

ISSN 2643-6705

BAND 6

promptus

WÜRZBURGER BEITRÄGE ZUR ROMANISTIK



Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

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

ISBN 978-3-946101-05-5

ISSN 2364-6705

© Verlag des promptus e.V., Würzburg 2020

Wissenschaftlicher Beirat:

Prof. Dr. Susanne Gehrman (Berlin)

Prof. Dr. Dieter Ingenschay (Berlin)

Prof. Dr. Johannes Kabatek (Zürich)

Prof. Dr. Benjamin Meisnitzer (Leipzig)

Prof. Dr. Irmgard Scharold (Münster)

Prof. Dr. Christof Schöch (Trier)

Prof. Dr. Angela Schrott (Kassel)

Textsatz: Robert Hesselbach, Christian Koch, Julien Bobineau

Umschlaggestaltung: Julien Bobineau

Druck: BoD GmbH, Norderstedt

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier



This document is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0):
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0> This CC license does not apply to third party material (attributed to another source) in this publication.

promptus – Würzburger
Beiträge zur Romanistik

Band 6

Herausgegeben von

Julien Bobineau
Sofina Dembruk
Lukas Eibensteiner
Julius Goldmann
Robert Hesselbach
Christian Koch
Paola Ravasio

Inhaltsverzeichnis

Die Herausgeberinnen und Herausgeber	
Vorwort	1
Christof Schöch	
Interview	7
Julien Bobineau (Würzburg)	
Belgiens gespaltene Erinnerung: Aufarbeitung und Verdrängung von kolonialer Geschichte in Flandern und Wallonien	23
Robert Hesselbach (Erlangen-Nürnberg)	
«Nous sommes en guerre sanitaire contre le COVID-19» – A Corpus-based Approach of Official French, Italian, and Spanish Social Media Discourse in the Light of the Coronavirus Crisis	45
Melanie Koch-Fröhlich (Freiburg)	
S’inventer à partir de l’autre : Les <i>Origines</i> d’Amin Maalouf	69
Britta Köhler (Düsseldorf/Palermo)	
<i>A Room of One’s Own</i>: Weiblichkeit, Schreiben und kollektive Erfahrung in Elena Ferrantes Tetralogie <i>L’amica geniale</i> (2011-2014) und Annie Ernaux’ <i>Les Années</i> (2008)	87
Dinah Leschzyk (Gießen)	
Corona-Kommunikation. Wie Jair Bolsonaro die Wissenschaft diskreditiert und Verschwörungstheorien befeuert	107
Florian Lützelberger (Bamberg)	
Federico García Lorcas <i>Trilogía dramática de la tierra española</i> als Knotenpunkt von Kontinuität und Wandel	131

Verena Richter (Paris/Graz)	
Das Mittelmeer als pluraler Erinnerungsraum im französischen Essayfilm: zu Jean-Daniel Pollets <i>Méditerranée</i> (1963)	155
Alena von Roeder (Bonn)	
Salvador als Opfer seiner eigenen Triebe im Film <i>Los girasoles ciegos</i>	177

Vorwort

Liebe Leserinnen und Leser,

wir freuen uns sehr, Ihnen hiermit die sechste Ausgabe unserer Zeitschrift *promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik* aller aktuellen Umstände zum Trotz vorlegen zu können. Die Herausgebertätigkeit war schon vor Corona eine Arbeit, die naturgemäß überwiegend in sozialer Distanz ablief. Dennoch hatte die Pandemie auf die diesjährige Ausgabe einige Auswirkungen.

Davon noch unbeeinflusst waren die personellen Veränderungen in unserem HerausgeberInnen-Team zu Anfang des Jahres: Nach fünf Jahren verlassen haben uns Berit Callsen und Christoph Hornung, denen wir herzlich für ihre wertvolle Mitarbeit in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Abteilung danken. Neu begrüßen wir dafür Sofina Dembruk (Göttingen) für den Bereich Literaturwissenschaft und Lukas Eibensteiner (Jena) für die Bereiche Sprachwissenschaft und Didaktik. Beide möchten wir noch einmal herzlich willkommen heißen.

Als die meisten Beiträge für dieses Jahr eingingen, schien noch alles normal oder in ganz weiter Ferne zu sein. Doch schon bei der Überarbeitung, wo hier und da noch einmal der Blick in diesen oder jenen Text vorgeschlagen wurde, mussten sich die AutorInnen vielerorts mit geschlossenen Bibliotheken arrangieren.

Bereits im letzten Jahr angefragt wurde Prof. Dr. Christof Schöch (Trier) für das einleitende Interview, da wir die Umbrüche von (literaturwissenschaftlicher) Forschung und Publikation durch Digitalisierung aus der Sicht des ersten Romanisten in Deutschland auf einer Professur für Digital Humanities erkunden wollten. Dass nun darüber hinaus aktuelle Themen der Online-Lehre und Online-Konferenzen hinzugekommen sind, war naheliegend, gleichwohl dies nicht zum Kernthema des Interviews werden sollte. Anders als in den Jahren zuvor haben wir auf ein persönliches Treffen verzichtet und uns auf eine schriftliche Beantwortung der Fragen verständigt.

Keine virtuelle Ersatzveranstaltung möchten wir bei der Vergabe des Reinhard-Kiesler-Preises riskieren, die für Januar 2021 geplant gewesen wäre. Da es nicht wahrscheinlich schien, dass wir uns dann zu halbwegs normalen

Bedingungen in Würzburg treffen könnten, haben wir uns für die Verschiebung um ein Jahr entschieden. Das dritte Mal wird der Preis also am 18. Januar 2022 zu den besten Beiträgen von in diesem Fall drei Ausgaben vergeben.

Als eine Stimme der romanistischen Nachwuchsforschung machen wir uns bei *promptus* natürlich Gedanken darüber, was die aktuelle Situation gerade für Forschende im akademischen Mittelbau bedeutet. Viele von uns mögen Stellen innehaben, die in dieser Zeit als privilegiert gelten können. Home-Office war für wissenschaftliches Personal schon immer Teil der Praxis und man mag vielleicht sogar die häusliche Isolation als Raum zum intensiven Selbststudium gewinnbringend nutzen können. Aber neben den erhöhten Herausforderungen des Alltags – Selbstverpflegung statt Mensa, Kinderbetreuung statt Kita usw. – beeinträchtigen den Mittelbau die Fristen von Arbeitsverträgen, maximalen Beschäftigungszeiten und Projektlaufzeiten. Zwar ist die Romanistik ein Fach, in dem Forschung zu bestimmten Fragestellungen rein über Print- und Online-Ressourcen möglich ist, dennoch leidet gerade die Empirie, wenn Feldforschung in der Romania, Schulprojekte, Archivbesuche u.v.m. aktuell nicht stattfinden können. Je nachdem, wie lange wir mit Einschränkungen zu rechnen haben, werden viele geplante und begonnene Projekte eingefroren, grundlegend umgestaltet oder gar abgebrochen werden müssen. Gleichzeitig entstehen aber auch neue Thematiken, in denen die Pandemie eine Rolle spielt: Als Zeitzeugen können wir uns mit der Corona-Kommunikation auf verschiedensten Ebenen beschäftigen. Ganz neue Lexeme bilden sich heraus, die in der Mikrodiachronie ihres Entstehens rekonstruiert werden können. Neue Formen von kulturellen Events in gebührendem sozialen Abstand entstehen, die zu analysieren sind, und es ist nur eine Frage der Zeit, bis es so etwas wie eine Corona-Literatur gibt, deren Entstehung wir in Echtzeit verfolgen können. Aber auch der Blick zurück in literarische und filmische Zeugnisse zu früheren sowie zu fiktiven Epidemie-Katastrophen ist nun verstärkt geboten. Die Schule als Ort der didaktischen Forschung wird zwar in etlichen Facetten ausgebremst, treibt aber jetzt erst recht die Motivation zur Beschäftigung mit digitalen Formaten des Fremdsprachenlernens voran. Für diese neue Forschung beinhaltet die diesjährige Ausgabe zwei sprachwissenschaftliche Beiträge, die noch nach der Einreichfrist entstanden sind. Das bereits erwähnte Interview mit Christof Schöch greift einen weiteren wichtigen Aspekt auf, der in diesen Zeiten anders

ist: der Austausch auf Tagungen und die kollegiale Vernetzung. Nachdem vieles abgesagt oder langfristig verschoben worden ist, etablieren sich Online-Formate, auf die man zuvor allenfalls in Ausnahmen zugegriffen hat. So gut Online-Tagungen den Rahmenablauf von Präsenz-Tagungen imitieren können, so sehr fehlt doch das informelle Umfeld, in dem individuelle Vernetzungen entstehen. Gleichzeitig ermöglicht die Online-Partizipation das weltweite Dabeisein mit erheblicher Ersparnis von Kosten, Zeit sowie umweltschädlichen Emissionen und wird sicherlich auch nachhaltig die wissenschaftliche Tagungslandschaft verändern.

In der vorliegenden Ausgabe präsentieren wir Ihnen die folgenden acht Beiträge: **Julien Bobineau (Würzburg)** beschäftigt sich in seinem Aufsatz «Belgiens gespaltene Erinnerung: Aufarbeitung und Verdrängung von kolonialer Geschichte in Flandern und Wallonien» mit dem Bild, das Belgien nach Ende der Kolonialzeit auf sich selbst und die einstmalige Kolonie Belgisch-Kongo wirft. Dabei geht es besonders um die Entwicklungen im 21. Jahrhundert und ein Umdenken, wodurch das Heldentum des einstigen Königs und Kolonisators Leopold II. stärker als zuvor hinterfragt wird.

Robert Hesselbach (Erlangen-Nürnberg) untersucht in seinem Beitrag «Nous sommes en guerre sanitaire contre le COVID-19» – A Corpus-based Approach of Official French, Italian, and Spanish Social Media Discourse in the Light of the Coronavirus Crisis» die Internet-Kommunikation der Präsidenten von Frankreich, Italien und Spanien in der Frühphase der Pandemie. Dabei werden Strategien der Vermittlung der Corona-Krise und der Solidarisierung mit der Bevölkerung vergleichend herausgearbeitet.

In «S’inventer à partir de l’autre: Les *Origines* d’Amin Maalouf» untersucht **Melanie Koch-Fröhlich (Freiburg)** die Übertragung eines intergenerationalen Gedächtnisses in Joseph Maaloufs *Origines* (2004) in engem Zusammenhang mit Kriegserzählungen, diasporischen Identitäten und Migration. Anhand von Dominique Viarts und Bruno Verciers Überlegungen zum *récit de filiation* beschäftigt sich die Autorin einerseits mit der Frage nach den Beziehungen zwischen Oralität und Literalität, andererseits geht es um den Zusammenhang zwischen Gedächtnis und Geschichte.

In Ihrem Beitrag «*A Room of One’s Own*: Weiblichkeit, Schreiben und kollektive Erfahrung in Elena Ferrantes Tetralogie *L’amica geniale* (2011-2014) und

Annie Ernaux' *Les Années* (2008)» analysiert **Britta Köhler (Düsseldorf/Palermo)** das von den beiden zeitgenössischen Schriftstellerinnen in ihren autobiographisch angelegten Romanen gezeichnete sich wandelnde Frauenbild in den Kulturräumen Süditalien und Frankreich nach dem zweiten Weltkrieg und zeigt die Eigenheiten und Möglichkeiten weiblicher Autorenschaft auf. Die Romane, die den Genderdiskurs der letzten Jahrzehnte verarbeiten und um zwei individuelle Perspektiven bereichern, werden von Köhler nach den Analysemethoden der Gender Studies eingehend betrachtet und zentrale Themenkreise wie Mutterschaft, sexuelle Gewalt und Tabubruch herausgearbeitet.

In dem kurzfristig neu entstandenen Beitrag «Corona-Kommunikation. Wie Jair Bolsonaro die Wissenschaft diskreditiert und Verschwörungstheorien befeuert» von **Dinah Leschzyk (Gießen)** geht es um den Krisendiskurs des brasilianischen Präsidenten in den ersten Monaten der Covid-19-Pandemie. Auf Grundlage des Diskurshistorischen Ansatzes werden Leitkonzepte der Leugnung und Bagatellisierung der Gefahr erläutert, mit denen Bolsonaro in sozialen Netzwerken agiert.

Florian Lützelberger (Bamberg) betrachtet in «Federico García Lorcas *Trilogía dramática de la tierra española* als Knotenpunkt von Kontinuität und Wandel» die Einflüsse auf Lorcas dramatische Trilogie seit der Antike und die Auswirkungen seiner Stücke auf die zeitgenössische spanische Kultur. Der Beitrag identifiziert Lorcas Referenz auf antike Formen des Dramas und hebt die neu-anordnende Verschmelzung mit dem modernen spanischen Theater bei Lorca hervor, ehe sich die Analyse dem Rückgriff auf Lorcas Inventionen in Simon Stones *Yerma* (2017) und in der TV-Serie *Las Chicas del Cable* (2017-2020) widmet.

In ihrem Beitrag «Das Mittelmeer als pluraler Erinnerungsraum im französischen Essayfilm: zu Jean-Daniel Pollets *Méditerranée* (1963)» erkundet **Verena Richter (Paris/Graz)** den mediterranen Raum und seine Darstellung im filmischen Modus. Am Beispiel von Pollets experimenteller Filmdarstellung wird gezeigt, wie diese in einem widersprüchlichen Semantisierungsprozess den Mittelmeerraum einerseits als kulturellen Gedächtnis- und Erinnerungsraum inszeniert, andererseits jedoch in einem polyphonen Stimmengewirr jede Bedeutungszuweisung fragmentiert.

Der abschließende Beitrag «Salvador als Opfer seiner eigenen Triebe im Film *Los girasoles ciegos*» von **Alena von Roeder (Bonn)** untersucht die dynamische Entwicklung der Hauptfigur Salvador in José Luis Cuerdas Werk (2008). Die Verfasserin greift in ihrer Darlegung auf die deskriptive Analyse kinematographischer Mittel wie Kameraperspektivierung und Fokalisierung zurück, auf die sie die Theorie der Freudschen Psychoanalyse überträgt. Im Fokus der Betrachtung steht die innere Auseinandersetzung des Protagonisten aus *Los girasoles ciegos*, die sich im Spannungsfeld zwischen dem «Ich» und dem «Es» manifestiert.

Wir wünschen Ihnen eine interessante Lektüre!
Die Herausgeberinnen und Herausgeber

Interview mit Prof. Dr. Christof Schöch

Christof Schöch (*1977) studierte Romanistik, Anglistik und Psychologie an den Universitäten in Freiburg und Tours. Von 2004 bis 2011 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Romanistik der Universität Kassel und wurde dort in einem *cotutelle*-Verfahren (Universität Paris-IV Sorbonne) mit einer Arbeit zum französischen Roman der Aufklärung unter dem Titel *La Description double dans le roman français des Lumières 1760-1800* (erschienen bei *Classiques Garnier*) promoviert. Von 2011 an war er Mitarbeiter am Lehrstuhl für Computerphilologie der Universität Würzburg und leitete dort seit 2014 die BMBF-Nachwuchsgruppe «Computergestützte literarische Gattungsstilistik (CLiGS)». Als einer der ersten Romanisten wurde Christof Schöch 2017 auf eine W3-Professur für Digital Humanities an der Universität Trier berufen und ist derzeit Vorsitzender des Verbands Digital Humanities im deutschsprachigen Raum (DHd-Verband). Zu seinen Schwerpunkten in der Forschung zählen quantitative Methoden zur Analyse literarischer Texte, Autoren- und Gattungsstilistik sowie digitale Literaturgeschichtsschreibung, wobei er insbesondere zum Theater der französischen Klassik, dem Roman der Aufklärung sowie zum modernen französischen Roman arbeitet. Daneben gehört Christof Schöch zum wissenschaftlichen Beirat von *promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik* und ist wichtiger Impulsgeber für die digitale *Open Access*-Version der Zeitschrift.

promptus: Du hast neben Romanistik auch Anglistik und Psychologie studiert: Wie kamst Du zur Romanistik und ab wann hat sich das Interesse an digitalen Methoden – gerade im Bereich der Literaturwissenschaft – ausgebildet?

Christof Schöch: Solche Dinge sind nicht einfach zu rekonstruieren, aber am ehesten würde ich den Ursprung meines Wunsches, Romanistik zu studieren, im Französisch-Unterricht während meiner Schulzeit sehen. Insbesondere denke ich da an unsere Französisch-Lehrerin Odile Bartos, die unsere Klasse bis zum Abitur hin begleitet und nicht nur mich für die französische Sprache und Kultur begeistert hat. Da war es dann naheliegend, ich würde sogar sagen wenig originell, eben Romanistik zu studieren. – Das Psychologie-Nebenfach hat mir

in der Zeit schon die Augen für empirische Methoden und statistische Verfahren geöffnet. Und es hat mich in die Grundlagen der neuronalen Netze eingeführt, die damals noch vergleichsweise einfach strukturiert waren, aber die konzeptuelle Basis für viele aktuelle Verfahren im Bereich des Deep Learning, also der künstlichen neuronalen Netze, bilden. Diese spielen heute in der Informatik, Computerlinguistik und zunehmend auch in den Digital Humanities eine zentrale Rolle. – Mein Interesse an den digitalen Methoden wurde auch wieder von einer Person geweckt oder angesprochen, nämlich von Wolfgang Orlich am Romanischen Seminar der Universität Freiburg. Eines seiner Spezialgebiete ist Oulipo, und da liegt eine algorithmische Sichtweise auf Literatur ja sehr nahe. Von ihm kam die konspirative Idee, doch *La Vie mode d'emploi* von Georges Perec auf den Scanner zu legen und den digitalen Volltext des Romans zu erstellen, um die Lektürearbeit im Perec-Seminar zu unterstützen. Diesen digitalen Text habe ich immer noch, inzwischen natürlich in XML-TEI konvertiert, genauso wie zwei gedruckte Ausgaben. Das war vermutlich mein erster kleiner Schritt in den Digital Humanities. Außerdem war Wolfgang Orlich zu fast jedem Experiment bereit und hat beispielsweise eine Hausarbeit akzeptiert, die aus einer hypertextuellen Collage literaturtheoretischer und literarischer Zitate zum Thema Autopoiesis bei Marcel Bénabou bestand und die ich auf einer 3,5-Zoll-Diskette eingereicht hatte. – Ein ganz praktischer Impuls in die Richtung digital unterstützter Forschung erfolgte dann während der Masterarbeit zu François Bon, der ja auch große Affinitäten für Internet und Technik hat. Seine Bücher habe ich damals dann alle gescannt und für die Masterarbeit meine Textbeispiele in eine Datenbank aufgenommen und dort annotiert und verschlagwortet, was dann wiederum die Basis für die Textinterpretationen bildete. Für mich war das damals eine Entlastung des Gedächtnisses und ein neuer, variabler Zugriff auf die Texte. Dass es schon damals, und in der Tat ja seit den 1960er Jahren, so etwas wie die Digital Humanities gab, wenn auch nicht unter diesem Namen, wusste ich allerdings nicht.

promptus: In einem klassischen Romanistik-Studium kommt man im Bereich der Literaturwissenschaft normalerweise nicht mit digitalen Methoden in Berührung: Wie wird man daher Computerphilologe? Inwieweit sollten *konventionelle* und *digitale* Literaturwissenschaft bereits im Studium in Dialog treten?

Christof Schöch: Wie das Beispiel meines Studiums zeigt, gab es in der Tat zumindest damals wenig strukturell verankerte Möglichkeiten, während eines Romanistik-Studiums etwas über digitale Methoden zu erfahren. Vielmehr hing das von den Interessen einzelner Personen ab und davon, in welcher Weise jemand wie Wolfgang Orlich die Spielräume eines Studienplans zu nutzen wusste. Und ich würde sagen: immer wieder war es schon seit dem Studium so, dass sich mir einerseits solche Gelegenheiten geboten haben, dass ich sie andererseits aber fast immer auch ergriffen habe, meist vor allem aus Neugierde oder Abenteuerlust. – Heute ist das denke ich doch etwas anders, zumal ja insbesondere auch die romanistische Linguistik stark korpusbasiert arbeitet und damit einen guten Einstiegspunkt in das Erstellen digitaler Korpora oder anderer Ressourcen und in die Analyse von Korpora mit computergestützten Methoden, sowohl qualitativer als auch quantitativer Art, bildet. Das ist in der romanistischen Linguistik allerdings nicht unbedingt programmatisch an die Computerlinguistik oder die Digital Humanities geknüpft, sondern eher eine niederschwellige Selbstverständlichkeit. – Dazu kommt noch ein anderer Faktor, nämlich dass es inzwischen doch an einer ganzen Reihe von Universitäten auch Professuren und Studiengänge im Bereich der digitalen Geisteswissenschaften gibt. Das ermöglicht es doch schon eher, hier auch während eines klassischen Studiums der Romanistik in solche Bereiche hineinzuschnuppern. Es wäre allerdings wünschenswert, dass das viel stärker auch strukturell integriert wird, damit das Angebot eben nicht an Einzelpersonen hängt: sei es niederschwellig durch die Aufnahme von entsprechenden Veranstaltungen in den Bereich der Schlüsselqualifikationen (Stichwort «digital literacy») oder eben durch entsprechende Nebenfachangebote. Ich würde also sagen, etablierte und digitale Methoden der Literaturwissenschaften sollten so früh wie möglich in Berührung kommen, denn sie sind meines Erachtens immer dann besonders produktiv, wenn sie sich gegenseitig herausfordern.

promptus: Wie profitieren die beiden Bereiche voneinander? Gibt es Felder der literaturwissenschaftlichen Arbeit, bei denen der Mehrwert des Digitalen in Frage gestellt werden kann?

