony: »The political rationality of the museum«. In: *Continuum* 3 (1990) Nr. 1, 35–55.
- Blanc, Guillaume: *The Invention of Green Colonialism*. Cambridge & Medford MA.: Polity Press, 2022.
- Bonneuil, Christophe/Fressoz, Jean-Baptiste: *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. London; Brooklyn, NY: Verso, 2016.
- Braun, Bruce/Whatmore, Sarah: »The Stuff of Politics: An Introduction.« In: Dies.: *Political matter: technoscience, democracy, and public life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, ix–xxxix.
- Callaway, Ewen: »How Rich Countries Skew the Fossil Record. Scientists from Wealthier Nations in Europe and North America Contribute the Lion's Share of Fossil Data«. In: *Nature* (2022) 13. Januar. <<https://doi.org/10.1038/d41586-022-00034-5>>.
- Chakrabarty, Dipesh: »Anthropocene Time«. In: *History and Theory* 57 (2018) Nr. 1, 5–32. <<https://doi.org/10.1111/hith.12044>>.
- Chakrabarty, Dipesh: »The Climate of History: Four Theses«. In: *Critical Inquiry* 35 (2009) Nr. 2, 197–222. <<https://doi.org/10.1086/596640>>.
- Clark, Timothy: *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- Coole, Diana/Frost, Samantha: »Introducing the New Materialisms«. In: Dies. (Hg.): *New materialisms: Ontology, agency, and politics*. Durham: Duke University Press, 2010, 1–43. <<https://doi.org/10.1215/9780822392996-001>>.
- Cornish, Caroline: *Curating Science in an Age of Empire: Kew's Museum of Economic Botany*. Doctoral Thesis. Royal Holloway, University of London, 2013.
- Drieënhuizen, Caroline/Sysling, Fenneke (2021): »Java Man and the Politics of Natural History: An Object Biography«. In: *Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde/ Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia* 177 (2021) Nr. 2–3, 290–311. <<https://doi.org/10.1163/22134379-bja10012>>.
- Evans, David/Welch, Daniel/Swaffield, Joanne: »Constructing and mobilizing ›the consumer‹: Responsibility, consumption and the politics of sustainability«. In: *Environment and Planning A: Economy and Space* 49 (2017) Nr. 6, 1396–1412. <<https://doi.org/10.1177/0308518X17694030>>.

- Fortun, Kim/Adams, James/Schütz, Tim; u.a.: »Knowledge infrastructure and research agendas for quotidian Anthropocenes: Critical localism with planetary scope«, In: *The Anthropocene Review* 8 (2021) Nr. 2, 169–182. <<https://doi.org/10.1177/20530196211031972>>.
- Ghosh, Amitav: *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- Ghosh, Amitav: *The nutmeg's curse: parables for a planet in crisis*. Chicago: University of Chicago Press, 2021.
- Hahn, Hans Peter: »Dinge als Herausforderung«. In: Hahn, Hans Peter/Neumann, Friedemann (Hg.): *Dinge als Herausforderung: Kontexte, Umgangsweisen und Umwertungen von Objekten*. Bielefeld: Transcript, 2018, 9–32.
- Haraway, Donna: »Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin«. In: *Environmental Humanities* 6 (2015) Nr. 1, 159–165. <<https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>>.
- Haraway, Donna: »Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden«, New York City, 1908–1936«. In: *Social Text* 11 (1984), 20–64.
- Haraway, Donna, Design Earth: *Elephant in the Room*, 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=i2Xz9fj85IO>>.
- Hecht, Gabrielle: »Interscalar vehicles for an African Anthropocene: On waste, temporality, and violence«. In: *Cultural Anthropology* 33 (2018) Nr. 1, 109–141.
- Hicks, Dan/Beaudry, Mary C. (Hg.): *The Material-Cultural Turn*, Oxford: Oxford University Press, 2010. <<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199218714.013.0002>>.
- Iovino, Serenella (2012): »Material Ecocriticism: Matter, Text, and Posthuman Ethics«. In: Müller, Timo/Sauter, Michale (Hg.): *Literature, Ecology, Ethics. Recent Trends in Ecocriticism*. Heidelberg: University Verlag, 51–68.
- Kaiser, Katja/Heumann, Ina/Nadim, Tahani u.a.: »Promises of mass digitisation and the colonial realities of natural history collections«. In: *Journal of Natural Science Collections* 11 (2023), 13–25.
- Klose, Alexander/Steininger, Benjamin: *Erdöl. Ein Atlas der Petromoderne*. Berlin: Matthes & Seitz, 2020.
- Kolbert, Elizabeth: *Under a White Sky: The Nature of the Future*. New York: Crown, 2021.
- Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge: Für eine politische Ökologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2009.
- Latour, Bruno: »From realpolitik to dingpolitik«. In: Ders./Weibel, Peter (Hg.): *Making things public: Atmospheres of democracy*. Cambridge: MIT Press, 2005.
- Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen – Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- Leonelli, Sabina: »Open Science and Epistemic Diversity: Friends or Foes?«. In: *Philosophy of Science* 89 (2022) Nr. 5, 1–21, <<https://doi.org/10.1017/psa.2022.45>>.
- Lindahl Elliot, Nils: *Mediating nature*. London/New York: Routledge, 2006.