Christof Schöch: Wie gesagt denke ich, dass etablierte und digitale literaturwissenschaftliche Methoden darauf angewiesen sind, sich gegenseitig zu provozieren. Denn die Fragestellungen, für die wir digitale Methoden einsetzen und entwickeln möchten, kommen ja zunächst einmal fast immer aus der etablierten Literaturwissenschaft. Zugleich wirft der Einsatz digitaler Methoden oft neue Fragen auf, und zwar sowohl methodischer als auch literaturwissenschaftlicher Art, schlicht weil die Verfügbarkeit digitaler Texte und die damit einsetzbaren Analyseverfahren auch einen neuen Blick auf die Texte gewähren und einen anderen Umgang mit den Konzepten erfordern. Da findet eigentlich immer eine Art Oszillieren zwischen beiden Perspektiven statt. – Das kann man im Übrigen auch ganz programmatisch machen, wenn man den Versuch unternimmt, bestimmte klassisch gewordene Einzelanalysen mit digitalen Methoden noch einmal möglichst genau nachzuvollziehen. So etwas habe ich u.a. mit Spitzers Racine-Aufsatz («Die klassische Dämpfung bei Racine») unternommen und dabei sehr viel über Spitzers Stilanalyse, über die Möglichkeiten und Grenzen aktueller digitaler Methoden, und nicht zuletzt über die Sprache in Racines Tragödien gelernt. – Sicherlich ist der Beitrag, den digitale Methoden in unterschiedlichen Bereichen der literaturwissenschaftlichen Arbeit leisten können, auch unterschiedlich groß. Wenn man die Autorschaft eines unter Pseudonym publizierten Theaterstücks aus dem 18. Jahrhundert bestimmen oder Einblick in die thematischen Tendenzen einer umfangreichen Romansammlung bekommen möchte, eröffnen digital verfügbare Primärtexte und statistische Methoden völlig neue und qualitativ andersartige Möglichkeiten. Möchte man hingegen ein einzelnes Gedicht von Baudelaire interpretieren, liegt der Beitrag des Digitalen vermutlich eher darin, dass für die interpretative Kontextualisierung relevante Dokumente und Ressourcen besser auffindbar und besser zugänglich sind; für die Interpretation mobilisiert werden müssen sie aber immer noch von den Interpret/innen. Aber dass es Bereiche gibt, die überhaupt nicht von der Digitalisierung profitieren, mag ich inzwischen nicht mehr glauben. – Nicht alles, was man unter Digitalisierung fassen

kann, gehört aber auch gleich zu den digitalen Literaturwissenschaften oder den Digital Humanities. Elektronische Bibliothekskataloge, digitale Artikeldatenbanken im Open Access oder auch unsere von Emails und sozialen Medien gestützten akademischen Netzwerke sind nur ein paar Beispiele dafür, wie sich die Digitalisierung auch unabhängig von den Digital Humanities seit langer Zeit deutlich auf universitäre Arbeit in Forschung und Lehre auswirkt.

promptus: Inwiefern haben digitale Ansätze und Methoden die Perspektive kultureller Praktiken, wie bspw. das *Lesen* oder *Reflektieren* über einen Gegenstand, die Geisteswissenschaften bereits verändert?

Christof Schöch: Ich möchte hier einmal drei Punkte nennen, die ich in der eigenen Praxis immer wieder sehr eindrücklich wahrnehme. Erstens ein Effekt, der mir erstmals während der Arbeit an der Promotion sehr deutlich bewusst wurde. Damals habe ich sämtliche Beispiele deskriptiver Passagen in einer Sammlung von Romanen der Aufklärung erhoben und in eine Datenbank aufgenommen. Ähnlich wie schon in der Masterarbeit, allerdings viel tiefer und systematischer, habe ich diese Beispiele dann nach und nach analysiert, annotiert und vielfältig nach einem zunehmend ausgefeilten System mit Schlagworten versehen. Was dann passiert kann man denke ich als eine «Rekonfiguration» des Materials beschreiben: statt die einzelnen Beschreibungen primär in ihrem ursprünglichen narrativen Kontext zu sehen, konnte ich sie nun in immer neue Kontexte anderer, in einem bestimmten Merkmal ähnlicher Beschreibungen, stellen, was einen typologisch-deskriptiven Ansatz ungemein befördert. In der Arbeit dominiert entsprechend ein solcher Ansatz, alternierend allerdings mit jeweils auf Einzeltexte bezogenen Kapiteln. (Sehr inspirierend über solche Phänomene geschrieben hat übrigens Stephen Ramsay in seinem Buch *Reading Machines*, unter anderem mit Bezügen zu Oulipo.) – Den zweiten Effekt der Digitalisierung auf das literaturwissenschaftliche Denken würde ich als eine Tendenz zur Zerlegung komplexer Phänomene in viele kleine Teile beschreiben. Das hat unter anderem etwas damit zu tun, dass man in den digitalen Geisteswissenschaften ja oft versucht, bestimmte Arbeitsabläufe zu automatisieren, sie also algorithmisch umzusetzen. Und da hilft es eben ungemein, wenn man

komplexe Abläufe in sehr sehr kleine, ganz einfache Schritte zerlegt, was umgekehrt dann dazu führt, die Welt als hochkomplexe Interaktion vieler einfacher Prozesse zu sehen. (Eine schöne kleine Einführung in dieses *Computational Thinking* gibt es seit Kurzem übrigens von Peter J. Denning and Matti Tedre.) Der Effekt findet sich dann auf anderer Ebene wieder, wenn man versucht, so vielschichtige, komplexe, kontextabhängige und historische Phänomene wie literarische Gattungen oder Kanonisierungseffekte mit algorithmischen Methoden zu analysieren und zu verstehen. Fast zwangsläufig wird man solche Phänomene auf kleinere Teilaspekte herunterbrechen, in der Hoffnung, dass man sie einzeln besser in den Griff bekommen wird. Das liegt schon in den Grenzen der digitalen Methoden, wie wir sie derzeit zur Verfügung haben. Und es ist immer mit der Herausforderung verbunden, trotz aller algorithmischen Operationalisierung die konzeptuelle und argumentative Verbindung zum ursprünglichen, viel größeren Problem, nicht zu verlieren. – Die dritte Wirkung der digitalen Methoden auf die literaturwissenschaftliche Arbeit ist denke ich, dass der Blick tendenziell erst einmal weg von der individuellen Besonderheit des Einzelwerks in seiner ästhetischen Eigenheit geht. Stattdessen scheint mir, dass die digitalen Methode ihre Stärken eher beim Blick in die größeren Textmengen und die dem Einzelwerk übergeordneten Phänomene ausspielen können: also immer dann, wenn es um das Gesamtwerk von Autoren, um die Eigenschaften von literarischen Gattungen, um große thematische Muster über die Epochen und ähnliche Dinge geht. (Ein Gegenargument dürfte die Digitale Textedition sein, wo das digitale Medium Detailverliebtheit beliebigen Maßes unterstützt.) Mir hat ein solches werkübergreifendes Paradigma aber schon immer gelegen: ich wollte nicht (nur) über Diderot oder Sade schreiben, sondern über den Roman des 18. Jahrhunderts. Dass erst vor dem Hintergrund der *normalen* Praxis des deskriptiven Schreibens im Roman der Aufklärung dann aber auch die Besonderheiten von Mercier, Sade oder Sénac de Meilhan so richtig in Erscheinung treten, auch das war eine der prägenden Erfahrungen aus der Dissertationsphase. (Dass die Geisteswissenschaften nicht erst mit der Digitalisierung ein Interesse für allgemeine Prinzipien und wiederkehrende Muster entwickelt haben, hat übrigens vor ein paar Jahren Rens Bod sehr schön in seiner *New History of the Humanities* gezeigt.)

promptus: Du bist als Leiter einer Nachwuchsforschungsgruppe berufen worden: Wie siehst Du die verschiedenen Qualifizierungswege im Hinblick auf Habilitation, Juniorprofessur oder Nachwuchsgruppenleitung? Wo bestehen Vor- und Nachteile?

Christof Schöch: Für diese Frage bin ich nun wirklich kein Experte, zumal das ja auch je nach Disziplin recht unterschiedlich sein kann. Grundsätzlich sehe ich es aber so: mit der erfolgreichen Promotion belegt man, dass man für die eigenständige wissenschaftliche Arbeit befähigt ist. Idealerweise hat man während der Promotionsphase auch schon in einige anderen Bereichen erste Erfahrungen gesammelt, beispielsweise in der universitären Lehre, der Vortragstätigkeit, dem wissenschaftlichen Publizieren oder auch der akademischen Selbstverwaltung und Selbstorganisation. Und man hat begonnen, sich ein gewisses Netzwerk an akademischen Kontakten aufzubauen. Im Anschluss an die Promotion gilt es nun, sich ein weiteres methodisch-thematisches Forschungsfeld zu erschließen und die genannten Erfahrungen zu erweitern. Ich glaube nicht, dass dies nur in Form einer umfangreichen Habilitationsschrift möglich ist. Im Gegenteil, die Leitung einer Nachwuchsgruppe oder die Rolle als Juniorprofessor/in bieten doch mindestens genauso vielfältige Gelegenheiten für eine einschlägige und auch in geeigneter Form dokumentierbare Weiterentwicklung der eigenen Forschendenpersönlichkeit.

promptus: Welchen Rat würdest Du angehenden Nachwuchswissenschaftler/innen geben, die mit dem Gedanken spielen, digitale Methoden für ihre Forschungsprojekte anzuwenden?

Christof Schöch: Für eine nuancierte Antwort auf diese Frage bin ich nicht der Richtige, will sagen: Ich bin ziemlich sicher, dass fast jede wissenschaftliche Fragestellung in der einen oder anderen Form vom Einsatz digitaler Methoden profitieren kann. Allerdings muss ich dann doch relativierend hinzufügen, dass es hier mindestens zwei potentielle Hürden gibt. Die erste Hürde ist die Verfügbarkeit der Materialgrundlage in digitaler Form. Diese ist oft schlicht nicht gegeben, was angesichts der Bandbreite an Epochen, Gattungen, Autor/innen und Themen und Medien, die Gegenstand der romanistischen Forschung sein

können, auch keine kleine Aufgabe ist. Der oft problematische Digitalisierungsstand in vielen romanischen Ländern und natürlich auch das Urheberrecht machen die Sache nicht leichter. Die zweite Hürde, die man auch nicht unterschätzen sollte, ist, dass noch keine digitalen Literaturwissenschaftler/innen vom Himmel gefallen sind. Das heißt, man muss schon substantielle Geduld, Hartnäckigkeit und auch schlicht Zeit mitbringen, wenn man sich in diesen Bereich einarbeiten möchte. Die Methodenentwicklung der letzten Jahrzehnte lässt sich nicht auf die Schnelle rezipieren und all das kommt ja dann oft noch zu den anderen Dingen dazu, die man sich im Rahmen der Dissertation oder auch eines neuen Forschungsvorhabens nach der Promotion ebenfalls aneignen möchte. Allerdings rate ich immer dazu, nicht von den digitalen Methoden auszugehen, die man vielleicht gerade kennengelernt hat, sondern von der inhaltlichen, literaturwissenschaftlichen Fragestellung her kommend die Methode(n) zu identifizieren und dann zu erlernen, die dafür nützlich erscheinen. Mein Tipp ist hier, unbedingt früh den Kontakt zu den entsprechenden Expert/innen zu suchen, die orientieren und beraten können. So etwas mache ich auch selbst jederzeit gerne, es ist aber auch gar nicht immer notwendig, dass man sich hier an eine Romanistin oder einen Romanisten wendet; auch die vielen digital arbeitenden Germanist/innen oder Historiker/innen sind hier sicher gute Ansprechpartner.

promptus: In der derzeitigen Pandemie ist auch die Frage nach internationaler Zusammenarbeit und Austausch unter digitalen Vorzeichen aktuell, gerade auch für ein international orientiertes Fach wie die Romanistik. Welche Probleme und Chancen bietet Internationalisierung im Online-Modus? Welche Strategien sind besonders vielversprechend?

Christof Schöch: Meines Erachtens werden sich die Formen der internationalen Zusammenarbeit und des Austausches auch dann spürbar und nachhaltig wandeln, wenn die Pandemie hoffentlich schon bald durch die Impfungen wieder weltweit unter Kontrolle gebracht werden kann. Die Frage die sich hier stellt ist, inwieweit digitale Medien ein adäquater Ersatz für Reisen zu Konferenzen, Workshops und Arbeitstreffen oder für Aufenthalte im Rahmen von Stipendien, Fellowships oder Gastprofessuren sein können. Wir alle kennen

inzwischen wahrscheinlich die Erschöpfung, die sich nach einem langen Tag voller Online-Meetings einstellt. Wie kann man hier die Entspannungsphasen einbauen, die sich sonst durch Ortswechsel oder gemeinsame Mittag- oder Abendessen ergeben? Auch habe ich sowohl sehr ermutigende als auch eher demotivierende Erfahrungen mit Konferenzen und Workshops (und auch Lehrveranstaltungen) gemacht, die online statt physisch stattgefunden haben. Wesentlich erscheint mir hier, dass man über Formate nachdenkt, die nicht nur den Informationsaustausch ermöglichen (da reicht ja theoretisch auch die schriftliche Fassung eines Vortrags), sondern auch die sozialen und kommunikativen Aspekte solcher Veranstaltungen berücksichtigen. Beispielsweise kann man flexible kleinere Gruppen, Chats und Foren uvm. anbieten. Bei den Forschungsaufenthalten bin ich allerdings selbst auch reichlich ratlos und sehe nicht recht, wie man den spontanen Austausch und das motivierende Erleben eines anderen Arbeitsumfelds mit den Kolleg/innen vor Ort online sinnvoll nachbilden könnte. Das bremst uns beispielsweise in der COST Action zur *European Literary History* doch erheblich aus. Hierbei handelt es sich im Wesentlichen um ein Netzwerkprojekt, das bisher vor allem von den physischen Treffen, den Forschungsaufenthalten und Workshops gelebt hat. Nur wenig besser als Nichts könnten hier kleine Fellowships sein, die den Fellows die Freiheit geben, sich eine Zeit lang auf ein Thema zu konzentrieren, das sie dann im (virtuellen) Austausch mit der aufnehmenden Institution, aber eben von zu Hause aus, bearbeiten. – Ich bin allerdings der Meinung, dass man auch die Vorteile nicht vergessen sollte. Beispielsweise kann man Veranstaltungen viel flexibler gestalten: Bisher gibt es ja beispielsweise bei Konferenzen die Tendenz, drei volle Tage Vortragsprogramm mit mehreren parallelen Strängen anzubieten und dann noch alle möglichen Veranstaltungen und Treffen dazuzupacken, weil ja nun mal schon alle da sind. Das ist bei Online-Formaten nicht notwendig, die Dinge lassen sich viel besser entzerren. Und natürlich sparen wir uns alle ja endlose Stunden in Bus, Zug und Flugzeug, wenn insbesondere kürzere Treffen eben als Videokonferenz statt als physisches Treffen stattfinden. Das Thema hat für mich aber nicht nur solche pragmatischen Aspekte, sondern berührt auch handfeste Fragen der Integration, Chancengleichheit und ökologischen Nachhaltigkeit: An einem virtuellen Treffen können Personen,

die keine umfangreichen Reisemittel zur Verfügung haben, eine tragende familiäre Rolle ausfüllen oder mit gesundheitlichen Einschränkungen leben, vielleicht teilnehmen als an einem physischen Treffen. Nebenbei verringert sich dabei die enorme Umweltbelastung, die die akademische Mobilität mit sich bringt. – Zukünftig werden daher, so denke und hoffe ich, kürzere Reisen deutlich abnehmen zugunsten längerer Aufenthalte, bei denen der finanzielle und zeitliche Aufwand und der ökologische Fußabdruck für die Reise in einem günstigeren Verhältnis stehen zu den Möglichkeiten zum Austausch und zur Zusammenarbeit, die sich vor Ort dann ergeben. Insofern ist die Pandemie für mich auch ein willkommener Anlass, um einmal grundsätzlicher über Formen, Zwecke und Effekte akademischer Mobilität nachzudenken.

promptus: Romanistik und Digital Humanities: Was hat sich bislang verändert, was sollte sich verändern und was wird sich im Hinblick auf Forschung verändern, insbesondere im Hinblick auf Forschungsdaten und Publikation?

Christof Schöch: Wie ich finde, steht die Romanistik, vor allem wenn man die Größe des Fachs bedenkt, mit Blick auf ihre Positionierung in den Digital Humanities eigentlich recht gut da. Dabei ist auch zu bedenken, dass in Fächern wie der Germanistik oder der Geschichte die Digitalisierung unter anderem durch digitale Editionsprojekte in den Disziplinen Einzug genommen hat. Weil entsprechende Editionen zwar digital sind, aber bestimmte philologische Tugenden wie genaues, qualitatives Arbeiten und den Blick für Details und für das Individuelle ansprechen, sind sie ein guter Ausgangspunkt. In der Romanistik haben wir nicht denselben «nationalen Auftrag» zur Erschließung des nationalen Erbes, sodass sich dieser Einstiegspunkt nicht angeboten hat. Beim Thema Open Access könnten wir noch mehr von unseren internationalen Zielländern lernen, wo doch beispielsweise Lateinamerika einen sehr eigenständigen und fortschrittlichen Weg geht, oder Open Edition in Frankreich mit seinen Zeitschriften und wissenschaftlichen Blogs vormacht, wie digitales Publizieren und Wissenschaftskommunikation heute funktionieren können. – Dennoch hat sich das digitale Paradigma in der Romanistik wie ich finde in den letzten gut fünf Jahren doch spürbar etabliert. Die AG Digitale Romanistik hat daran sicherlich einen Anteil, wobei das Arbeiten mit digitalen Korpora und Tools in

der romanistischen Linguistik ohnehin eine ganz andere Selbstverständlichkeit hat, als das in der Literaturwissenschaft der Fall ist. – Dieser doch deutlich veränderte Status hat sich meiner Meinung auch darin gezeigt, dass die AG Rom und der DRV sich seit mehreren Jahren doch sehr aktiv auch in den NFDI-Prozess einbringen und hier wichtige Impulse einbringen, beispielsweise die Mehrsprachigkeit der Ressourcen und Metadaten betreffend.

promptus: Du engagierst Dich seit langer Zeit für das Publizieren wissenschaftlicher Ergebnisse im *Open Access*-Verfahren: Was rätst Du Promovend/innen, die oftmals vor der Frage stehen, an welchem Ort die Publikation ihrer Arbeit am besten aufgehoben ist? Welche Rolle spielt der finanzielle Aspekt?

Christof Schöch: Das ist leider ein Thema, bei dem es soweit ich sehen kann noch keine wirklich zufriedenstellende Lösung gibt. Die Publikation der Dissertation als gedrucktes Buch ist teuer; die Publikation als digitales Buch ist in der Regel nicht viel günstiger; die eigentlich sinnvolle Hybrid-Publikation, bei der also eine gedruckte und eine digitale Fassung verfügbar sind, ist auch nicht günstiger; und möchte man darüber hinaus, dass die digitale Fassung im Open Access verfügbar ist, wird es noch teurer. Dabei ist genau Letzteres aus meiner Sicht klar wünschenswert. Wobei ich finde, dass man eine gewisse Embargofrist hier in Kauf nehmen kann, bei der zunächst die gedruckte und/oder digitale Fassung der Dissertation nur käuflich zu erwerben ist, bevor die digitale Fassung dann frei verfügbar wird. – Denn man muss das Thema in der langfristigen Perspektive sehen: zukünftig wird die Analyse der Fachgeschichte oder das Etablieren eines Forschungsstandes nur noch mit computergestützten Methoden möglich sein, und hierfür sind frei verfügbare, digitale Fassungen der Publikationen eine Voraussetzung, wenn wir nicht weiter von großen «content-aggregatoren» abhängig werden möchten. Ob diese Art der Fachgeschichte dann bis ins letzte oder vorletzte Jahr reicht, ist dann vielleicht nicht ganz so entscheidend. Dass wir aber heute beispielsweise Zeitschriftenbestände oder Dissertationen, die mehr als 10 Jahre alt sind, ja selbst solche, die mehr als 50 Jahre alt sind, oft weder als Datenbestand für die computergestützte Analyse noch schlicht für die Lektüre als PDF-Datei frei zur Verfügung haben, halte

ich für eine skandalöse Behinderung der Forschung. – Nationallizenzen und große DEALs sind hier wichtig und hilfreich, aber letztlich doch nur die Behandlung eines Symptoms, statt an den Ursachen selbst anzusetzen. Und sie haben auch negative Effekte, weil kleinere Verlage von solchen Großvereinbarungen oft ausgeschlossen sind und damit faktisch benachteiligt werden. Vielmehr müssen die Finanzierungsströme grundsätzlich umgeleitet werden, weg von der nachträglichen Refinanzierung der Publikationen über Buchverkäufe und Lizenzen und noch viel stärker hin zur Vorabfinanzierung der Publikationen, die dann umgehend oder aber sehr bald frei verfügbar sein können. Das erfordert allerdings auch mehr Transparenz bei der Preisgestaltung und mehr Nutzung gemeinsamer Standards und Plattformen bei Produktion und Distribution. – Ein schönes Modell, das sich nicht nur für Zeitschriften, sondern auch für Monographien viel mehr einsetzen ließe, ist dasjenige der konsortialen, gemeinsamen Finanzierung von Publikationen durch Bibliotheken. Die Open Library of Humanities (im Bereich der Zeitschriften) oder die «Knowledge Unlatched»-Initiative machen vor, wie das geht. In der Romania ist natürlich auch Open Edition zu nennen, die einerseits von staatlicher Seite finanziert werden, andererseits auch sehr erfolgreich mit einem «Freemium»-Modell operieren und so hunderte Open Access-Zeitschriften publizieren können. Das klingt nun alles sehr negativ, ich möchte aber auch sehr anerkennen, dass viele große und kleine Verlage hier zur Zeit sehr viel experimentieren und nach wirtschaftlich machbaren Lösungen suchen. Vor Kurzem hat de Gruyter beispielsweise ein konsortiales Finanzierungsprogramm für ausgewählte Monographien aufgelegt, das man aufmerksam beobachten sollte.

promptus: Abschließend eine vielleicht provokante Frage zu digitalen Publikationsformen: Hat das Buch als klassische Druckpublikation in der Wissenschaft aus Deiner Sicht überhaupt noch eine Zukunft? Wie sollten sich wissenschaftliche Buchverlage aus Deiner Sicht zum Thema *Open Access* positionieren?

Christof Schöch: Meine Antwort mag vielleicht überraschen, aber natürlich hat das gedruckte Buch meines Erachtens auch in der Wissenschaft eine Zukunft. Ich bin ja der Meinung, dass wissenschaftliche Publikationen eine sehr

vielfältige Gruppe von Textsorten sind, was auch mit sehr vielfältigen Rezeptionsgewohnheiten einhergeht, die wiederum vielfältige Publikationsmodalitäten erfordern. Manche Publikationsformate möchte man zwar in Gänze verfügbar haben, sie werden aber dennoch eher selektiv gelesen oder punktuell rezipiert. Dazu gehören sicherlich Zeitschriften, Sammelbände, Handbücher und sonstige Nachschlagewerke. Hier bieten sich digitale Formate an, weil flexibel auf einzelne Aufsätze, Kapitel oder Einträge zugegriffen werden kann, ohne dass gleich der ganze Band benötigt wird. Ganz anders ist das bei monografischen Darstellungen, Essays oder Lehrbüchern, die ihre Wirkung erst richtig entfalten, wenn man den gesamten argumentativen Spannungsbogen von Anfang bis Ende mitverfolgt, oder wenn man sich mehrfach und intensiv mit ihnen beschäftigt. Hier finde ich nach wie vor ein gedrucktes Buch ein unglaublich adäquates Medium, auch wenn ich mir wünsche, dass jedes gedruckte Buch zugleich auch digital, frei verfügbar und in einem strukturierten, offenen Format angeboten wird. (Die Erfahrung nicht nur von Verlagen wie HeiUP zeigt, dass damit keineswegs der Absatz der gedruckten Bücher zusammenbrechen muss.) Und dann gibt es natürlich noch den Bereich der Primärliteratur und der Korpora, wo ebenfalls die Verfügbarkeit digitaler und gedruckter Formate wesentlich ist. Für die intensive und genussvolle Lektüre eines Romans oder Gedichtbands ist das gedruckte Buch sicherlich nach wie vor zentral. Anspruchsvolle wissenschaftliche Ausgaben beispielsweise mit textkritischen Varianten, umfangreichen Kommentaren und kontextualisierenden Dokumenten sehe ich allerdings zukünftig nur noch in digitaler Form adäquat umsetzbar. Da platzt das gedruckte Buch dann doch zu sehr aus allen Nähten: der Fließtext wird viel zu sehr zum komplexen Datenbestand, um noch zwischen zwei Buchdeckel zu passen; und die Ansprüche an den flexiblen, individuellen und interaktiven Umgang mit den verfügbaren Materialien steigen zu sehr, um anders als im digitalen Medium erfüllbar zu sein. Daraus folgt aber auch, dass wir den Umgang mit unseren Forschungsgegenständen neu lernen müssen, denn hier stehen wir trotz einiger Jahrzehnte digitaler Editionswissenschaften insbesondere bei der Gestaltung der Nutzeroberflächen noch am Anfang der Entwicklung.

Das ist einer von vielen Gründen, warum es so unglaublich spannend ist, in dieser Zeit des Medienumbruchs zu leben, den die Digitalisierung bedeutet.

Anmerkung:

Das Interview mit Christof Schöch wurde aufgrund der Corona-Pandemie schriftlich geführt.

Julien Bobineau (Würzburg)

Belgiens gespaltene Erinnerung: Aufarbeitung und Verdrängung von kolonialer Geschichte in Flandern und Wallonien¹

This article examines so-called colonial discourses in Belgium on the former Sub-Saharan colony owned by the Belgian King, Leopold II., which today is known as the Democratic Republic of Congo (DR Congo) or the Congo-Kinshasa. After having introduced the colonial history of the DR Congo from the 15th century until 1910, an empirical analysis of the colonial discourses in Belgium from the 1890s until today will be illustrated in conjunction with Belgium's linguistic-cultural division and the age-related divergence. Belgian colonial discourse is characterized by a historical misrepresentation by the political authorities while especially social forces have pled for a critical examination of their own colonial history in Belgium since the year 2000.

Keywords: *DR Congo; Belgium; Leopold II of Belgium; Colonial memory; Postcolonial Studies; Flanders; Wallonia;*

1 Einleitung

Das formale Ende des Kolonialismus zu Beginn der 1960er Jahre transformierte die zuvor unterdrückten Bevölkerungen in Afrika, Asien, Ozeanien, Süd- und Mittelamerika aus Sicht der europäischen Kolonialist*innen von marginalisierten Objekten zu menschlichen Subjekten. Die Unabhängigkeit der postkolonialen Gesellschaften aus dem sogenannten *Globalen Süden* und die Erlangung der menschlichen Würde wurden in den meisten Fällen mit Widerstand erkämpft. Doch unmittelbar im Anschluss an die Dekolonisation sucht man vergebens nach einem Kolonialdiskurs,² der die europäische Fremdherr-

¹ Der vorliegende Beitrag ist eine aktualisierte deutsche Version von Bobineau (2017).

² Als *Kolonialdiskurs* soll ein System von Äußerungen bezeichnet werden, das den Kolonialismus als historisches Diskursthema beinhaltet. Der Kolonialdiskurs umfasst all diejenigen textlichen, audiovisuellen, materiellen und praktischen Hervorbringungen, die in der Kolonie/in der ehemaligen Kolonie, im Land der Kolonisatoren/im Land der ehe-

schaft in all ihren Facetten aufarbeitet und die ehemals kolonisierten Bevölkerungen in den Mittelpunkt rückt. Die Debatte um den Zweiten Weltkrieg war in der europäischen Öffentlichkeit noch immer präsent, zog die spannungsgeladene Frage der europäischen Einigung mit sich und der Kalte Krieg dominierte das tagespolitische Geschehen. Vor allem die *großen* kolonialen Akteure wie Frankreich, Portugal oder Großbritannien scheuten zu jener Zeit den Diskurs über die eigene, koloniale Vergangenheit. Aber auch die *kleineren* Kolonialnationen schwiegen zu diesem Thema, darunter u.a. Deutschland und Belgien. Da sich der gesamte Kontinent buchstäblich im Aufbau befand und beinahe alle europäischen Staaten zugleich zu den *Tätern* des Kolonialismus zählten, vermied man, dass die Konstruktion des Gebildes *Europa* und die Bildung der europäischen Identität durch einen moralistischen Kolonialdiskurs gehemmt werden würde. Man mag an dieser Stelle gar von einer Kolonialamnesie sprechen, einer bewussten Schaffung von historischen Tabus³ in Bezug auf die koloniale Vergangenheit. Zwar erscheint jene Kolonialamnesie zunächst als ein gesamteuropäisches Phänomen.⁴ Dennoch existieren nationale Unterschiede im Hinblick auf Thematisierung und Tabuisierung der kolonialen Vergangenheit.

Im Blickpunkt dieses Beitrages steht die ehemalige Kolonialmacht Belgien und der dortige Umgang mit der eigenen kolonialen Vergangenheit, der durch die sprachlich-kulturelle Spaltung Belgiens und die altersbedingte Divergenz aus soziologischer Sicht interessant erscheint für eine tiefergehende Analyse. Nach einer kurzen kolonialhistorischen Einführung soll erörtert werden, inwiefern sich in Belgien hinsichtlich des Umgangs mit der eigenen Kolonialvergangenheit von einem historischen Tabu sprechen lässt. Einerseits sollen dabei die generationenbedingten Unterschiede in Bezug auf die unterschiedlichen Diskurse um die belgische Kolonialgeschichte beleuchtet werden. Andererseits steht das regional-spezifische Wesen des Kolonialdiskurses in Flandern und in

maligen Kolonisatoren sowie von Dritten über die Kolonialzeit und über die Auswirkungen der Kolonialzeit auf die gegenwärtigen Situationen getätigt wurden (cf. Bobineau 2019a: 23-37).

³ Der hier verwendete Begriff *Tabu* lehnt an Sigmund Freuds Konzept der *heiligen Scheu* an, wonach das Tabu sich «wesentlich in Verboten und Einschränkungen» (Freud 1940: 26) äußert.

⁴ So wurde bspw. der Algerienkrieg in Frankreich erst ab dem Ende der 1990er Jahre in der offiziellen Rhetorik als *Krieg* bezeichnet.

Wallonien sowie die damit zusammenhängende Sprachgeschichte der ehemaligen Kolonie und aktuelle Migrationsbewegungen im Mittelpunkt der kulturwissenschaftlichen Analyse, um die bis dahin gewonnenen Erkenntnisse abschließend vor dem Hintergrund ihres Einflusses auf die Bildung postkolonialer Identität(en) in Belgien zu betrachten.

2 Die belgische Kolonialgeschichte unter Leopold II. (1870-1908)

Die Kolonialgeschichte der heutigen Demokratischen Republik Kongo nahm ihren Anfang im 15. Jahrhundert, als sich das dortige Kongo-Reich zu jener Zeit als Föderation aus verschiedenen Siedlungsgruppen mit Königshäusern und ausgeprägtem Staatswesen konstituierte. Unmittelbar nach der Landung portugiesischer Seefahrer an der Atlantikküste im Jahre 1482 entwickelten sich zunächst gute Handelsbeziehungen zwischen den Portugiesen und den Oberhäuptern des Kongo-Reiches. Knapp 100 Jahre später kam es jedoch zu militärischen Auseinandersetzungen, in denen das militärisch stärkere Portugal die Oberhand behielt. Das Kongo-Reich zerfiel und wurde zugleich Opfer des transatlantischen Sklavenhandels, der die Bevölkerungszahlen der im Kongobecken ansässigen Siedlungsgruppen auch unter Mithilfe afrikanischer Sklavenhändler stark dezimierte. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts interessierte sich neben Portugal und Frankreich eine weitere europäische Nation für die Ländereien im Kongobecken: Auf der Suche nach Weltgeltung erhielt sich Leopold II., König der Belgier*innen, im Rahmen der Berliner Kongokonferenz von 1884/85 die Eigentumsrechte an den Ländereien im Kongobecken. Im Zuge jener Kongokonferenz wurden die Grenzen der europäischen Einflussgebiete in Subsahara-Afrika in Anwesenheit der der meisten global agierenden Kolonialmächte festgelegt – allerdings ohne afrikanische Beteiligung. In den Nebenabsprachen der Kongo-Konferenz legitimierte Leopold II. seine Ansprüche auf das Territorium im Kongobecken international nach völkerrechtlichen Maßstäben, die zu jener Zeit allerdings freilich ausschließlich von *westlichen Akteuren* geschaffen worden waren. Leopold II. gründete daraufhin den *État indépendant du Congo* (E.I.C.) und wurde in der Folge zum Privatbesitzer eines Landes, das die 75-fache Größe Belgiens aufweisen konnte. Der belgische König gründete

daraufhin Handelsgesellschaften, die das Land unter dem Deckmantel des *Freihandels* systematisch ausbeuteten. Insbesondere das Ansteigen der weltweiten Kautschuk-Nachfrage in den 1890er Jahren zog im Kongo Zwangsarbeit und Versklavung mit sich: Im Zuge des Kautschuk-Booms plünderten Offiziere der Kolonialarmee *Force Publique* ganze Dörfer, nahmen dabei Frauen, Kinder sowie Greise als Geiseln und gaben diese erst wieder frei, wenn die Männer in den umliegenden Wäldern eine festgelegte Quote an Kautschuk geerntet hatten. Wenn sich ein Mann weigerte, Kautschuk zu sammeln oder er die Quote nicht erfüllte, wurden Teile der Geiseln getötet. Die Bedingungen der Geiselschaft waren nicht zuletzt auch durch die damit verbundene Unterernährung und die mangelnde Hygiene menschenunwürdig. Zudem traten Folter und Vergewaltigung durch die Kolonialoffiziere mit grausamer Regelmäßigkeit auf. Doch auch Kongoles*innen in niedrigen Machtpositionen verübten Gräueltaten: Einfache Soldaten, die meist aus anderen Landesteilen des E.I.C. stammten, mussten für jede Gewehrpatrone, die sie von den weißen Offizieren erhielten, einen Beweis dafür abliefern, dass sie die Patrone *zweckgebunden* und nicht für die Jagd eingesetzt hatten. Um dennoch *frei* über die Patronen verfügen zu können, begannen die Soldaten der *Force Publique* damit, ihren lebenden Landsleuten die Hände und Füße abzuschlagen und diese den Offizieren als Beweis vorzulegen. Nach den Schätzungen des Publizisten Adam Hochschild starben unter der Regentschaft von Leopold II. etwa die Hälfte der damals rund 20 Millionen Einwohner der heutigen Demokratischen Republik Kongo an den Folgen der Zwangsarbeit (cf. 1999: 232-234).⁵ Im Zuge der sogenannten *Kongogräuelt*

⁵ Antoon Van den Braembussche beschreibt die Ereignisse im E.I.C. unter Leopold II. als «Congolese Holocaust» (2002: 43). Die Holocaust-Terminologie ist in Belgien allerdings umstritten. So lehnte der Historiker David Van Reybrouck die Verwendung der Begriffe *Holocaust* oder *Genozid* noch im Jahre 2010 in seiner Monographie *Congo: Een geschiedenis* ab und verweist darauf, that «[i]t would be absurd in this context to speak of an act of genocide or a holocaust; genocide implies the conscious, planned annihilation of a specific population, and that was never the intention here [in Leopolds II. E.I.C.], or the result. And the term *Holocaust* is reserved for the persecution and annihilation of the Jews during World War II» (2014: 95). Guy Vanthemsche argumentiert ablehnend gegen die Genozid-Bezeichnung, dass keinerlei systematische Tötung der kongolesischen Bevölkerung zu beobachten gewesen sei (cf. 2007: 40). Die schwerwiegenden Folgen der systematisch praktizierten Zwangsarbeit und die zur Systematik gewordene Folter und Verstümmelung bei Nichteinhalten der Kautschukquoten führten allerdings in vielen Fällen zum Tod.

entwickelte sich ein lauter werdender Protest gegen Leopold II. innerhalb eines Teils der europäischen und US-amerikanischen Zivilgesellschaft, der schließlich zur Bildung einer internationalen Menschenrechtsbewegung führte⁶ und Leopold im Jahre 1908 zum Verkauf seiner Kolonie an den belgischen Staat zwang.

Betrachtet man den Umgang mit diesen historischen Ereignissen in Belgien nun rückblickend, ist zunächst festzustellen, dass die Vielzahl der kolonialen Erinnerungen mit Bezug zur *Erschließung* der belgischen Kolonie direkt an Leopold II. geknüpft ist. Dieser betonte im Zuge seiner kolonialen Rechtfertigungsstrategie stets, dass seine Mission im Kongo eine vorgeblich zivilisatorische und durchweg philanthropische Unternehmung sei. Diese Betonung des *humanitären* Aspekts fand ihren Höhepunkt am Ende des 19. Jahrhunderts mit den Weltausstellungen in Antwerpen (1894) sowie mit der Verstetigung des *Pavillon colonial* der Brüsseler Weltausstellung (1897) als *Musée Royal de l'Afrique Centrale* in Tervuren, als die belgische Geschichtspolitik mit der sukzessiven Glorifizierung Leopolds II. begann, um die Aktivitäten in der Kolonie vor der zunächst skeptischen Bevölkerung in Belgien zu rechtfertigen. In belgischen Schulen vermittelte man das Bild des imperialen, aber mildtätigen Philanthropen, der dem Kongo die *Zivilisation* gebracht hatte (cf. De Heusch 2002: 19). Dieses Bild erfüllte seinen Zweck, denn die meisten Belgier*innen akzeptierten die Übernahme der Kolonie im Jahre 1908 schließlich mit der Maßgabe, dass man die angeblich *wilden Afrikaner* weiterhin paternalistisch behandeln und *zivilisieren* müsse. Ein hierarchisches Über-/Unterordnungsverhältnis manifestierte sich und führte in der Folge dazu, dass das Bild Leopolds II. insbesondere vom belgischen Staatsapparat bis heute als positiv konserviert wurde. Die Glorifizierung des Königs, der dem jungen Staat zu durchaus zweifelhaftem Welt Ruhm verhalf, prägte offizielle Stellungnahmen zur kolonialen Vergangenheit

⁶ Hinsichtlich des internationalen Protestes gegen Leopolds II. Praktiken sei an dieser Stelle auf die von Roger Casement und Edmund D. Morel im Jahre 1904 gegründete *Congo Reform Association* (C.R.A.) hingewiesen, die sich als erste organisierte Menschenrechtsbewegung der Neuzeit für die Rechte der indigenen Bevölkerungen einsetzte und die Abschaffung des ausbeuterischen Systems in der leopoldinischen Privatkolonie forderte.

und führte zu einem geschichtspolitischen Programm, das die Kritik an Leopold II. und damit auch die kritische Auseinandersetzung mit der Kolonialzeit zum Tabu erhob.

3 Das *koloniale Vergessen* und die Glorifizierung Leopolds II.

Im Rückblick auf diese – für die indigene Bevölkerung des Kongos brutalen und traumatischen – historischen Ereignisse vom Anfang der 1870er Jahre bis 1908 stellt sich die Frage, wie sich die Bewältigung der kolonialen Vergangenheit in Belgien bis heute gestaltet. Bei genauerer Betrachtung ist auffällig, dass im Lehr- und Forschungsbetrieb der belgischen Schulen und Universitäten über einen längeren Zeitraum hinweg eine verfälschende Geschichtspolitik stattgefunden hat: Noch in den 1970er Jahren erwog das belgische Kultusministerium, den allgemeinen Geschichtsunterricht aus den Lehrplänen zu streichen (cf. Castryck 2006: 76). Der Plan wurde zwar verworfen, doch die Schulbücher vermittelten weiterhin das überholte Bild vom «[...] Belgian heroism, until Congo disappeared from history courses altogether» (ibid.: 78). Vergleichbare Problemstellungen sind auch in der belgischen Geschichtswissenschaft zu beobachten. Diese hatte ferner große Schwierigkeiten, die koloniale Vergangenheit in der Nationalgeschichte Belgiens zu verankern, so dass an belgischen Universitäten bis heute kein Lehrstuhl für Afrikanische Geschichte oder Belgische Kolonialgeschichte existiert. Darüber hinaus wurden viele afrikawissenschaftliche Forschungsinstitute in Belgien unmittelbar nach der kongolesischen Unabhängigkeit geschlossen oder noch bestehende Einrichtungen verlagerten ihre Forschungsschwerpunkte auf unpolitische – und damit unverfänglichere – Themengebiete wie Linguistik, Landwirtschaft und Geologie. Für ein solches Vorgehen entschied sich ebenfalls die Leitung des staatlichen *AfricaMuseum* (bis 2018: *Musée Royal de l’Afrique Centrale*) im Brüsseler Vorort Tervuren, das von Leopold II. selbst mit den Erlösen aus dem Export des kongolesischen Kautschuks bereits 1898 gegründet wurde: Sowohl die Forschungsbereiche als auch die Ausstellungsräume reduzierten sich bis zur vorläufigen Schließung des Museums im Jahre 2013 vorwiegend auf die genannten unpolitischen Themen-

gebiete und konzentrierten sich gleichermaßen auf die Glorifizierung von Leopolds II. *Zivilisierungsmission*. Erst zu Beginn der 2000er Jahre zog die Aufrechterhaltung dieses überholten Geschichtsbildes eine ausgeprägte öffentliche Kritik an der Objektivität der musealen Einrichtung mit sich. Kritisiert wurde dabei insbesondere die ständige Ausstellung des *AfricaMuseum*, die laut Jean Muteba Rahier durch die Beibehaltung des musealen Grundkonzeptes aus der Kolonialzeit noch im Jahr 2001 den einstigen Kolonialrassismus abbildete: «White bodies are clearly different from black bodies in terms of a dichotomy: powerful, civilized, heroic, and dominant versus weak, savage, anonymous, and dominated» (2003: 69). Nach Rahier hatte sich die Grundidee des Museums seit der Gründung bis zum Jahre 2001 nicht geändert, denn «[...] when going through the revolving doors of the museum's main entrance, one has the feeling of entering into a liminal space, frozen in time. One could almost think that the Congo is still a Belgian colony» (ibid.: 62). Diesen Umständen verdankt das Museum, dass ihm sowohl in Bezug auf die wissenschaftliche Sektion als auch im Hinblick auf die ständige Ausstellung im öffentlichen Diskurs die Strategie einer «distorted vision of history» (Wrong 2001: 58) vorgeworfen wurde. Doch auch nach Umgestaltung und Wiedereröffnung des Museums im Jahre 2018 unter dem Namen *AfricaMuseum* ist die tendenziell unkritische Haltung des Museums in Bezug auf die belgische Kolonialgeschichte weiterhin als zweifelhaft zu bezeichnen (cf. Bobineau 2019b). Historische Leerstellen und eine z.T. relativierende Perspektive auf die koloniale Unterdrückung sind in der neukonzipierten Ausstellung dabei ebenso zu beobachten wie die mangelnde Beteiligung afrikanischer Stakeholder im Management des *AfricaMuseum* oder die fehlende Auseinandersetzung mit der Objektprovenienz (cf. Bobineau 2019c).