- Miller, Daniel: *Material culture and mass consumption*. Reprinted. Oxford: Blackwell, 1995.
- Mitchell, Timothy: *Carbon Democracy: Political Power in the Age of Oil*. London: Verso, 2013.
- Mitman, Gregg: *Empire of rubber: Firestone's scramble for land and power in Liberia*. New York: The New Press, 2021.
- Mitman, Gregg/Armiero, Marco/Emmett, Robert S. (Hg.): *Future remains: a cabinet of curiosities for the Anthropocene*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2018.
- Muraca, Barbara: »Für eine Dekolonisierung des Anthropozän-Diskurses: Diagnosen, Protagonisten und Transformationsszenarien«. In: Adloff, Frank/Neckel, Sighard (Hg.): *Gesellschaftstheorie im Anthropozän*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2020, 169-189.
- Museum and Society*: »Special Issue: Exhibiting Extinction«. In: *Museum and Society* 20 (2022) Nr. 1. <<https://journals.le.ac.uk/index.php/mas/issue/view/218>>.
- Natural Science Collections Association (NatSCA): *Journal of Natural Science Collections* 9 (2021). <<https://www.natsca.org/jonsc-vol-9>>.
- Natural Science Collections Association (NatSCA): *Journal of Natural Science Collections* 10 (2022). <<https://www.natsca.org/jonsc-vol-10>>.
- Patel, Rajeev Charles/Moore, Jason W.: *A History of the World in Seven Cheap Things: A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of the Planet*. California: University of California Press, 2020.
- Reed, Christina: »Dawn of the plasticene age«. In: *NewScientist* 225 (2015) Nr. 3006, 28–32.
- Renn, Jürgen: *The Evolution of Knowledge: Rethinking Science for the Anthropocene*. Princeton: Princeton University Press, 2020.
- Ross, Corey: Bittersweet Harvest: »The Colonial Cocoa Boom and the Tropical Forest Frontier«. In: Ross, Corey (Hg.): *Ecology and Power in the Age of Empire: Europe and the Transformation of the Tropical World*. Oxford: Oxford University Press, 2017, 67–98. <<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199590414.003.0003>>.
- Schulte Beerbühl, Margrit: »Faszination Schokolade: Die Geschichte des Kakaos zwischen Luxus, Massenprodukt und Medizin«. In: *VSWG: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*. Franz Steiner Verlag 95 (2008) Nr. 4, 410–429.
- Speyer & Grund GmbH Co. KG: »Unternehmensgeschichte Surig.«, 2023. <<https://www.surig.de/ueber-surig/unternehmensgeschichte/>>.
- Stiegler, Bernard: *Automatic society. Volume 1: The Future of Work*. Cambridge, UK/Malden, MA: Polity Press, 2016.
- Sturm, Ulrike/Heyne, Elisabeth/Herrmann, Elisa u.a.: »Anthropocenic Objects. Collecting Practices for the Age of Humans«. In: *Research Ideas and Outcomes* 8 (2022) Nr. e89446. <<https://doi.org/10.3897/rio.8.e89446>>.