Dennoch zeigt eine derart kontrovers geführte Diskussion über ein nationales Museum deutlich, dass nun auch eines der wirkungsmächtigsten institutionellen Symbole einer einseitig präsentierten kolonialen Vergangenheit in Frage gestellt wird. Denn während die belgische Regierung in der Vergangenheit kaum von ihrem geschichtspolitischen Programm abrückte, entwickelten sich in der belgischen Gesellschaft entgegengesetzte, kritische Tendenzen, die sich gegen die Glorifizierung Leopolds II. und gegen die Beibehaltung eines überholten Geschichtsbildes richten: So übergoss der belgische Schriftsteller

und Aktivist Théophile de Giraud im Jahre 2008 ein Monument, das Léopold II. in Brüssel unmittelbar hinter dem Königspalast auf einem Pferd sitzend abbildet, mit roter Farbe, um gegen die positive Erinnerung an den belgischen König zu protestieren. Im Jahre 2004 sägten Mitglieder der flämischen Gruppierung *De Stoete Ostendenoare* die Hand einer kongolesischen Sklavenfigur des Reiterstandbildes in Ostende ab, das 1931 zu Leopolds II. Ehren errichtet wurde. Der Hinweis auf die abgeschlagenen Hände während der Kongogräuel zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist dabei eindeutig. Olivier Klein und Laurent Licata interpretieren diese Aktion als Angriff auf einen «[...] vector of the official memory put forward by the authorities: cast in bronze, commemorated in collective rituals, taught in schoolbooks» (2010: 47). Die Kommunalverwaltung Ostendes hat auf den Protest reagiert: Sie ließ die Statue nicht etwa restaurieren, sondern betrachtete die Figur mit der abgetrennten Hand laut Eddy Surmont als «[...] témoin du passé colonial ténébreux de Léopold II» (2007: 9). Im Rahmen eines Trauermarsches zum Gedenken an den kongolesischen Premierminister Patrice Lumumba (1925-1961), der unmittelbar nach der kongolesischen Unabhängigkeit von belgischen und US-amerikanischen Geheimdiensten ermordet wurde (cf. Bobineau 2019a: 141-156), ersetzte das kolonialkritische *Collectif Mémoires Coloniales et Luttés contre les Discriminations* (CMCLD) die abgetrennte Hand in Ostende im Jahre 2010 durch eine Hand aus Schokolade. Mit dieser Geste hatte die Vereinigung den metaphorischen Hinweis auf die Ausbeutung der Rohstoffe im Kongo im Sinn: Die «Schokoladennation» Belgien⁷ müsse sich für die Herkunft ihres Reichtums verantworten, lautete die selbst-erklärte Botschaft. Als symbolische Reparation wurde die Hand aus Schokolade in Stücke geschnitten und an die anwesenden kongolesischen Teilnehmer*innen des Trauermarsches verteilt. Dieser anhaltende zivilgesellschaftliche Protest hat schließlich dazu geführt, dass die belgischen Autoritäten v.a. auf kommunaler Ebene reagierten und die kongolesische Kolonialgeschichte vereinzelt in die öffentliche Erinnerungskultur integrierten: Im Juni 2018 weihte bspw. der Brüsseler Oberbürgermeister Philippe Close die *Square Patrice Lumumba* im Stadtteil Ixelles ein, während die flämische Stadt Kortrijk im Jahr

⁷ Die Tradition der belgischen Schokoladenherstellung erfuhr ihre Blütezeit während der Kolonialzeit, als die Chocolatiers den *Congo belge* in ihre Marketingkonzepte integrierten.

2019 die *Leopold II Laan* umbenannte und auch weitere Städte die Umbenennung von Straßen, Plätzen und Orten prüfen, die Leopolds II. Namen tragen (cf. Boffey 2019).

Dieses Erstarren der gesellschaftlichen Kräfte lässt sich einerseits in einem allgemein zu beobachtenden, wachsenden Interesse an der (kritischen) Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit und an Themen aus der ehemaligen Kolonie begründen: So sei das Interesse der belgischen Bürger*innen an Zentralafrika laut der flämischen Tageszeitung *De Morgen* (2010) zu keiner Zeit so groß gewesen wie im 21. Jahrhundert und übersteige sogar das ausgeprägte Interesse an Afrika während der späten Kolonialzeit in den 1950er Jahren. Andererseits entspringen die oben genannten, kolonialkritischen Initiativen zumeist aus jüngeren Bevölkerungsschichten, weshalb sich das gesteigerte, diskursive Interesse an einer kolonialkritischen Selbstreflexion auf einen Generationenkonflikt innerhalb der belgischen Gesellschaft zurückführen lässt. Der Studie von Klein und Licata zufolge existieren heute zwei radikal unterschiedliche Versionen der belgischen Kolonialgeschichte:

The first [...] is a narrative of civilization and development accomplished by the Belgians, under the guidance of Leopold II [...]. The second representation [...] presents colonialism as a large-scale enterprise of systematic human rights violations – forced labour, bloody repression of uprisings, atrocities – for the benefit of first an unscrupulous king, later a nation of shameless exploiters (o.V. 2010: 46-47).

Klein und Licata kommen in der Untersuchung aus dem Jahre 2010 zu dem Ergebnis, dass das koloniale Geschichtsbild in Belgien deutlich generationenbedingt geprägt ist. So sehen vor allem diejenigen Belgier*innen, die vor 1960 geboren wurden (Durchschnittsalter der Studienkohorte: 74 Jahre), die Kolonisation als ein positives Ereignis an, während insbesondere die junge Generation (Durchschnittsalter der Studienkohorte: 20) einen kolonialkritischen Standpunkt in Bezug auf die belgische Vergangenheit verfolgt (cf. *ibid.*: 45-57). Eine dritte Generation (Durchschnittsalter der Studienkohorte: 49) entwickelte laut der Studie «[...] an intermediate position between these two generation groups, suggesting that the trend is progressive» (*ibid.*: 54). Die Forscher begründen diese These mit der altersabhängigen Sozialisierung der einzelnen Generationen: Während die *koloniale* Generation aufgrund der verklärenden Geschichtspolitik mit der Überzeugung groß wurde, dass der belgische Staat im

Kongo eine philanthropische und zivilisatorische Mission erfüllen würde, wuchs die jüngere Generation laut Klein und Licata auf

[...] in a much more critical ideological environment. They only remember the worst aspects of colonialism, perceive the colonial king [Leopold II.] as a cruel megalomaniac, and report guilt to the extent that they feel informed about colonialism (ibid.).

Bei einem genaueren Blick auf die ältere Generation der Studie muss jedoch ein wichtiger Aspekt berücksichtigt werden: Den Schätzungen einer Studie von Florence Gillet zu Folge lebten im Jahre 2005 noch ca. 30.000 belgische Staatsangehörige in Belgien, die während der kolonialen Ära eine längere Zeit als Siedler*innen im Kongo oder in Ruanda-Urundi gearbeitet und gewohnt hatten (cf. 2008: 86).⁸ Diese Personengruppe, die den Gegenstand von Gillets empirischer Untersuchung bildet, befand sich zum Zeitpunkt der durchgeführten Studie in einem Alter zwischen 73 und 93 Jahren. Gillet spricht in der Auswertung der Fragebögen dabei von einer «idéalisation de l'entreprise coloniale» auf Seiten der Befragten, die in einem «fort sentiment de nostalgie» gipfelt: «80 % d'entre eux [die Befragten] gardent une image positive de la colonisation» (ibid.: 101).⁹ Zu einem vergleichbaren Ergebnis kommt auch der belgische Journalist Hugues Dorzee, der mehrere ehemalige *colons* anonym in einem Artikel zitiert:

«Grâce à nous, le Congo et les Congolais sont passés d'un état sauvage à une Nation civilisée» [...]. «Avec le recul, les Belges peuvent avoir le sentiment du devoir accompli. De très bons gestionnaires au service du bien-être d'un pays et de ses habitants [...]» (2008: 19).

Ein Resultat dieser verklärenden Nostalgie ist eine ritualisierte Erinnerung an die Kolonialzeit, wie bspw. die noch heute jährlich stattfindende Gedenkfeier der *Association des Anciens et Amis de la Force publique du Congo belge*. Verstärkt wird diese Nostalgie in der Retrospektive durch den sogenannten Perseveranzeffekt: Demnach lässt sich diejenige Meinung, die sich eine Person ursprünglich über ein Ereignis gebildet hat, zu einem späteren Zeitpunkt nur schwierig verändern, auch wenn sie sich zu jenem späteren Zeitpunkt als unzutreffend erweist (cf.

⁸ Gillet schließt die zahlreichen belgischen Missionare ohne weitere Begründung aus der empirischen Befragung aus.

⁹ Die Studie schwächt diesen Wert etwas ab, indem auf das besondere Alter der Siedler*innen verwiesen wird.

Bierhoff/Frei 2011: 182). Diese Nostalgie wird bei denjenigen ehemaligen Siedler*innen, die in Vereinen mit kolonialem Bezug aktiv sind, signifikant verstärkt und führt zu der Annahme, dass der Austausch von zurückliegenden, persönlichen Lebensereignissen in einer Gruppe von Gleichgesinnten zu einer gesteigerten Verklärung der historischen Realität führen kann. Somit spielen die Vereinigungen, die von ehemaligen belgischen Siedler*innen während oder nach der Kolonialzeit gegründet wurden, in Bezug auf das koloniale Erbe in Belgien eine übergeordnete Rolle und erhöhen den Perseveranzeffekt.

Als Dachverband der Vielzahl von Vereinen dieser Art verfolgt die Vereinigung UROME (*Union Royale Belge pour les Pays d’Outre-Mer*) das Ziel, die belgische Kolonialvergangenheit als «positives Werk» in der Erinnerungskultur festzuschreiben. André Schorochoff, Funktionär des Verbandes, scheint indes überzeugt von diesem *œuvre*, wenn er von Dorzee wie folgt zitiert wird: «Nous avons grandement contribué au développement des Congolais. Le progrès accompli là-bas durant les colonies est immense [...]» (op. cit. Dorzee 2008: 19). Ferner entwickelt die weitere Darstellung von UROME gar geschichtsrevisionistische Züge, wenn der Verfasser des Artikels und Ehrenpräsident des Verbandes, Oscar Libotte, weiter behauptet: «Les Congolais étaient, en effet, loin d’être les victimes d’un régime répressif [...]» (op. cit. *ibid.*), denn für die *aspects inhumains* waren seiner Ansicht nach vielmehr die Rechtssysteme der indigenen Kulturen verantwortlich, nicht aber die Handlungen der belgischen Kolonisatoren. Dieser Revisionismus vollzieht sich laut Gillet zugleich in den vereinseigenen Periodika und Monographien sowie auf den Tagungen und Konferenzen der Gruppierungen, denn diese «[...] témoignent également d’une volonté de réécrire l’histoire à leur manière» (Gillet 2008: 120). Darüber hinaus ist bei den meisten ehemaligen Siedler*innen und Anhänger*innen jener Kolonialvereine eine grundsätzliche Tendenz zum Royalismus zu erkennen, da das belgische Königshaus wie keine andere Institution mit den verklärten «glorreichen» Zeiten des Kolonialismus verbunden wird (cf. *ibid.*: 127).

Diese Beobachtung lässt neben der generationenbedingten Spaltung des Landes eine weitere Teilung in Bezug auf den Kolonialdiskurs vermuten, die ihren Ursprung in der geographisch-sprachlichen Spaltung Belgiens findet: So ist der flämische Teil Belgiens in Bezug auf die Monarchie grundsätzlich kritisch eingestellt, da die königliche Erbfolge seit jeher frankophon geprägt ist.

Nach einer gemeinsamen Umfrage der wallonischen Tageszeitung *La Libre Belgique* und ihrem flämischen Äquivalent *De Standaard* aus dem Jahr 2010 lehnte knapp die Hälfte der Flam*innen (46%) die belgische Monarchie im Allgemeinen ab, während lediglich 26% der Wallon*innen eine belgische Republik ohne Königshaus forderten (cf. RTBF 2010; Buxant/Samyn 2011: 16-23). Die Ablehnung der frankophon geprägten Monarchie, die gleichzeitig durch Leopolds II. zeitweilige Alleinherrschaft über den Kongo unmittelbar mit dem belgischen Kolonialismus verbunden ist, führt in der Folge ebenso zu einer differenzierten Wahrnehmung der kolonialen Vergangenheit.¹⁰ Denn während sich die vorwiegend royalistisch geprägten, frankophonen Wallon*innen weitaus weniger kritisch am Kolonialdiskurs beteiligen, erscheint die Kolonialkritik in Flandern sehr viel ausgeprägter, was bspw. der verschiedentliche Umgang mit der Kolonialgeschichte in belgischen Schulbüchern unterstreicht: Während flämische Schulbücher die historische Figur Leopold II. bereits zu Beginn der 1990er Jahre kritisch hinterfragten, folgten die frankophonen Schulbücher diesem Paradigmenwechsel erst in der Mitte der 2000er Jahre (cf. Planche 2009: 227-228). Diese Hypothese lässt sich weiterhin mithilfe der kolonialen Sprachgeschichte der heutigen Demokratischen Republik Kongo belegen, die enge Verbindungen zu dem – noch heute – angespannten Verhältnis zwischen den frankophonen Wallon*innen und den niederlandophonen Flam*innen aufweist: Zu Beginn der belgischen Kolonialperiode diskutierten die belgischen Kolonialverwalter, ob man bei der Kolonisierung des Kongos zugunsten der afrikanischen Sprachen auf die breitflächige Streuung einer europäischen Sprache verzichten sollte, was jedoch nicht der zeitgemäßen, kolonialen Argumentation einer angeblichen Überlegenheit der «weißen Rasse»¹¹ entsprochen hätte (cf. Fabian 1983: 167). Andererseits versuchte der belgische Staat ab 1908, den englischen Einflussbereich in Afrika einzudämmen, um so den Kongo durch eine gesteuerte Spracherziehung nachhaltig an sich zu binden und die Vorherrschaft in den betroffenen Gebieten langfristig zu bewahren. Auf der Suche nach einer

¹⁰ Bereits während der belgischen Kolonialzeit war die Zustimmung der kolonialen Unternehmung in Wallonien sehr viel stärker ausgeprägt als in Flandern (cf. Jacquemyns 1956: 12).

¹¹ Das Konzept der «Menschenrasse» ist dabei keine biologische Tatsache, sondern eine rein soziale Konstruktion. Cf. hierzu z.B. die *Jenaer Erklärung* (cf. Fischer et al. 2019).

belgischen Kolonialsprache wurde schließlich eine Wahl getroffen, als das Französische im Jahre 1886 zur offiziellen Sprache der Gerichte ernannt wurde (cf. Calvet 2010: 117). Doch einige flämische Missionare weigerten sich zunächst, in französischer Sprache zu unterrichten, mussten sich später aber dem Druck aus Brüssel beugen (cf. Yates 1980: 263). Der seit Beginn der Staatsgründung anhaltende belgische Sprachenstreit wurde somit auch fernab der europäischen Metropole in der Kolonie ausgetragen.

Die Begründung für die Wahl der französischen Sprache als offizielle Amtssprache der damaligen Kolonie lag zu jener Zeit nahe: Da Leopolds II. französische Mutter Louise d'Orléans – Louis Philippes älteste Tochter – lediglich die französische Sprache beherrschte und Leopold II. somit zum frankophonen Monarchen erzogen wurde, ist zum Ersten davon auszugehen, dass der König seine Privatkolonie auf Basis seiner eigenen Sprachkompetenz frankophon zu halten versuchte.¹² Zum Zweiten ließen die kolonialen Aktivitäten Frankreichs in West- und Zentralafrika zudem vermuten, dass sich die französische Sprache – neben dem Englischen – zu einer afrikanischen *lingua franca* entwickeln würde, weshalb die kulturelle Verwandtschaft Belgiens zu Frankreich die Wahl der französischen Sprache ebenfalls beeinflusste. Ein dritter Aspekt umfasst zudem die offizielle belgische Sprachpolitik, die das Land im Zuge des Sprachenstreits bis heute spaltet: Aus staatlicher Sicht wurde die französische Sprache in Belgien seit der belgischen Staatsgründung als die qualitativ überlegenere Sprache angesehen, da das Französische in der Mitte des 19. Jahrhunderts das Prädikat einer Hochsprache erhielt und nicht zuletzt aus diesem Grund zur anfänglich alleinigen belgischen Nationalsprache erhoben wurde. Doch nachdem der Protest der niederlandophonen Bevölkerung, die damals wie heute mit ca. 60 % den größeren Anteil der belgischen Einwohner ausmachte, stärker wurde und sich die Flam*innen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in der *Vlaamse Beweging* zentral organisierten, erhielt die flämische Sprache

¹² Aufgrund der familiären Beziehungen zum deutschen und britischen Adel erlernte Leopold II. als Kronprinz zudem die deutsche und englische Sprache. Für die flämische Sprache interessierte sich der belgische König laut Barbara Emerson jedoch nicht: «The novelist, Henri Conscience, whose writing encouraged the Flemish national movement in its early days, was appointed teacher of Flemish to the royal children, but it was purely honorific and Prince Leopold [der spätere König Leopold II.] never learned to speak Flemish» (1979: 7).

in Belgien ab 1873 im Rahmen verschiedener Gleichstellungsgesetze rechtlichen Zuspruch (cf. Hasquin 1982: 35-38) und wurde 1898 neben dem Französischen zur offiziellen zweiten Landessprache Belgiens ernannt (cf. Krämer 2010: 31).¹³

Diese rechtliche Gleichstellung hatte überdies weitreichende Konsequenzen, auch auf das Sprachgebiet der damaligen Kolonie: In der Umbruchphase von 1907 bis 1910 – nach dem Verkauf des E.I.C. durch Leopold II. an den belgischen Staat – übertrug sich die Debatte über den Stellenwert des Flämischen auf die Kolonie,¹⁴ da die Flam*innen aus der nunmehr rechtlichen Gleichstellung in Belgien auch auf einen Bedeutungszuwachs in der Kolonie bestanden (cf. Calvet 2010: 117) und die Gleichstellung der beiden Sprachen für den Kongo als belgisches Hoheitsgebiet ab 1908 aus staatsrechtlicher Sicht zumindest theoretisch ebenfalls galt. Nach der rechtlichen Gleichstellung der beiden Nationalsprachen in Belgien konnten die katholischen oder protestantischen Missionen, deren Missionar*innen einen engen Kontakt mit der kongolesischen Bevölkerung pflegten, als Bildungsträger zunächst individuell zwischen der flämischen und der französischen Sprache wählen (cf. Fabian 1983: 171). Aufgrund der in Belgien postulierten Überlegenheit der französischen Sprache entschied sich der Großteil der Missionare, darunter auch flämische Geistliche, für das Französische, um der kolonialen Hierarchie und den kolonialen Dichotomien *überlegen vs. unterlegen* bzw. *zivilisiert vs. unzivilisiert* auch sprachlich zu entsprechen.¹⁵

¹³ Dass die Sprachenfrage in Belgien derart politisiert wurde/wird und gleichsam die Basis der flämischen Nationalbewegung bis heute darstellt, ist im Übrigen darauf zurückzuführen, dass sich die Gruppe der ersten nationalbewussten Flam*innen aus Schriftsteller*innen und Philolog*innen zusammensetzte (cf. Vinks 1978: 17).

¹⁴ Neben der Debatte, ob man die Kongoles*innen in Französisch oder Flämisch unterrichten sollte, gab es in Belgien weitere Diskussionen darüber, ob man der indigenen Bevölkerung – aus Furcht vor dem Erstarken einer afrikanischen Elite – überhaupt Zugang zu einer europäischen Sprache gewähren müsse (cf. Yates 1980: 272-273). Zusätzlich entbrannte eine Debatte über den generellen Stellenwert der afrikanischen Sprachen (cf. N'Sial 2009: 51-55). Die *européanistes* betrachteten die lokalen afrikanischen Sprachen und Dialekte nicht als *Sprachen* und forderten die ausnahmslose Verbreitung europäischer Sprachen. Die *indigénistes* hingegen stellten sich gegen diesen Sprachimperialismus und plädierten für eine Konzentration auf die afrikanischen Sprachen.

¹⁵ Erst zu Beginn der 1950er Jahre gelang es den Vertreter*innen aus Flandern, die flämische Sprache auch offiziell im kongolesischen Schulsystem einzubetten und das Flämische somit in die koloniale Sprachpolitik zu integrieren, wenn auch nur für eine kurze

Hinzu gesellt sich ein weiterer, politisch-soziologischer Aspekt: Bis heute fühlt sich die flämische Bevölkerung solidarischer und enger mit den Kongoles*innen verbunden als der wallonische Teil Belgiens, da die kongolesische Kolonie ebenfalls im Zuge der anfänglichen Kolonialisierung durch das ausschließlich frankophone Königshaus und durch die frankophone Bourgeoisie, die viele Schlüsselpositionen in der Kolonialverwaltung besetzte, unterdrückt wurde.¹⁶ Eine ähnliche – wenn auch nicht in vollem Umfang koloniale – Unterdrückung erfuhren die Flam*innen nach Caty Clément und Claude Roosens sowohl im Heimatland Belgien als auch in der kongolesischen Kolonie:¹⁷

La bourgeoisie francophone aurait [...] capturé l'appareillage administratif, tandis que les petits blancs [...], souvent flamands, auraient trouvé une situation qui n'était pas sans leur rappeler la suprématie «francophone» qu'ils subissaient dans leur propre pays (2000: 41).

Sicherlich befanden sich während der Kolonialzeit auch einige wenige flämische Belgier*innen in Schlüsselpositionen zur Herrschaftsausübung.¹⁸ Doch das Bild der unterdrückten Flam*innen, die als *Handlanger* auf Befehl der frankophonen Bourgeoisie agierten, wurde gleichermaßen auf die Kolonie übertragen. Die heutige Funktion dieses Bildes liegt in einer Verantwortungsverschiebung verortet, die sich in den Augen der flämischen Einwohner wie folgt gestaltet: Da die Flam*innen sowohl in Belgien als auch in der Kolonie von der frankophonen Meinungsführerschaft unterdrückt wurden und somit keinen aktiven Einfluss auf grundlegende koloniale (und auch postkoloniale) Entscheidungen hatten, sondern lediglich Anweisungen von übergeordneten Wallonen

Periode: Bereits im Jahre 1958 strich die Kolonialverwaltung das Flämische wieder aus den Lehrplänen. Heute spielt die flämische Sprache in der Demokratischen Republik Kongo keine nennenswerte Rolle.

¹⁶ Cf. hierzu bspw. ein Propagandaplakat aus dem Jahr 1885, das den Titel «De Vlamingen aan de Negers van den Congo» trägt und 2005 im *Musée BELvue* in Brüssel ausgestellt wurde. Das Plakat vergleicht die Diskriminierung von Seiten der Wallon*innen, welche die Flam*innen und Kongoles*innen gleichermaßen erleiden würden: «Hailing the Congolese as «zwarte broeders» (black brothers), it assimilates the subjugation suffered by the Congo populations in Africa with that suffered by the Flemings at home, and designates the Walloons as their common oppressor» (Bragard/Planche 2010: 57).

¹⁷ Siehe zum Verhältnis zwischen Flandern und der Kolonie die umfangreichen Ausführungen von Bambi Ceuppens (2003).

¹⁸ An dieser Stelle sei vor allem auf die vorwiegend flämisch geprägten katholischen Missionen hingewiesen (cf. De Villers 2000: 169).

ausführten, tragen die Flam*innen in der Selbstwahrnehmung heute keinerlei Verantwortung hinsichtlich der Kolonisierung des Kongo und der daraus folgenden Konsequenzen.

4 Schlussbetrachtung

Es bleibt festzuhalten, dass das Aufkeimen einer kolonialkritischen Selbstreflexion in Belgien insbesondere innerhalb einer jungen und historisch «unbelasteten» Generation verortet ist. Gleichzeitig ist eine – durch historische, sprachgeschichtliche und soziologische Aspekte bedingte – stärkere, kritische Haltung in Bezug auf den Kolonialdiskurs auf Seiten des anti-royalistischen, flämischen Bevölkerungsteils zu beobachten. Die junge Monarchie, die erst im Jahre 1830 ihre Unabhängigkeit von den Niederlanden feierte, ist bis heute gespalten. Gemeinsam mit den drei offiziellen Landessprachen Französisch, Flämisch und Deutsch sind in Wallonien, Flandern sowie in den deutschsprachigen Gebieten mindestens drei verschiedene Regionalidentitäten zu beobachten. Die bisher fehlende Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit durch den belgischen Staat lässt darauf schließen, dass die offizielle Geschichtspolitik bislang auf die Bildung einer gesamtbelgischen Nationalidentität abzielte. Ziel war es offenbar, kolonialhistorische Kontroversen zu vermeiden, das gespaltene Land in Bezug auf die Postulierung einer *Zivilisierungsmission* unter dem *Philanthropen* Leopold II. in der kongolesischen Kolonie zu vereinen, die eine belgische Identität zu vermitteln versuchte. Die lebensweltlichen Konsequenzen dieser verfehlten Geschichtspolitik durch Unterdrückung eines reflektierten Kolonialdiskurses und die Aufrechterhaltung überholter, kolonialer Dichotomien (z.B. *zivilisiert vs. unzivilisiert*) sind dabei gravierend: Stereotypisierte Vorurteile bleiben bestehen, wenn dem «schwarzen Subjekt» durch die fehlende Hinterfragung der eigenen Kolonialgeschichte im heutigen Belgien nach Édouard Vincke die drei folgenden Attribute zugeschrieben werden: «C'est un noyau thématique dont la topologie se concentre en trois composantes – infantile, sexuelle, sauvage –, qui ont des intensités variables» (1993: 97). Eine aktualisierte Geschichtspolitik müsste folglich auf einem neuen Fundament errichtet werden, das sich der

Überwindung dieser Stereotype widmet. Gleichzeitig ist es notwendig, sich darüber hinaus auch mit den folgenden, von Sabine Cornelis thematisierten und lange Zeit tabuisierten Fragen auseinanderzusetzen:

A-t-on suffisamment remercié le peuple congolais pour l'effort de guerre qu'il a fourni, à la limite de l'épuisement, pour soutenir les Alliés? A-t-on bien célébré les contingents de la Force publique qui se sont impliqués dans les campagnes des deux guerres mondiales? A-t-on remercié le peuple congolais pour la production et l'exportation des produits industriels du Congo? (2008: 3).

Bislang ist allerdings zu beobachten, dass jene Fragen einer «moralischen Wiedergutmachung» im belgischen Kolonialdiskurs – insbesondere durch die systematische Beeinflussung des Kolonialdiskurses mithilfe geschichtspolitischer Instrumente – eine untergeordnete Rolle spielen und nur wenige Ausnahmen zu nennen sind, die sich reflektiert und kritisch eben jenen Fragen widmen. Allerdings zeigt das langsame Aufkeimen der wenigen, gesellschaftlichen Kräfte, die mit dem Tabu brechen, dass die verfälschende Geschichtspolitik Einbußen verzeichnet und gleichzeitig zu einer entgegengesetzten, neuen Identitätsstiftung führt. Das unantastbare Bild von Leopold II. hat in den letzten Jahrzehnten an Größe verloren, behält seinen identitätsstiftenden Sinn dabei allerdings bei: Als neu definiertes Feindbild dient es der Generation junger Belgier*innen als Grundlage einer aktualisierten, kollektiven und zugleich kolonialkritischen Teilidentität.

Bibliographie

- Bierhoff, Hans-Werner; Frei, Dieter. 2011. *Sozialpsychologie – Individuum und soziale Welt*. Göttingen et al.: Hogrefe.
- Bobineau, Julien. 2017. «The Historical Taboo: Colonial Discourses and Postcolonial Identities in Belgium». In: *Werkwinkel* Vol. 12, N° 1, 107-123.
- . 2019a. *Koloniale Diskurse im Vergleich. Die Repräsentation von Patrice Lumumba in der kongolesischen Lyrik und im belgischen Drama*. Berlin: LIT Verlag.
- . 2019b. «Rezension zu: AfricaMuseum, 09.12.2018 Tervuren (Belgien)». In: *H-Soz-Kult*, 27. April 2019, <https://www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-328> (zuletzt eingesehen am 20.01.2020).
- . 2019c. «Koloniale Diskurse, afrikanische Epistemologien und das *AfricaMuseum* in Belgien. Zum Potential einer postkolonialen Interkulturalität bei Felwine Sarr und Bénédicte Savoy». In: *interculture journal* Vol. 31, 87-102.
- Boffey, Daniel. 2019. «Belgium begins to face brutal colonial legacy of Leopold II», <https://www.theguardian.com/world/2019/nov/23/belgium-begins-to-face-brutal-colonial-legacy-of-leopold-ii> (zuletzt eingesehen am 02.03.2020).
- Bragard, Véronique; Planche, Stéphanie. 2010. «Museum practices and the Belgian colonial past: questioning the memories of an ambivalent metropole». In: Dominic Richard David Thomas (ed.): *Museums in Postcolonial Europe. Africa and the black diaspora*. London: Routledge, 54-64.
- Buxant, Martin; Samyn, Steven. 2011. *Belgique, un roi sans pays*. Paris: Plon.
- Calvet, Louis-Jean. 2010. *Histoire du français en Afrique. Une langue en copropriété?*. Paris: Écriture.
- Castrycq, Geert. 2006. «Whose History is History? Singularities and Dualities of the Public Debate on Belgian Colonialism». In: Csaba Lévai (ed.): *Europe and the World in European Historiography*. Pisa: Pisa University Press, 71-88.
- Ceuppens, Bambi. 2003. *Congo made in Flanders? Koloniale Vlaamse visies op 'blank' en 'zwart' in Belgisch Congo*. Brüssel: Acad. Press.
- Clément, Caty; Roosens, Claude. 2000. «La Belgique et le Congo: dimensions internationales et internes». In: Olivier Lanotte (ed.): *La Belgique et l'Afrique centrale de 1960 à nos jours*. Brussels: GRIP et al., 17-50.
- Cornelis, Sabine. 2008. «Révisiter l'histoire, pour 'réparer'», <https://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/ac-arec/documents/Cornelis.pdf> (zuletzt eingesehen am 20.01.2020).
- Dorzee, Hugues. 2008. «Colons au passé et au présent». In: *Le Soir*, 15 November 2008, 19.
- Emerson, Barbara. 1979. *Leopold II of the Belgians. King of Colonialism*. London: Weidenfeld and Nicolson.

- Fabian, Johannes. 1983. «Missions and the Colonization of African Languages: Developments in the Former Belgian Congo». In: *Canadian Journal of African Studies*. Vol. 17, N° 2, 165-187.
- Fischer, Martin et al. 2019. *Jenaer Erklärung. Das Konzept der Rasse ist das Ergebnis von Rassismus und nicht dessen Voraussetzung*, https://www.uni-jena.de/unijenamedia/Universit%C3%A4t/Abteilung+Hochschulkommunikation/Presse/Jenaer+Erkl%C3%A4rung/Jenaer_Erklaerung.pdf (zuletzt eingesehen am 20.01.2020).
- Freud, Sigmund. [1913] 1940. *Totem und Tabu*. In: *Gesammelte Werke*. Bd.9. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte herausgegeben von Anna Freud, Edward Bibring und Ernst Kris. London: Imago Publishing.
- Gillet, Florence. 2008. «Congo rêvé? Congo détruit... Les anciens coloniaux belges aux prises avec une société en repentir. Enquête sur la face émergée d'une mémoire». In: *CHTP-BEG* Vol. 19, 79-133.
- Hasquin, Hervé. 1982. *Historiographie et politique*. Charleroi: Inst. Jules Destrée.
- Heusch, Luc de. 2002. «Ceci n'est pas la Belgique». In: *Yale French Studies* Vol. 102, 11-23.
- Hochschild, Adam. 1999. *King Leopold's Ghost. A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*, Boston et al.: Houghton Mifflin.
- Jacquemyns, Guillaume. 1956. *Le Congo belge devant l'opinion publique*. Brussels: INSOC.
- Klein, Olivier; Licata, Laurent. 2010. «Holocaust or Benevolent Paternalism? Intergenerational Comparisons on Collective Memories and Emotions about Belgium's Colonial Past». In: *IJCV* Vol. 4, N° 1, 45-57.
- Krämer, Philipp. 2010. *Der innere Konflikt in Belgien: Sprache und Politik. Geschichte und Gegenwart der mehrsprachigen Gesellschaft*. Saarbrücken: VDM-Verlag.
- N'Sial, Camille Sesepe. 2009. *La politique et les langues. De l'Etat indépendant du Congo à la Troisième République*. Paris et al.: L'Harmattan.
- O.V. 2010. «En wat met Congo na 30 juni?». In: *De Morgen*, 23. Juni 2010, <https://www.demorgen.be/nieuws/en-wat-met-congo-na-30-juni~ba7408ba> (zuletzt eingesehen am 20.01.2020).
- Planche, Stéphanie. 2009. «Le 'Roi colonisateur' à l'école». In: Vincent Dujardin (ed.): *Léopold II. Entre génie et gêne*, Brüssel: Racine, 269-283.
- Rahier, Jean Muteba. 2003. «The Ghost of Leopold II: The Belgian Royal Museum of Central Africa and Its Dusty Colonialist Exhibition». In: *Research in African Literatures* Vol. 34, N° 1, 58-84.
- RTBF. 2010. «62 % des Belges sont favorables au maintien de la monarchie». http://www.rtf.be/info/belgique/detail_62-des-belges-sont-favorables-au-maintien-delamonarchie?id=4954343 (zuletzt eingesehen am 20.01.2020).
- Surmont, Eddy. 2007. «Le mystère de la main sectionnée». In: *Le Soir*, 27. März 2007, 9.
- Van den Braembussche, Antoon 2002. «The Silence of Belgium: Taboo and Trauma in Belgian Memory». In: *Yale French Studies* Vol. 102, 34-52.

- Van Reybrouck, Daniel. 2014. *Congo. The epic history of people*. Trans. Sam Garrett. London: Fourth Estate.
- Vanthemse, Guy. 2007. *Nouvelle Histoire de Belgique. La Belgique et le Congo. Empreintes d'une colonie 1885-1980*. IV. Brussels: Complexe.
- Villers, Gauthier de. 2000. «La Belgique face à la transition manquée au Congo-Zaïre (1990-1997)». In: Olivier Lanotte *La Belgique et l'Afrique centrale de 1960 à nos jours*. Brüssel: GRIP et al., 149-171.
- Vincke, Édouard. 1993. «Discours sur le Noir: Images dans les espaces urbains de Bruxelles». In: Pierre Halen, János Riesz (edd.): *Images de l'Afrique et du Congo/Zaïre dans les lettres françaises de Belgique et alentour*. Brüssel/Kinshasa: Textyles Ed. et al., 89-99.
- Vinks, Jos. 1978. *Der Nationalismus in Flandern. Geschichte und Idee*. Vaterstetten: Arndt-Verlag.
- Wrong, Michela. 2001. *In the Footsteps of Mr. Kurtz. Living on the Brink of Disaster in Mobutu's Congo*. New York: HarperCollins.
- Yates, Barbara A. 1980. «The Origins of Language Policy in Zaïre». *The Journal of Modern African Studies* Vol. 18, N° 2, 257-279.

Robert Hesselbach (Erlangen-Nürnberg)

**« Nous sommes en guerre sanitaire contre le COVID-19 » –
A Corpus-based Approach of Official French, Italian, and Spanish
Social Media Discourse in the Light of the Coronavirus Crisis**

France, Italy, and Spain are three Romance-speaking countries which – at least in Europe – have been affected to a very high degree by the consequences of the Corona pandemic. This paper examines discursive strategies on social media (Twitter and Facebook) by the three heads of government/state of the aforementioned countries – namely Emmanuel Macron (France), Giuseppe Conte (Italy), and Pedro Sánchez (Spain) – from a corpus-linguistic point of view. For this purpose, a corpus was created which contains all Twitter and Facebook messages posted by these heads of government/state from the beginning of February until the end of April 2020. By applying corpus-linguistic methods we find that all three politicians consciously use social media to sensitize, inform, and – in view of a dramatic pandemic situation – unite their respective populations behind them.

Keywords: *corpus linguistics; coronavirus; Covid-19; political discourse; social media; lexical co-occurrences;*

1 Introduction

At the beginning of 2020, a new type of coronavirus originating from Asia reached the European continent and triggered an unprecedented health crisis in different countries of the continent. France, Italy, and Spain were seriously hit by this disease and their health systems suffered harsh consequences as a result. According to John Hopkins University (USA), France, Italy and Spain, were among the countries worldwide with high numbers of infected and deceased people:

	Number of infections	Number of casualties	Overall population ¹
France	167,303	24,594	67,064,000
Italy	207,428	28,236	60,359,546
Spain	213,435	24,543	47,100,396

Tab. 1: Number of infections and casualties for France, Italy, and Spain (on May 1st, 2020) indicated by John Hopkins University (JHU)

Governments all across Europe had to take unprecedented measures to slow down the spread of this viral disease. These measures included a series of ordinances which, among other things, massively restricted the population's freedom of movement. In order to take these measures, the heads of government/state had to carefully explain their actions when speaking or writing to their citizens. The quote mentioned in the title of this paper was taken from a tweet by Emmanuel Macron, the President of France, when addressing his compatriots on March 16th: « Nous sommes en guerre sanitaire contre le COVID-19 » ('We are in a sanitary war against the COVID-19').² The following screenshot shows the quote along with both the number of retweets and the numbers of users liking this tweet:



Fig. 1: Tweet by Emmanuel Macron (Tweet-ID: 1239647350936788993; @EmmanuelMacron; March 16th, 2020)

¹ Numbers according to the Italian National Institute of Statistics (*Istituto Nazionale di Statistica*) on January 1st, 2019 (INS), the Spanish National Institute of Statistics (*Instituto Nacional de Estadística*) on July 1st, 2019 (INE) and the French National Institute of Statistics and Economic Studies (*Institut national de la statistique des études économiques*) on January 1st, 2020 (INSEE).

² All translations are by the author of this article.

A similar war metaphor can be found in the following tweet by Sánchez, who refers to the efforts waged against the Corona pandemic as a battle: «Esta *batalla* la vamos a ganar con el compromiso y la responsabilidad de todos y todas. Protégete para proteger a los demás. #EsteVirusLoParamosUnidos» (‘We will win this *battle* with the commitment and responsibility of everyone. Protect yourself to protect others. #ThisVirusWeWillStopItTogether’; Tweet-ID: 1239128958534332417; @sanchezcastejon; March 15th, 2020). By focusing on these three Romance-speaking countries, we will discuss the use of language in social media posts by President Macron, Prime Minister Conte, and Prime Minister Sánchez during the coronavirus crisis in this article. From a corpus-linguistic perspective,³ particularly frequent words and their lexical co-occurrences need to be identified more precisely in order to highlight similarities and differences in the leaders’ explanation of the political measures taken. Therefore, we will first discuss the importance of social media for political discourse in these Romance-speaking countries, particularly Twitter and Facebook. Afterwards, the compilation of the corpus investigated and the method applied will be presented and explained, before illustrating the results in a comparative manner.

2 Social Media, Political Discourse, and Linguistic Analysis

At the latest since Donald Trump’s presidential election campaign in 2016, the importance of social media for the formation of political opinion has moved into the focus of a broader public. The popularity of social networks such as Twitter and Facebook among representatives of government and state is often explained by politicians themselves by the fact that they can send their messages to their followers unfiltered, i.e. without the intervention of journalists. It is therefore not surprising that politicians in Romance-speaking countries also make use of this opportunity in order to interact with their fellow citizens. As

³ Due to the coronavirus crisis more and more corpus-linguistic projects are dedicated to the linguistic implication of this crisis, cf. *The Coronavirus Corpus* (<https://www.english-corpora.org/corona/>; last access: July 15th 2020) with an increasing growth rate of 3-4 million words per day.

this article will show, Conte, Sánchez, and Macron make intentional use of social networks such as Twitter and Facebook, and thereby achieve a considerable number of followers, as can be seen in the following table:

	Number of followers (Twitter)	Number of followers (Facebook)
Giuseppe Conte	611,788	3,913,620
Pedro Sánchez	1,300,000	323,868
Emmanuel Macron	5,100,000	3,143,550

Tab. 2: Number of followers on Twitter and Facebook (as of May 1st, 2020)

While Emmanuel Macron has the most followers on Twitter with more than five million people, Giuseppe Conte holds this position on Facebook with almost four million followers. These numbers clearly underline the importance of digital discourse (via Twitter and Facebook) for those bearing political responsibility.