- Thrift, Nigel: »Halos: Making More Room in the World for New Political Orders«. In: Braun, Bruce/Whatmore, Sarah J. (Hg.): *Political matter: technoscience, democracy, and public life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Thrift, Nigel: *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge, 2007. <<https://doi.org/10.4324/9780203946565>>.
- Toepfer, Georg/Kornmeier, Uta: »Natur im Kasten. Ästhetische und museale Antworten auf das Problem des naturgeschichtlichen Dioramas«. In: Kefßler, Annerose/Schwarz, Isabelle (Hg.): *Objektivität und Imagination: Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript Verlag, 2018, 225–250.
- Tsing, Anna: »When the thiongs we study respond to each other. Tools for unpacking »the material«. In: Harvey, Penelope/Krohn-Hansen, Christian/Nustad, Knut G. (Hg.): *Anthropos and the material*. Durham: Duke University Press, 2019, 221–243.
- Tsing, Anna Lowenhaupt: *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Veland, Siri/Lynch, Amanda H.: »Scaling the Anthropocene: How the stories we tell matter«. In: *Geoforum* 72 (2016), 1–5. <<https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2016.03.006>>.

Anhang

Autor:innen- und Herausgeber:innenverzeichnis

Dimitri Almeida war Juniorprofessor für Inter- und Transkulturelle Studien an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Natasha Bianco ist Senior Lecturer an der Paris Lodron Universität Salzburg.

José Manuel Blanco Mayor ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Romanistik der Universität Rostock.

Maddalena Casarini ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Spanische und Französische Kultur- und Literaturwissenschaft an der Universität Regensburg.

Julia Dettke ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Romanische Literaturen am Institut für Romanistik der Humboldt-Universität zu Berlin.

Sonja Finck ist Literatur-Übersetzerin und übersetzt aus dem Französischen Autor:innen wie Annie Ernaux, Didier Eribon, Edouard Louis, Jocelyne Saucier, Gabrielle Roy, Kamel Daoud und Wajdi Mouawad.

Marie Guthmüller ist Professorin für Romanische Literaturen an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Elisabeth Heyne ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museum für Naturkunde Berlin, Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung und Leiterin des Projekts »Natur der Dinge. Eine partizipative Sammlung des Anthropozäns« (www.changing-natures.org).

Ralf Junkerjürgen ist Professor für Romanische Kulturwissenschaft an der Universität Regensburg.

Beate Kern ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Romanische Sprachwissenschaft am Institut für Romanistik der Universität Rostock.

Joris Lehnert ist Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für Romanistik der Humboldt-Universität zu Berlin.

Wolfgang Munro ist Professor für Vergleichende Regierungslehre, Institut für Politik- und Verwaltungswissenschaften, Universität Rostock.

Christian Pfeiffer ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Vergleichende Regierungslehre, Institut für Politik- und Verwaltungswissenschaften, Universität Rostock.

Jan Rhein ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter für Französische Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Romanistik der Europa-Universität Flensburg.

Cora Rok ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Französische und Italienische Literaturwissenschaft am Romanischen Seminar der Universität Heidelberg.

Steffen Schneider ist Professor für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität in Graz.

Sabine Schrader ist Professorin für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaften an der Universität Innsbruck.

Julia Tovote ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungszentrum für Nachhaltigkeit der Freien Universität Berlin und Gastwissenschaftlerin am Museum für Naturkunde in Berlin im Projekt »Natur der Dinge. Eine partizipative Sammlung des Anthropozäns« (www.changing-natures.org).

Jeroen Vandaele lehrt und forscht im Bereich der spanischen Literatur- und Übersetzungswissenschaft an der Universität Gent (UGent, Belgien).