It is therefore not surprising that internet-based communication is increasingly becoming the focus of linguistic research (cf. the notion of «media linguistics 3.0» by Baechler et al. 2016; Rentel/Schröder 2018). The research interest for web-based political discourse can be very different: one can find publications on stylistic variation in Twitter discourse (e.g. by Donald Trump, Clarke/Grieve 2019), linguistic patterns (Afonso 2017), discourse analysis (Mazzuchino 2017) or multimodal semantic framing (Mencke 2018).⁴

From a linguistic point of view, the two Internet platforms examined here are particularly interesting. While Facebook does not provide entries with a character limit, the 280-character count limit is one of the most striking features of Twitter communication. In this respect, Twitter is somewhat similar to SMS-based communication,⁵ and elements of linguistic scarcity can be studied in

⁴ In addition to studies on web-based communication, a number of linguistic studies on communication in times of the Corona crisis are now available, such as the comparison of TV addresses by Merkel and Macron (cf. Spieß 2020), the use of popular hashtags in Italian (cf. Pietrini 2020) or – for German – Corona-related word networks (cf. Möhrs 2020).

⁵ Cf. also the multilingual *Swiss SMS corpus* at the University of Zurich (Stark/Überwasser/Ruef 2009-2014).

particular (abbreviations, the use of emoticons, etc.). Both providers enable communicative exchange with other users via comment functions, meaning that dialogical forms of communication are possible. In addition, questions also arise with regard to linguistic conceptualization, for example with regard to the continuum between orality and literacy (Koch/Oesterreicher 1990; 2007 and 2011) and the conceptual reliefs of the individual tweets.⁶

In the sense of discourse-oriented corpus linguistics (Bubenhofner 2009), which focuses on the study of language in use (and not a description of the language system itself),⁷ this study takes a closer look at lexical co-occurrences of certain keywords. A comparative perspective should provide information as to whether linguistic similarities and differences can be found in the internet-based discourses of the three Romance-speaking politicians.⁸

⁶ The communication condition of *spontaneity* mentioned by Koch/Oesterreicher is also referred to by Eckkrammer (2018, 13) in this context, for example when she speaks of the *spontaneization of communication* by means of mobile interaction via smartphones, tablets, etc. («Das Internet hat in seiner Weiterentwicklung, insbesondere im Web 2.0 (Social Web), eine Evolution von Kommunikationsformen eingeleitet, die durch neue Applikationen der mobilen Interaktion via Smartphone oder Tablet stetig angetrieben wird. Diese ermöglicht eine Spontanisierung der Kommunikation»).

⁷ «Es muss deshalb das Ziel [...] sein, diese typischen Sprechweisen über eine Analyse des musterhaften Sprachgebrauchs zu erfassen, um daraus Schlüsse über Diskurse zu ziehen» (Bubenhofner 2009, 5; ‘Therefore, the goal [...] must be to capture these typical ways of speaking by analyzing the exemplary use of language in order to draw conclusions about discourse’).

⁸ Although this study examines only the linguistic characteristics at the production level, questions about the perception of utterances (e.g. through analyses of comments) can provide valuable results for research on the reception of social media entries, especially in the sense of perceptual linguistics (cf. Krefeld/Pustka 2010 & 2014).

3 Official French, Italian, and Spanish Social Media Discourse: A Corpus-based Approach

In order to answer the question of the present study, a corpus-based method was chosen. In the next section, the composition of the corpus will be discussed first, including an overview of the chronological sequence. Section 3.2 then presents the results of the corpus linguistic analysis for the individual politicians, followed by a linguistic interpretation of the results.

3.1 Composition of the Corpus

As the most politically drastic measures were taken during the first peak of the Corona pandemic in March 2020, all tweets and Facebook posts from the three politicians in the period between February 1st and April 30th were considered. For the analysis, only tweets and Facebook posts which contained text were taken into consideration. Simple re-tweets and tweets which only contained videos or images were not considered. If texts contained emoticons or other graphical representations (i.e. flags, emoticons, etc.), the texts were cleaned of these, so that in the end pure text files were available for analysis.⁹ The following diagram relates the chronological progression to the number of individual social media postings and shows that there is an increased need for communication particularly in the middle of March.

⁹ Although these elements did not play a role in this study, reference should be made to the work of Dürscheid, who analyses the functional use of these graphic representations in computer-mediated communication (cf. Dürscheid 2020a, b, c; Dürscheid/Meletis 2019).

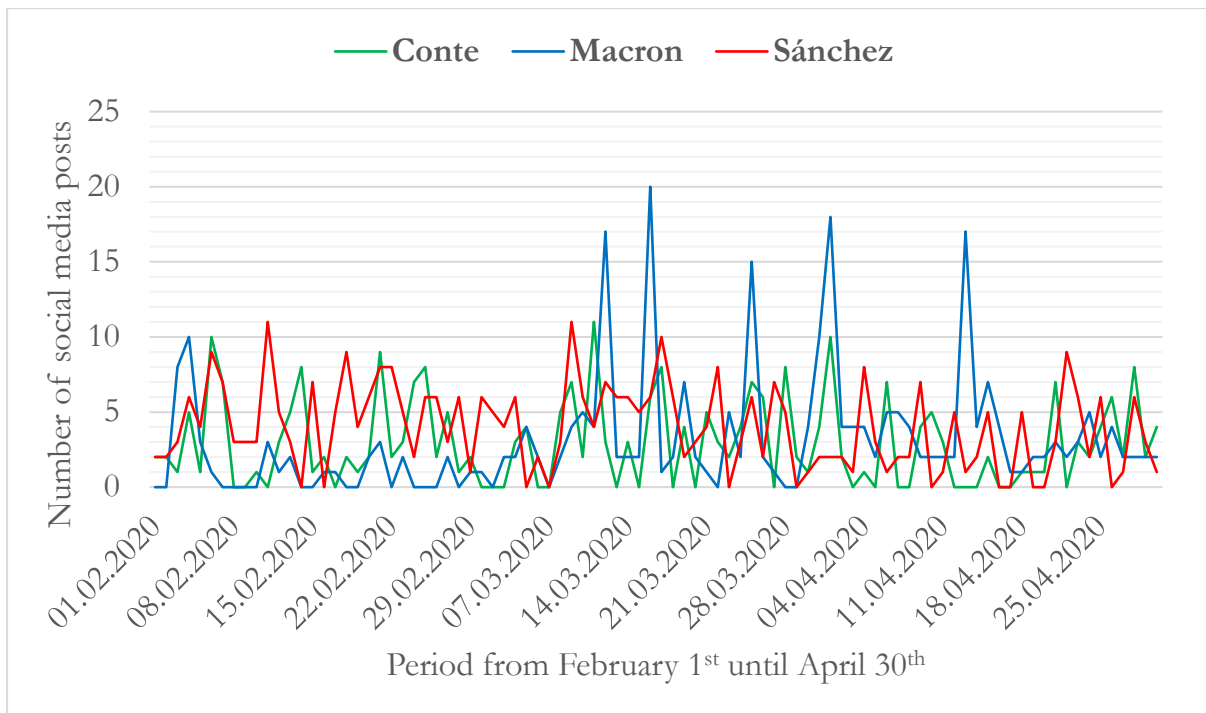


Fig. 2: Number of daily social media posts by Conte, Macron, and Sánchez from February 1st until April 30th, 2020

Whereas Giuseppe Conte tends to make less use of the communication possibilities offered by social media, the graph shows that Pedro Sánchez uses these means of communication quite continuously. Especially at the peak of the pandemic (middle of March 2020), Emmanuel Macron shows increased communication behavior, which can also be seen from the five maximum values in the graph. Nevertheless, Macron has the smallest number of tokens (9,305), although with 279 posts in total, he published more posts than Conte (267). Conte, on the other hand, uses Facebook as a platform more often than Macron and Sánchez do. This may be related to the facts that Facebook – in Italy¹⁰ – seems to be much more popular than Twitter and that Conte may appreciate the possibility of being able to write longer entries on Facebook, while Macron and Sánchez tend to use shorter communication strategies with Twitter. This

¹⁰ Data for 2020 shows that Facebook has about 29 million users in Italy, while Twitter has a much smaller presence with approximately 3.17 million (cf. Digital 2020 Italia).

behavior is reflected in the following table,¹¹ which lists the number of analyzed texts for the individual politicians as well as the number of tokens.

	Number of texts, tokens, and ratio (tokens per text): Twitter	Number of texts, tokens, and ratio (tokens per text): Facebook	Total number of texts, tokens, and ratio (tokens per text)
Giuseppe Conte	114 3,250 (28.5)	153 12,490 (81.6)	267 15,740 (59.0)
Emmanuel Macron	195 6,064 (31.1)	84 3,241 (38.6)	279 9,305 (33.4)
Pedro Sánchez	273 12,508 (45.9)	84 13,839 (164.8)	357 26,347 (73.8)
Total	582 21,822 (37.5)	321 29,570 (92.1)	903 51,392 (56.9)

Tab. 3: Distribution of the different corpora with information on the number of texts, tokens, and ratio

It can be seen from the table that the total corpus for the study presented here comprises 903 texts with a total of 51,392 tokens and that Pedro Sánchez is the politician who holds the highest total numbers for social media posts during this period (357 compared to the 267 entries by Conte and 279 by Macron).

¹¹ In accordance with the FAIR principles, all research data are available in a data repository for subsequent use and can be accessed via the following link:
<https://doi.org/10.5281/zenodo.4553894>

3.2 Results

In accordance with a discourse-oriented corpus linguistics approach (Bubenhofer 2009), we are concerned here primarily with lexical co-occurrences of certain keywords. Therefore, it is necessary to determine first which are the most frequently occurring lexemes or keywords. The top five positions are displayed in Table 4:

	Conte	Macron	Sánchez
1.	<i>Italia</i> (68)	<i>#FranceUnie</i> (57)	<i>España</i> (137)
2.	<i>emergenza</i> (36)	<i>COVID-19</i> (39)	<i>gobierno</i> (100)
3.	<i>cittadino</i> (35)	<i>français</i> (34) <i>France</i> (34)	<i>país</i> (64)
4.	<i>paese</i> (34)	<i>crise</i> (24)	<i>ciudadanía</i> (53)
5.	<i>misura</i> (33) <i>lavoro</i> (33) <i>governo</i> (33)	<i>période</i> (23) <i>Europe</i> (23)	<i>#COVID19</i> (49)

Tab. 4: Most frequent nouns (with number of absolute frequency) in the examined corpus

By comparing the politicians' enunciations, it becomes clear that among the most frequent lexemes one can find references to their own countries (Conte: *Italia*, *paese*; Macron: *#FranceUnie*, *France*, *français*; Sánchez: *España*, *país*) as well as to the exceptional situation in which they found themselves at that time (Conte: *emergenza*, *misura*; Macron: *COVID-19*; *crise*; Sánchez: *#COVID19*). While Conte and Sánchez both often talk about the government (*governo* and *gobierno*) and the citizens (*cittadino* and *ciudadanía*), only Macron refers to *Europe* as the following example shows:

- (1) Face au Coronavirus, ne laissons aucune place à la spéculation et à l'instabilité. *L'Europe* devra faire tout ce qui est nécessaire sur le plan sanitaire comme sur le plan économique.
(Tweet-ID: 1237447186834763778; @EmmanuelMacron; March 10th, 2020)
'In the face of the Coronavirus, let us leave no room for speculation and instability. *Europe* will have to do all that is necessary in the fields of both health and economics.'

From a semantic point of view, the given example makes it clear that Macron calls for a European solution to the crisis: *Europe* shall take action and thus has the semantic role of the *agent*. In both Conte's (2) and Sánchez's texts (3) this role can also be determined for the identified frequent lexemes, such as *governo* and *Italia* (Conte) or *gobierno* (Sánchez):

- (2) Il *Governo* ha appena stanziato 7,5 miliardi di euro per aiutare concretamente famiglie, lavoratori e imprese. Continuiamo a lavorare uniti per fronteggiare al meglio l'emergenza #coronavirus. *L'Italia* ce la farà.
(Tweet-ID: 1235597757060177920; @GiuseppeConteIT; March 5th, 2020)
'The *Government* has just allocated EUR 7.5 billion to help families, workers, and businesses. We continue to work together to cope better with the #coronavirus emergency. *Italy* will make it.'
- (3) El *Gobierno* aprobará en los próximos días, tal y como está previsto en la Constitución, ampliar el estado de alarma en todo el territorio nacional por otros 15 días.
(page-ID: 750689868285972; post-ID: 3108806192474316;
@pedro.sanchezperezcastejon; March 22th, 2020)
'The *Government* will approve in the coming days, as foreseen in the Constitution, extending the state of alarm throughout the national territory for another 15 days.'

In the following subsection, the discourses of the individual politicians will be examined more closely. In a concluding comparison, we will try to highlight the differences and similarities with regard to discursive strategies in online-mediated communication during the Corona pandemic.

3.2.1 Conte

As seen above, Giuseppe Conte uses Facebook much more intensively than Emmanuel Macron and Pedro Sánchez, while these two are more likely to make use of Twitter. Therefore, the majority of the Conte corpus consists of Facebook messages (cf. Tab. 3). In order to find out how to describe Conte's web-based discourse at the height of the Corona crisis, particularly frequent lexemes such as *Italia* and the related reference to its inhabitants (*italiani*) are examined to determine which lexical co-occurrences are predominantly frequent. In addition, lexical co-occurrences related to the coronavirus (*coronavirus*, #*coronavirus*, *Coronavirus*, #*Coronavirus*, *virus*, *covid*, *Covid*, *Covid-19*, #*COVID19*, #*COVID19italia*)¹² were studied in more detail. The following word clouds represent the corresponding co-occurrences for the Conte corpus:¹³

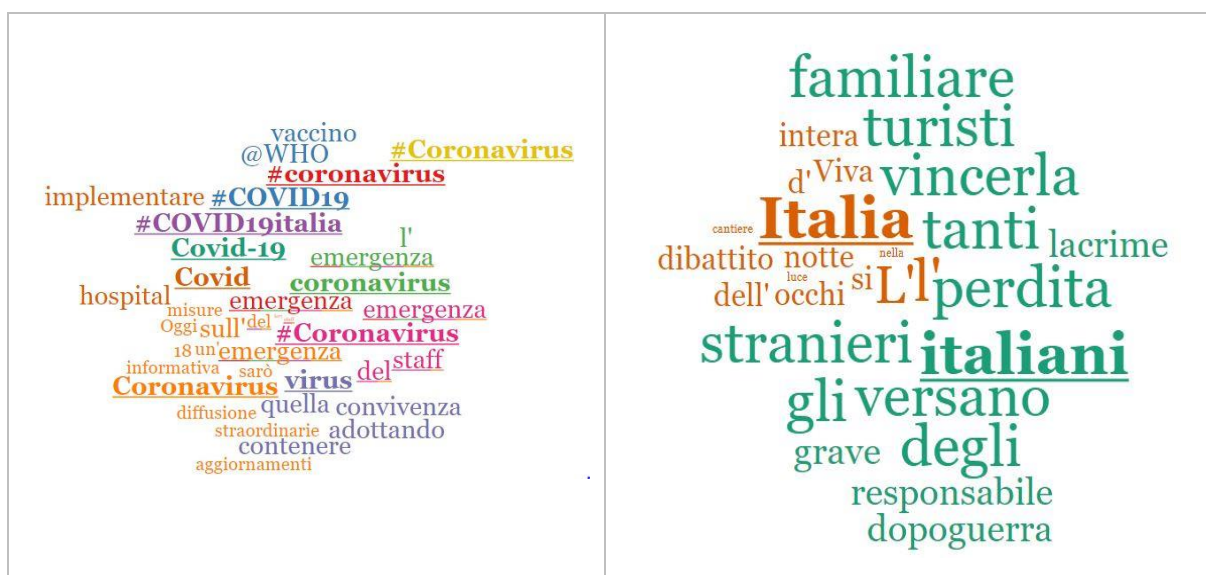


Fig. 3: Lexical co-occurrences in the Conte corpus

Looking at the results in the left figure, the frequent use of words like *emergenza* ‘emergency’ and *straordinarie* ‘extraordinary’ (Fem. Pl.) makes it clear that this is

¹² Hashtag-mentions, such as #*coronavirus*, had to be included in the analysis as well because they can take over all syntactical functions in social media texts (cf. Mencke 2018).

¹³ The visualizations of the co-occurrences as word clouds were made with the software *CorpusExplorer* (Rüdiger 2018). The weight of the corresponding lexemes indicates the greater statistical significance value for the fact that the two lexemes occur together within a sentence. The significance measure used here is the Poisson distribution.

an exceptional emergency situation, as highlighted by Conte, and for which extraordinary measures (*misure*) had to be taken.¹⁴ In the case of the co-occurrences for lexemes related to *Italia*, the adjectives are the first to catch the eye: *grave* ‘serious’, *responsabile* ‘responsible’, *dopoguerra* ‘postwar’. With the help of these adjectives, Conte tries to convey the historical significance of the crisis situation, which can also be seen in the following examples taken from the corpus:

- (4) [...] Ringrazio tutti gli *italiani* per i piccoli e grandi sacrifici che stanno compiendo in questi giorni.
(page-ID: 383458618802776; post-ID: 865510863930880; @GiuseppeConte64; March 11th, 2020)
‘I thank all the *Italians* for the small and large sacrifices they are making these days.’
- (5) [...] Oggi stiamo affrontando una nuova prova. Difficilissima. Sono tanti gli *italiani* che in queste ore versano lacrime per la perdita di un familiare, che vivono l’angoscia di un ricovero, che soffrono per la lontananza dei propri cari, per la chiusura della propria attività commerciale, per l’incertezza del futuro. (page-ID: 383458618802776; post-ID: 871272406688059; @GiuseppeConte64; March 17th, 2020)
‘Today we are facing a new challenge. A very difficult one. There are many *Italians* who in these hours shed tears for the loss of a family member, who live the anguish of hospitalization, who suffer because of the distance of their loved ones, because of the closure of their business, because of the uncertainty of the future.’
- (6) [...] In un momento così difficile, questa è l’ennesima risposta generosa di cui tutti noi *italiani* possiamo andare fieri. (page-ID: 383458618802776; post-ID: 875132996302000; @GiuseppeConte64; March 21th, 2020)
‘In such a difficult moment, this is yet another generous response of which all of us *Italians* can be proud.’
- (7) Dopo diciotto ore di un lungo e approfondito confronto, è stato finalmente siglato tra sindacati e associazioni di categoria il protocollo di sicurezza nei lu-

¹⁴ In the entire corpus of Conte’s texts, the combination *misure straordinarie* occurs four times alone and thus most frequently.

ghi di lavoro. Per il bene del Paese, per la tutela della salute di lavoratrici e lavoratori. *L'Italia non si ferma.* (Tweet-ID: 1238748427464454144; @GiuseppeConteIT; March 14th, 2020)

‘After eighteen hours of a long and in-depth discussion, the safety protocol for the workplace was finally signed between trade unions and trade associations. For the good of the Country, for the protection of the workers’ health. *Italy* does not stop.’

While in example (4) *italiani* holds the semantic role of the *beneficiary/recipient* (i.e. receives Conte’s gratitude, who appreciates the sacrifices the population makes in this state of emergency), in example (6) he includes himself by using the 1st person plural *tutti noi italiani*. Both statements should serve to strengthen the feeling of unity and pride (*fieri*) of the country’s inhabitants. Example (5) shows the sympathy of the head of state with those fellow citizens who have to mourn the loss of family members due to the coronavirus. That this is without a doubt a challenging situation for the country becomes clear by the use of the different forms of the adjective *difficile* in examples (5) and (6): (*una prova*) *difficilissima* and *un momento così difficile*. The last example is an interesting case in that it underlines that even in times of the greatest crisis, life does not stand still and politicians take measures to protect the working population. In this case *Italia* acts as the subject of the sentence in *L'Italia non si ferma* and has the semantic role of the *agent*.

In summary, it can be said that Conte’s communicative strategy aims to strengthen the sense of unity among the country’s citizens so that they will support the necessary measures in the fight against a common enemy, the coronavirus. In the next subchapter, we will analyze the extent to which this strategy can also be detected in the texts of Macron.

3.2.2 Macron

Compared to the Conte corpus, the corpus on Macron’s social media posts contains more texts (279 vs. 267, cf. Tab. 3), but has a significantly lower number of tokens (9,305 vs. 15,740). This suggests that Macron, whose increased social media activity can be observed clearly at the peak of the Corona crisis in

mid-March 2020 (cf. Fig. 2), is more likely to rely on tweets or Facebook posts that contain little text, but rather multimodal elements (such as videos, images, etc.). In this case also, the lexical co-occurrences, which are either related to the coronavirus (*Coronavirus*, *coronavirus*, *virus*, *COVID-19*, *Covid-19*) or the country (*France*, *français/e/s*),¹⁵ were determined by the Corpus Explorer and displayed as a word cloud.

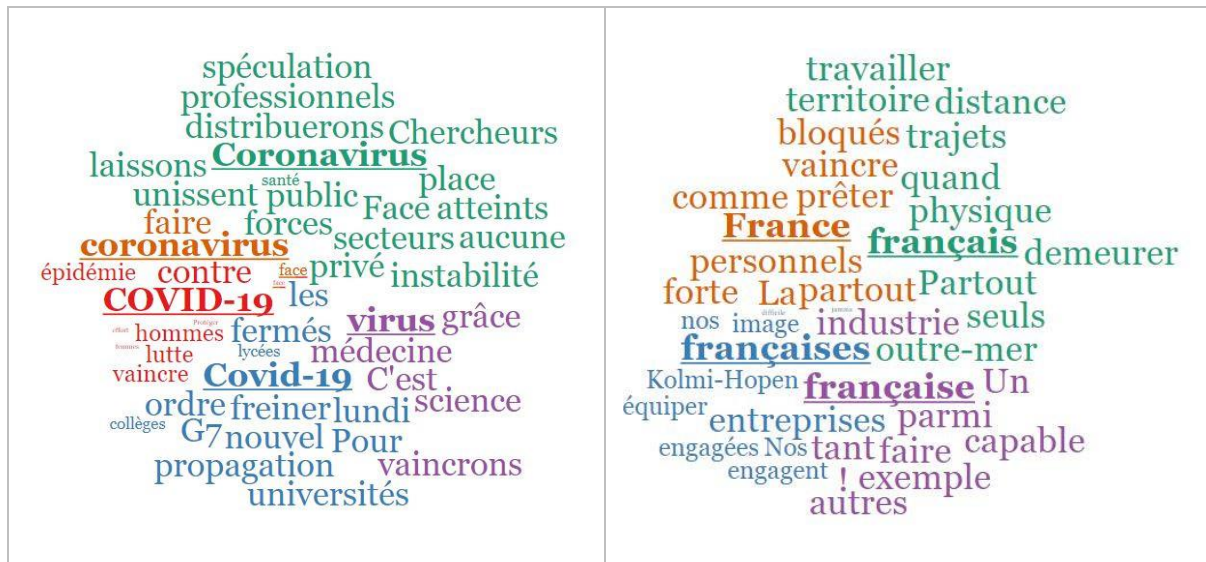


Fig. 4: Lexical co-occurrences in the Macron corpus

In the left figure, we can find lexical co-occurrences which are located in the semantic field of science (*chercheurs* ‘researcher’, *médecine* ‘medicine’, *science* ‘science’), which can be seen as a clear indication that Macron attributes a key role to science in fighting (*lutte* ‘fight’, *vaincre* ‘defeat’) the virus. The lexical units which are more commonly associated with France and the French can be identified in the figure on the right. Also, reference is made to the work domain (*travailler* ‘to work’, *entreprises* ‘enterprises’, *industrie* ‘industry’) and it is made clear that the fight against the virus is an effort which affects all French people in all

¹⁵ Some remarks on the selection of lexemes must be made, as these lexemes do not necessarily have to correspond to those of Conte or Sánchez. This refers, on the one hand, to the different terms relating to the disease (and their different spellings, which need not be identical and therefore do not appear in every corpus), and on the other hand to the fact that female forms (*française*, *françaises*) also appear in the Macron corpus. The tagging by the *CorpusExplorer* ensures that only nominal and no (identical) adjective references are included for the analysis.

regions (*partout* ‘everywhere’, *outre-mer* ‘overseas’). The following posts show examples of Macron’s communication strategies:

- (8) Pour protéger et *freiner* la propagation du *Covid-19* : dès lundi et jusqu’à nouvel ordre, les crèches, les écoles, les collèges, les lycées et les universités seront fermés. (Tweet-ID: 1238192561858269184; @EmmanuelMacron; March 12th, 2020)
 ‘To protect and *stop* the spread of Covid-19: from Monday and until further notice, nurseries, primary and middle schools, high schools, and universities will be closed.’
- (9) C’est grâce à la *science* et à la *médecine* que nous *vaincrons* le *virus*. Je réunis aujourd’hui nos meilleurs chercheurs pour progresser sur les diagnostics et les traitements. Notre effort de recherche est totalement mobilisé dans la *lutte* contre le *COVID-19*. (page-ID: 1535230416709539; post-ID: 2707486299483939; @EmmanuelMacron; March 24th, 2020)
 ‘It is through *science* and *medicine* that we *will defeat* the *virus*. Today I am bringing together our best researchers to make progress on diagnostics and treatments. Our research effort is fully mobilized in the *fight* against *COVID-19*.’
- (10) Le *Covid-19* qui affecte tous les continents et frappe tous les pays européens, est la plus grave crise sanitaire qu’ait connue la *France* depuis un siècle. (Tweet-ID: 1238180948518350849; @EmmanuelMacron; March 12th, 2020)
 ‘*Covid-19*, which affects all continents and strikes all European countries, is the most serious health crisis *France* has experienced in a century.’
- (11) Pour *vaincre* le *COVID-19*, la *France* est engagée dans un effort de production sans précédent. À Saint-Barthélemy-d’Anjou, avec les salariés de l’entreprise Kolmi-Hopen qui produisent des masques chirurgicaux et FFP2. (page-ID: 1535230416709539; post-ID: 854696961710823; @EmmanuelMacron; March 31st, 2020)
 ‘To *defeat* *COVID-19*, *France* is engaged in an unprecedented production effort. In Saint-Barthélemy-d’Anjou, with the employees of the Kolmi-Hopen company, which produces surgical and FFP2 masks.’

The examples show that in most cases the lexical references related to the virus/disease, such as *Covid-19* in (8), suffer the consequences of an action, i.e. *freiner la propagation du Covid-19* ‘stop the spread of Covid-19’, *nous vaincrons le*

virus ‘we will defeat the virus’ in (9) or *pour vaincre le COVID-19* ‘to defeat COVID-19’ in (11). This metaphor of defeat can also be found in example (9) when Macron speaks of ‘the fight against the virus’ (*la lutte contre le COVID-19*). Example (10) represents one of the rare cases where COVID-19 syntactically functions as the subject of the sentence that influences *la France* as the subject of the subordinate clause. In (9) the focus is on the importance of science and research, whereby the use of personal pronouns is interesting. While the post contains predominantly 1st person plural pronouns (*nous, nos, notre*) and thus also wants to evoke a feeling of togetherness, Macron presents himself at one point as a politician who takes action when he ‘brings together our best researchers’ (*je réunis aujourd’hui nos meilleurs chercheurs*). Lastly, the corpus on social media posts by Pedro Sánchez is examined.

3.2.3 Sánchez

With 357 texts, the Sánchez corpus is the most extensive of the subcorpora analyzed here. It contains over 10,000 tokens more than the second-largest corpus (Conte: 15,740 vs. Sánchez: 26,347). The five most frequent lexemes in the Sánchez corpus already show (cf. Tab. 4) that in this exceptional situation caused by the virus (*#COVID19*) in Spain (*país, España*), cooperation between the government (*gobierno*) and the citizens (*ciudadanía*) is vitally important. As previously with the two preceding subcorpora, the statistical relevant lexical co-occurrence for the lexemes related to the disease (*coronavirus, Covid-19, COVID-19*) and to the country (*España*) or its inhabitants (*español/a*) are determined and visually displayed in Fig. 5:



Fig. 5: Lexical co-occurrences in the Sánchez corpus

In the corpus of Pedro Sánchez’s online posts, co-occurrences can also be found, as displayed to the left in Fig. 5, which indicate a fight against the virus by using particular verbs (*vencer* ‘defeat’), nouns (*lucha* ‘fight’) but also (adversative) prepositions (*frente* ‘opposite; in the face of’, *contra* ‘against’). In the right figure one can see that e.g. with *español* there are more and more co-occurrences, which points to the necessity of (scientific) innovations (*innovación* ‘innovation’, *tecnología* ‘technology’, *ciencia* ‘science’) to overcome (*logramos* ‘we achieve’) the crisis. In addition, a number of other co-occurrences can be found that relate to Spanish ‘society’ (*sociedad*, *ciudadanía* ‘citizenry’) and its responsibility and ‘behavior’ (*comportamiento*) in overcoming this critical situation. The following examples from the corpus will give an impression of Sánchez’s discourse:

- (12) El *Gobierno* hará todo lo que esté en su mano para amortiguar los efectos sociales y económicos del *Covid-19* (page-ID: 750689868285972; post-ID: 927430854371808; @pedro.sanchezperezcastejon; March 15th, 2020)
 ‘The *Government* will do everything in its power to cushion the social and economic effects of *Covid-19*.’

- (13) Trabajamos sin descanso para frenar el #COVID19. Esta tarde he conversado también con el director de la #OMS, @DrTedros, ambos estamos comprometidos en reforzar la coordinación, colaboración y comunicación permanente en la *lucha* a escala española y global contra el *coronavirus*.
(Tweet-ID: 1239662725292269572; @sanchezcastejon; March 16th, 2020)
‘We are working tirelessly to stop #COVID19. This afternoon I also talked with the director of the #OMS, @DrTedros, both of us are committed to strengthening coordination, collaboration, and permanent communication in the *fight* against the *coronavirus* on a Spanish and global scale.’
- (14) Lo peor está por llegar. Recibiremos el impacto de la ola más dura, que nos pondrá al límite. Para *vencerla*, los *españoles* y *españolas* deben permanecer unidos, en sus casas, mientras su país les protege, les cuida y la combate con tesón. Lo lograremos, #EsteVirusLoParamosUnidos.
(Tweet-ID: 1241491930560843777; @sanchezcastejon; March 21st, 2020)
‘The worst is yet to come. We will be hit by the hardest wave, which will push us to the limit. To *defeat* it, *Spaniards* must remain united, in their homes, while their country protects them, takes care of them, and fights it with determination. We will succeed, #ThisVirusWeWillStopItTogether.’
- (15) [...] Debemos ganarle la partida al *Covid-19* y debemos hacerlo unidos. Para lograrlo, para que esta emergencia dure lo menos posible y tenga el menor coste en vidas, en empleos y en empresas, estamos poniendo al servicio del conjunto de España todos los recursos a nuestro alcance. (page-ID: 750689868285972; post-ID: 3108806192474316; @pedro.sanchezperezcastejon; March 22th, 2020)
‘We must win the game against *Covid-19* and we must do it together. To achieve this, so that this emergency lasts the shortest time possible and has the least cost in lives, jobs, and companies, we are making all resources available for the service of Spain as a whole.’

Example (12) shows very clearly that Sánchez describes his government as capable of action, which is why the syntactic subject *gobierno* ‘government’ can be described semantically as the *agent*. The same applies to (13), in which Sánchez again describes the government’s active measures (*Trabajamos sin descanso para frenar el #COVID19* ‘We are working tirelessly to stop #COVID19.’) and finally also chooses a metaphorical comparison of the ‘fight against the coronavirus’ (*lucha [...] contra el coronavirus*). The strategy in (14) aims to sensitize the population and to prepare them for even more difficult times (*lo peor está por llegar* ‘the

worst is yet to come’). It also calls for a consensus between the state and the citizens (*los españoles y españolas deben permanecer unidos* ‘Spaniards must remain united’), who can do their own part to defeat the virus. It is interesting in this case that Sánchez, by using the 1st person plural (*recibiremos el impacto* ‘we will be hit’, *nos pondrá al límite* ‘will push us to the limit’, *lo lograremos* ‘we will succeed’), includes himself in the enunciation and speaks of the Spaniards in the third person only when he contrasts the tasks of the state (*mientras su país les protege, les cuida y la combate con tesón* ‘while their country protects them, takes care of them, and fights it with determination’) with those of the citizens. This strategy can also be seen in the use of the hashtag *#EsteVirusLoParamosUnidos* (‘#ThisVirusWeWillStopItTogether’), which is used 89 times in the Sánchez corpus. In the last example, one can note once more the use of a metaphor in which Covid-19 is again described as an opponent, even though in this case Sánchez speaks of a sporting game that has to be won (*Debemos ganarle la partida al Covid-19 y debemos hacerlo unidos* ‘We must win the game against Covid-19 and we must do it together’) and not, as in the previous examples, referring to a warlike conflict.

In the last chapter, we will briefly summarize the results of this study in comparative terms. This is followed by further concluding remarks.

4 Linguistic Interpretation and Conclusion

The aim of this study was to use an – admittedly relatively small – corpus to reconstruct the social media discourse of Giuseppe Conte in Italy, Emmanuel Macron in France, and Pedro Sánchez in Spain at the height of the Corona crisis in early 2020. As an exemplary approach, the focus was placed on particularly frequent lexemes and their co-occurrences; of course, further studies on the recognition of patterned speech or more extensive analyses for additional lexemes, which must be left out of consideration here, would be desirable. Despite the different quantitative uses (cf. Fig. 2 and Tab. 3), a number of common features have been identified. If one examines the social media posts of the three politicians, several pragmatic functions of this type of communication stand out, which can be found in the Conte corpus as well as in the Macron

and Sánchez corpus. Firstly, attempts are made in each case to depict the dramatic extent of this situation, so that the population is made aware of the present danger. This serves the purpose of *informing*. As a next step, the corpus data show the function of *thanking* the population for the implementation of the necessary measures. This is followed by an explanation of the actions which the respective governments have to take in order to contain the incidence of infection, which pragmatically serves the purpose of *explaining*. In many cases, the metaphor of an adversative conflict, such as in war or a sports game, plays an important role. From this, it is also understandable that in the majority of cases the heads of government take on the semantic role of the *agent*, while the names for the coronavirus and the associated disease Covid-19 can often be described as the *patient*, understood as the target of the actions.¹⁶ The last pragmatic function that can be found in the texts of all three politicians is that of *appealing* to their citizens, which is supported by the fact that they use the first person plural in their communications and thus include themselves in their petitions. This should also ensure that a sense of unity is generated among the population, which is indispensable in combating the pandemic.

The data and results presented here could serve as the starting point for further research, especially with regard to the perception of these posts (cf. Krefeld/Pustka 2010 & 2014) by the population or the respective speakers.¹⁷ In addition, the available data could also be supplemented by, for example, journalistic discourse in order to obtain a holistic view of the topic.

¹⁶ In this study it was not systematically determined to which percentage lexemes like *gobierno* or *coronavirus* take which semantic role. This represents nonetheless another interesting approach to the investigation of Internet-based political communication.

¹⁷ Especially from a perceptual point of view, the effect and recognition potential of the recurring hashtags, such as *#iorestoacasa* (Conte), *#FranceUnie* (Macron) or *#EsteVirusLoParamosUnidos* (Sánchez), could be studied more intensively.

References

- Afonso, Johnnatan Messias Peixoto. 2017. *Characterizing Interconnections and Linguistic Patterns in Twitter* (Diss.). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Baechler, Coline et al. (edd.). 2016. *Medienlinguistik 3.0 – Formen und Wirkung von Textsorten im Zeitalter des Social Web*. Berlin: Frank & Timme.
- Bubenhof, Noah. 2009. *Sprachgebrauchsmuster – Korpuslinguistik als Methode der Diskurs- und Kulturanalyse*. Berlin et al.: De Gruyter.
- Dürscheid, Christa. 2020a. «Emojis sind überall. Schreiben in digitalen Zeiten». In: *tv diskurs*. Vol. 93, N° 3, 62-65.
- 2020b. «Zeichen setzen im digitalen Schreiben». In: Androutsopoulos, Jannis; Busch, Florian (edd.): *Register des Graphischen: Variation, Interaktion und Reflexion in der digitalen Schriftlichkeit*. Berlin et al.: De Gruyter, 31-51.
- 2020c. «Schreiben in Sozialen Medien. Bestandsaufnahme und Perspektiven». In: Marx, Konstanze; Lobin, Henning; Schmidt, Axel (edd.): *Deutsch in Sozialen Medien – interaktiv, multimodal, vielfältig*. Berlin et al.: De Gruyter, 35-50.
- Dürscheid, Christa; Meletis, Dimitrios. 2019. «Emojis: A Graphological Approach». In: Haralambous, Yannis (ed.): *Graphemics in the 21st Century*. Brest: Fluxus Edition, 167-183.
- Eckkammer, Eva Martha. 2018. «Auswirkungen der digitalen Textproduktion mit ludischem Charakter: Snapchat d'application favorite des ados». In: Rentel, Nadine; Schröder Tilman (edd.): *Sprache und digitale Medien – aktuelle Tendenzen kommunikativer Praktiken im Französischen*. Berlin et al.: Peter Lang, 13-30.
- Koch, Peter; Oesterreicher, Wulf. [1990] 2011. *Gesprochene Sprache in der Romania – Französisch, Italienisch, Spanisch*. Berlin et al.: De Gruyter. (Spanish translation: 2007. *Lengua hablada en la Romania: frances, italiano, frances*. Madrid: Gredos.).
- Krefeld, Thomas; Pustka, Elissa (edd.). 2010. *Perzeptive Varietätenlinguistik*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.
- (edd.). 2014. *Perzeptive Linguistik: Phonetik, Semantik, Varietäten*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Mazzuchino, María Gabriela. 2017. «Twitter como espacio (¿anti?)político: análisis discursivo de los tuits del presidente Mauricio Macri / Twitter as an (anti?)political space: discourse analysis of President Mauricio Macri's tweets». In: *RALED*. Vol 17, N° 2, 66-82.
- Mencke, Johanna. 2018. «Multimodalität als strategisches Framing – Die mediale Selbstinszenierung von Marion Maréchal-Le Pen (FN) in den sozialen Netzwerken». In: *promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik*. Vol. 4, 93-134.
- Rentel, Nadine; Schröder, Tilman (edd.). 2018. *Sprache und digitale Medien – aktuelle Tendenzen kommunikativer Praktiken im Französischen*. Berlin et al.: Peter Lang.

- Spieß, Constanze. 2020. «*Passen Sie gut auf sich auf und Ihre Liebsten auf*» und «*Vive la France*» – Linguistische Anmerkungen zu den TV-Ansprachen von Merkel und Macron». In: *Ap-tum – Zeitschrift für Sprachkritik und Sprachkultur*. Vol. 16, N° 02/03, 206-211.
- Stark, Elisabeth; Ueberwasser, Simone; Ruef, Beni. 2009-2014. *Swiss SMS Corpus*. University of Zurich. <https://sms.linguistik.uzh.ch>.

On-line sources

- Digital 2020 Italia = <https://wearesocial.com/it/digital-2020-italia> (last access: February 1st, 2021).
- INE = Instituto Nacional de Estadística. 2020. «Notas de prensa», https://www.ine.es/prensa/cp_j2019_p.pdf (last access: May 1st 2020).
- INS = Istituto Nazionale di Statistica. «Popolazione residente al 1° gennaio», <http://dati.istat.it/Index.aspx?QueryId=18460> (last access: May 1st 2020)
- INSEE = Institute nationale de la statistique et des études économiques. 2020. «Bilan démographique 2019 – la fécondité se stabilise en France», <https://www.insee.fr/fr/statistiques/4281618?sommaire=1912926> (last access: May 1st 2020)
- JHU = John Hopkins University. 2020. «COVID-19 Dashboard by the Center for Systems Science and Engineering (CSSE) at John Hopkins University», <https://gisanddata.maps.arcgis.com/apps/opsdashboard/index.html#/bda7594740fd40299423467b48e9ecf6> (last access: May 1st 2020).
- Möhrs, Christine. 2020. «Ein Wortnetz entspinnt sich um «Corona»», https://www1.ids-mannheim.de/fileadmin/aktuell/Coronakrise/IDS_Sprache_Coronakrise_Moehrs_Wortnetz_Corona.pdf (last access: August 27th 2020).
- Pietrini, Daniela. 2020. «#ioscrivodacasa ovvero la pandemia social – Parole nel turbine vasto», http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/parole_nel_turbine_4.html (last access: February 1st, 2021).

Software

- Rüdiger, Jan Oliver. 2018. *CorpusExplorer*. Version 2.0. Universität Kassel – Universität Siegen. Accessible online at: <http://corpusexplorer.de>.

Research data

- <https://doi.org/10.5281/zenodo.4553894> (last access: February 21st, 2021).

Melanie Koch-Fröhlich (Freiburg)

S'inventer à partir de l'autre : Les *Origines* d'Amin Maalouf

The present article examines the narrative modes in which Lebanese author Amin Maalouf investigates his roots in *Origines* – a hybrid work which stands in contrast with his previous essays and fictions as to its (auto)biographical dimension. Resembling what Dominique Viart and Bruno Vercier in their analysis of predominant themes and narrative strategies in contemporary French literature name «récit de filiation», Maalouf's quest for his familial past explores the concept of intergenerational transmission of memory. However, despite this individual postmemorial approach, Maalouf's intimate writing is intrinsically linked with the complex history of the Ottoman Empire and therefore with collective narratives of war, diasporic identities, and migration relating to the present time or the recent past.

Keywords: *(auto)biographical writing; memory; migration; nomadic identities; Ottoman Empire;*

1 Introduction

D'un point de vue narratologique, *Origines*, livre paru en 2004 dans lequel l'écrivain franco-libanais Amin Maalouf retrace les parcours diamétralement opposés de deux aïeux, représente sans aucun doute un récit de filiation à part – genre littéraire qui participe pleinement à ce que l'on pourrait qualifier avec Wolfgang Asholt de renouveau du réalisme dans la littérature de l'extrême contemporain :

Confronté à l'embrouillement et à l'hétérogénéité du monde contemporain, le réalisme traditionnel, avec sa dimension totalisante, est devenu désuet. Nous n'avons donc plus que des réalismes précaires, paradoxaux, subversifs et même spectraux, ou des écritures du réel abordant le réel par touches, par fragments ou par des instantanés ; un retour à un réalisme traditionnel est peu probable (Asholt 2013 : 32-33).

Ainsi, aux vies de ces frères dissemblables – l'un quitte le Liban pour tenter de faire fortune à Cuba, tandis que l'autre reste au pays pour s'y consacrer à l'enseignement – se mêle chez Maalouf l'histoire collective d'une terre tour à tour aux prises avec deux appartenances, orientale et occidentale. A partir du cadre spatio-temporel raconté (le Liban à l'ère de l'Empire ottoman au seuil du XX^e

siècle), le narrateur multiplie les ponts entre jadis et aujourd'hui, se comprenant lui-même, à mesure que l'écriture avance, non comme le produit, mais comme le créateur de ceux qui l'ont précédé. En fouillant les archives familiales et en partant sur les traces de l'émigrant d'antan, il se met à rassembler les pièces éparses d'un puzzle familial, qui – mode de composition typique de l'écriture maaloufienne – juxtapose expériences vécues, épisodes historiques et interrogation critique pour mieux appréhender les défis du monde actuel.

La présente étude se propose d'examiner dans quelle mesure cette démarche hybride s'inscrit dans le contexte éditorial d'un «souci d'ascendance» (Viart/Vercier 2008 : 79) manifeste dans le texte et comment le romancier-archiviste définit son propre statut identitaire au sein d'un univers familial habité conjointement par nomades et sédentaires. Par quelles stratégies herméneutiques le sujet, tout en trouvant un substitut à l'entreprise autobiographique, parvient-il à s'écrire lui-même ?

2 Tableaux de famille

Dans leur ouvrage consacré aux grandes tendances de mutation repérables dans la littérature française contemporaine, Dominique Viart et Bruno Vercier réaffirment la haute valeur mémorielle du récit de filiation, dont le principal souci serait de restituer par l'écriture un savoir transgénérationnel qui serait sinon menacé par l'oubli et la disparition :

Si le texte sur l'ascendance est toujours potentiellement un récit, c'est qu'il interroge une continuité, s'emploie à rétablir un continuum familial. A restituer une expérience dont je suis le produit (ibid. : 88).

Autant il est vrai que le biographe maaloufien, «ultime station avant l'oubli» (Maalouf 2004 : 42), constitue le dernier maillon de la chaîne familiale, autant son projet a pour but de déjouer l'impression de passivité accolée à l'idée de produit. Conférant à lui-même le pouvoir de renverser la hiérarchie verticale propre à l'arbre généalogique, Maalouf joint à son récit un tableau de famille étalé sur l'horizontale telle une «carte routière» :

De plus, le cours du temps y est inversé, ce que je trouve stimulant, et salutaire ; on n'a plus affaire à un ancêtre produisant une infinité de descendants, mais à un descendant produisant une infinité d'ancêtres [...] (ibid. : 484).

Ainsi renversé, l'agencement choisi se distingue par la place éminente accordée au biographe, se situant au centre d'un ensemble familial dont il devient lui-même, malgré sa venue au monde tardive, le véritable metteur en scène.¹ Et le narrateur de développer plus loin dans le récit : «Je suis le fils de chacun des ancêtres et mon destin est d'être également, en retour, leur géniteur tardif» (ibid. : 260). Cette carte selon laquelle tout membre familial se définit dans des rapports de réciprocité n'est pas sans rappeler le modèle rhizomatique mis en valeur par Deleuze et Guattari pour l'opposer à l'ordre hiérarchique et dichotomique du principe d'arborescence :

[...] à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, [...] (Deleuze/Guattari 1976 : 60-61).

En effet, dans le cas de Maalouf, la recherche généalogique ne pourra aboutir qu'en se présentant comme un système «à entrées multiples» (ibid. : 38), permettant au biographe d'inscrire sa personnalité dans un large espace transtemporel. Malgré ces ressemblances, la notion de rhizome ne saurait être mise en relation chez Maalouf avec une «antigénéalogie», dont Deleuze et Guattari vantent le caractère ouvert, soit infiniment «démontable, connectable, renversable, modifiable» (ibid. : 62). Car l'opération historiographique à laquelle souscrit le biographe l'oblige de recourir, comme nous allons le voir, aux préétablis méthodologiques d'une «recherche arborescente» (ibid. : 56) – dénomination sous laquelle Deleuze et Guattari subsument la pensée scientifique de l'Occident. La quête des origines que le titre réclame pose de ce fait la question du rapport entre deux registres culturels – oralité et écriture – et, d'un point de vue plus étendu encore, celle de l'équilibre fragile entre histoire et mémoire.

¹ Non sans reconnaître le côté narcissique de l'entreprise : « Cette vision est passablement égocentrique, je le reconnais ; mais elle a l'avantage de prendre en compte tous les confluent des origines, et de ce fait la diversité des appartenances » (ibid. : 484).

Que Maalouf refuse de confier sa famille nombreuse à l'image classique de l'arbre n'a pour autant rien d'étonnant, l'auteur ayant défendu dans l'ensemble de ses textes, dont deux essais politico-culturels (Maalouf 1999 ; Maalouf 2009), un nomadisme éclairé : concept clé qui récusé de vouloir cantonner la condition humaine à des liens de nations ou de territoires. Avec ses racines s'enfouissant fermement dans la terre, l'arbre devient l'archétype d'un être immobilisé, privé de son droit fondamental aux appartenances multiples, tel que réclamé dans le célèbre prologue d'*Origines* :

Les arbres doivent se résigner, ils ont besoin de leurs racines ; les hommes pas. Nous respirons la lumière, nous convoitons le ciel, et quand nous nous enfonçons dans la terre, c'est pour pourrir. La sève du sol natal ne remonte pas par nos pieds vers la tête, nos pieds ne servent qu'à marcher. Pour nous, seules importent les routes (ibid. : 9).

Dès que les trajectoires des hommes sont assimilées à des rhizomes, l'exil et l'éloignement peuvent se révéler profitables et faciliter l'émergence d'une éthique de la relation telle que le penseur martiniquais Edouard Glissant – en bon lecteur de Deleuze et de Guattari – l'avait imaginée pour l'espace culturellement fort hétérogène de la Caraïbe :

L'errance ne procède pas d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une situation d'origine qui se serait détériorée (déterritorialisée) – ce n'est pas un acte déterminé de refus, ni une pulsion incontrôlée d'abandon. [...] C'est bien là l'image du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation (Glissant 1990 : 31).

Tout en prenant ses libertés à l'égard des ramifications typiques de l'arbre généalogique, le récit maaloufien trouverait néanmoins sa place dans la grille de paramètres établie par Viart et Vercier pour le récit de filiation. Dans le sens où le biographe se promet de relater une existence jusque-là non dite et qui, par conséquent, n'avait droit à aucune transmission, les axes narratifs du récit convergent vers ce que les deux auteurs appellent une véritable éthique de restitution : «Restituer, c'est certes reconstruire, rétablir la mémoire oubliée de ce qui fut, mais c'est aussi – peut-être surtout – rendre quelque chose à quelqu'un» (Viart/Vercier 2008 : 94). En effet, dès les premières pages de son récit, Maalouf ne laisse aucun doute sur l'intentionnalité restitutive d'un projet d'écriture né de remords et de regrets. Ce qui aurait dû commencer par la mort prématurée du père vénéré ne prit forme que quelques années plus tard, lorsqu'un ami

diplomate s'enquit au détour d'une conversation d'un éventuel lien de parenté liant son interlocuteur à un certain dénommé Maalouf – «hameçon du destin, leurre salubre» (Maalouf 2004 : 359) –, résidant à Cuba. Cette question, en apparence anodine, plonge le futur biographe dans un profond embarras au vu de l'indifférence manifeste qu'il avait affichée jusque-là pour le parcours des siens :

Moi qui suis par nature fouineur, moi qui me lève cinq fois de table au cours d'un même repas pour aller vérifier l'étymologie d'un mot, ou son orthographe exacte, ou la date de naissance d'un compositeur tchèque, comment avais-je pu me montrer, à l'égard de mon propre grand-père, d'une incuriosité aussi affligeante (ibid. : 16-17) ?

Ce qui débuta par des mots flous échangés entre amis finira par déboucher sur une découverte concrète : quand la mère du narrateur déniche au fond de son placard une malle remplie de témoignages familiaux – lettres, notes et cahiers intimes –, le fils décide de partir sur-le-champ dans sa maison natale pour y confisquer le butin. Une fois ces documents précieux transportés avec mille soins en France, commence un labeur fastidieux de classement et de décryptage dont le succès ne saura être garanti dans l'immédiat :

En l'absence de tous les témoins, ou presque, j'étais forcé de tâtonner, de spéculer, et de mêler parfois, dans ma relation des faits, imaginaire, légende et généalogie – un amalgame que j'aurais préféré éviter, mais comment aurais-je pu compenser autrement les silences des archives (ibid. : 43) ?

Ces tergiversations renvoient à elles seules à la question épineuse «de la compétition entre la mémoire et l'histoire dans la représentation du passé», question d'abord soulevée par Ricœur (2000 : 747) et qui, depuis, n'a eu de cesse d'alimenter la réflexion de scientifiques et de romanciers.² Confronté au même dilemme, Maalouf juge lui-aussi utile de légitimer une démarche biographique, qui, dans le «domaine proliférant de l'écriture de soi» (Nora 2011 : 120), reconnaît les vertus d'une hybridité conférant à l'imaginaire le rôle crucial de «comblé les vides de l'histoire» (Boucheron 2011 : 54). Devant la nécessité de concilier la volonté de vérité avec une narration qui, faute de preuves, doit passer

² Avec deux récits de filiation récompensés, la rentrée littéraire 2019 témoigne de l'intérêt persistant que les romanciers portent au genre biographique : Amigorena, Santiago : *Le Ghetto intérieur* et Coatalem, Jean-Luc : *La part du fils*.

par la fiction, Maalouf consent aux ambivalences d'un genre prenant appui sur une double épistémologie :

Mais présumer et assumer la solidarité entre interprétation et vérité en histoire, c'est dire plus que simplement adosser l'objectivité à la subjectivité, comme il était dit naguère ; si l'on ne veut pas seulement psychologiser ou moraliser l'intention historique [...], alors il faut marquer le caractère épistémologique de l'interprétation (Ricœur 2000 : 746).

Ces réflexions sur les connivences à l'œuvre entre histoire et mémoire méritent d'être reconsidérées à l'heure actuelle où le récit de filiation pose l'enjeu d'un renouvellement dans l'approche du passé.

3 Le pari biographique : entre l'individuel et le collectif

Malgré sa teneur éloquente, l'amas de vieux papiers jaunis forme un récit troué, parsemé de blancs béants que seul le calcul raisonné du narrateur, pourtant en proie à ses propres émotions, pourrait étoffer. Penché sur des textes fort fragmentaires lui inspirant «le sentiment de perdre pied au milieu de toutes ces missives à l'objet incertain» (ibid. : 42), l'auteur se voit obligé de procéder par hypothèses et tâtonnements, que ce soit au sujet de choix politiques, religieux ou encore affectifs de ses aïeux, choix que – du point de vue distant qui est celui du descendant – il serait impossible de pénétrer à fond. Ainsi ne lui reste-t-il qu'à admettre son ignorance sur les motivations qui allaient conduire sa grand-mère au mariage avec un homme la devançant largement en âge :

Sans doute est-il outrancier de ma part que je veuille apprécier à distance les sentiments d'une jeune fille de dix-sept ans sur la base de ce que j'ai connu de la grand-mère qu'elle allait devenir (ibid. : 197).

Ses élans véritables lui resteront aussi fermement cachés que les circonstances de la mort de son grand-père. Mais pourquoi vouloir séparer le réel de l'imaginaire, le rationnel du chimérique dans une fouille familiale censée tirer sa rigueur épistémologique d'un tout indissoluble ? C'est en effet lors de son voyage à Cuba, où le narrateur se rend «un peu en pèlerinage, un peu en repérage» (ibid. : 264) pour capturer des traces de la vie du grand-oncle Gebrayel, qu'il apprend

à estimer la juste valeur de journées creuses dont la quiétude n'est troublée par aucune découverte significative sur le passé :

Ma journée aura été émaillée d'insuccès, mais elle ne me laisse aucune amertume. Si je ne sais pas grand-chose de plus qu'hier, j'ai reçu mille sensations qui, pour être insaisissables et confuses, n'en sont pas moins réelles. Ce pays est en train de m'appriivoiser comme jadis il prit possession de Gebrayel (ibid. : 293).

Le soulagement ressenti à la vue de l'imposante nécropole, devant lequel le grand-neveu peut enfin se recueillir dans une sérénité contemplative qu'aucune humeur ne puisse briser, semble compenser le vide éprouvé quelques mois auparavant devant l'absence de tombe dans un pays ignorant le culte des cimetières. Ce n'est qu'à l'étonnement de deux villageois auprès de qui il s'était informé sur l'emplacement exact de la tombe grand paternelle qu'il avait pu mesurer l'écart qui, au fil des années passées en France, n'avait cessé de se creuser entre lui et ses origines : «Que je veuille savoir exactement laquelle leur paraissait méritoire, mais incongru – et pour tout dire une lubie d'émigré» (ibid. : 34)

De cet éloignement, Maalouf peut déjà deviner le deuil en 1976, date à laquelle il prend le chemin de l'exil pour fuir un pays en guerre : trajectoire à sens unique dont il fait ressentir le choc aux héros de son roman *Les désorientés* (Maalouf 2012). Dès son retour au pays, effectué dans le but de récupérer la malle mystérieuse, il porte sur les épaules le fardeau de l'étrangeté en parcourant les pièces d'une maison qui pourtant fut la sienne : «J'avais eu le sentiment de m'être cherché moi-même d'une pièce à l'autre et de ne m'être pas trouvé» (ibid. : 39). Exception faite de quelques remarques subtiles glissées dans le récit par un narrateur jugeant le monde avec ses «antennes d'étranger perpétuel et de minoritaire» (ibid. : 127), Maalouf évite le retour en arrière sur ses propres failles identitaires pour mieux imaginer la vie de ses ancêtres et «pour mieux décoder le monde compliqué» (ibid. : 105) dont il est issu. Malgré cette réticence vis-à-vis de lui-même, il insiste sur la pérennité de certains antagonismes identitaires et religieux que la géographie singulière de la région n'a fait que consolider :

Il y a cent ans à peine, les chrétiens du Liban se disaient volontiers syriens, les Syriens se cherchaient un roi du côté de La Mecque, les juifs de Terre sainte se proclamaient palestiniens... et Botros, mon grand-père, se voulait citoyen ottoman. Pas un seul des États de l'actuel Proche-Orient n'existait encore, et le nom même de cette région n'avait pas été inventé – on disait généralement la Turquie

d'Asie... Depuis, beaucoup de gens sont morts pour des patries prétendument éternelles ; beaucoup d'autres mourront demain (ibid. : 257).

Transmis d'une génération à l'autre, ces conflits menés au nom d'une appartenance unique laissèrent de profondes cicatrices, tant individuelles que collectives ; en une mise en abyme irréversible, les dissidents religieux divisant nations ou autres collectivités finirent par s'incruster à l'intérieur d'une même famille. En évoquant la guerre russo-japonaise de 1904/1905 et les voix opposées qui l'acclamaient – la branche orthodoxe de la famille étant pro-russe, la branche catholique priant pour la défaite du tsar –, le narrateur s'arrête sur l'ampleur diachronique de ce clivage : «Quoi qu'il en soit, la déchirure fut profonde, et aujourd'hui encore, notre famille est partagée en deux ; et même en trois, si l'on ajoute la petite communauté protestante» (ibid. : 106).

S'il scrute le passé à travers le prisme du présent et que cette mise en perspective est quelque peu déformée par les interrogations sur l'état actuel du monde, il serait toutefois erroné de voir en ce parti pris un manque d'objectivité, risquant d'affaiblir la teneur véridique du récit en gestation – problématique qui déconcerte, comme nous allons le voir, le narrateur lui-même. Pour en saisir la complexité, le détour par l'historien Ivan Jablonka nous paraît légitime, et même fort utile. En partant à la recherche des grands-parents qu'il n'a pas eus, l'auteur nous propose une solution convaincante, conciliant l'obsession de neutralité cultivée par l'historien et la fougue émotionnelle du biographe-romancier. Dans ce récit, où exactitude scientifique et filigrane littéraire vont côte à côte pour former un ensemble textuel à la fois passionnant et cohérent, le chemin vers la vérité passe avant tout par le filtre cognitif de l'émotion. Écoutons le biographe :

J'ai cherché à être non pas objectif – cela ne veut pas dire grand-chose, car nous sommes rivés au présent, enfermés en nous-mêmes –, mais radicalement honnête, et cette transparence vis-à-vis de soi implique à la fois la mise à distance la plus rigoureuse et l'investissement le plus total. [...] Il est vain d'opposer scientificité et engagement, faits extérieurs et passion de celui qui les consigne, histoire et art de conter, car l'émotion ne provient pas du pathos ou de l'accumulation de superlatifs : elle jaillit de notre tension vers la vérité. Elle est la pierre de touche d'une littérature qui satisfait aux exigences de la méthode (Jablonka 2012 : 363-364).

Cette revendication ne saura-t-elle aisément dissiper les doutes nourris par le narrateur d'*Origines* face à son prétendu devoir d'objectivité ?

L'année 1912 s'avéra finalement, dans la vie de Botros, l'une des plus déterminantes [...]. En écrivant cela, j'ai conscience de présenter, de la trajectoire de mon grand-père, une vision quelque peu biaisée. Mais il m'est difficile de rendre compte avec une froide objectivité des rencontres qui m'ont fait venir au monde, et sans lesquelles ce récit n'aurait aucune raison d'être. Or, cette année-là fut justement, du point de vue qui est le mien, celle d'une rencontre capitale (Maaouf 2014 : 187).

C'est répondre à ces propos que de s'avouer l'impact du temps présent sur des aventures passées qui, dans un mouvement inverse, s'immiscent non seulement dans le vécu du narrateur, mais lui prête aussi des formes d'interprétation du monde :

Le passé est forcément fragmentaire, forcément reconstitué, forcément réinventé. On n'y récolte jamais que les vérités d'aujourd'hui. Si notre présent est le fils du passé, notre passé est le fils du présent. Et l'avenir sera le moissonneur de nos bâtardises (ibid. : 337).

A cet égard, on comprendra facilement pourquoi Viart et Vercier, dans leur définition du récit de filiation, accordent tant de place à la part du Je, considéré en fin de compte comme un «substitut de l'autobiographie» et à l'intérieur duquel «le sujet contemporain se comprend désormais dans sa relation constituante à autrui» (Viart/Vercier 2008 : 102). Perçu de cette façon, le récit aurait pour principale mission de transposer, dans un permanent souci d'actualisation, les questions soulevées par le passé sur la vie du narrateur. Ceci semble particulièrement vrai pour l'auteur d'*Origines* qui, à mesure que l'écriture progresse, multiplie les ponts entre les ambitions de son grand-père et ses propres certitudes sur le devoir de maintenir la diversité ethnique et culturelle dans un monde victime d'excès nationalistes et religieux. Épris d'idéaux humanistes qu'il aimait partager avec son entourage, Botros mit en pratique ses croyances spirituelles en dotant la montagne libanaise d'une École Universelle destinée à dispenser, à partir de 1913, un enseignement mixte aux élèves de la contrée et sur laquelle devra rayonner «une lumière si puissante que l'Orient tout entier s'en trouverait éclairé» (Maalouf 2014 : 198). Car, aux yeux lucides du fondateur d'école, ce n'est que par le biais de l'enseignement que peut se réaliser «le vieux rêve civilisateur» (ibid. : 198), la renaissance tant espérée d'un immense empire

agonisant telle que Botros l'avait toujours appelée de ses vœux : «Universel, au Levant, veut d'abord dire que l'on est au-dessus des querelles entre communautés» (ibid. : 225). En atteste la volonté de l'instituteur d'inscrire au programme scolaire l'apprentissage en quatre langues – l'arabe, le turc, l'anglais et le français – du Pater Noster, prière à vocation unifiante dans laquelle, selon la forte conviction du narrateur, chaque monothéisme devrait se reconnaître : «De fait, il n'y là aucun mot qui puisse heurter un protestant, un catholique, un orthodoxe, ni un franc-maçon puisque mon grand-père l'était, ni d'ailleurs un musulman ou un juif» (ibid. : 226). En fin analyste de son pays natal, l'auteur contraste la portée éducative de ce projet avec les périodes de trouble causées par la désintégration progressive d'un vaste empire dont la Grande Guerre sonnera irrémédiablement le glas – guerre souvent méconnue pour les répercussions qu'elle eut sur le Proche et Moyen Orient (cf. Bozarslan 2008 : 29). L'intérêt du narrateur pour les conflits communautaires, dont déjà Botros avait diagnostiqué les conséquences calamiteuses pour l'avenir de la région, nous montre à quel point les manœuvres nationalistes d'antan, menées au détriment d'une coexistence pacifique entre peuples multiples au sein d'une même patrie, furent à l'origine du désastre actuel :

Les nationalistes, eux, rêvaient de domination totale quand ils appartenaient à l'ethnie majoritaire, et de séparatisme quand ils appartenaient aux communautés minoritaires ; l'Orient misérable d'aujourd'hui est le monstre né de leurs rêves conjugués (ibid. : 162).

Tant que le genre humain n'aura pas compris que le simple fait de tolérer les autres ne rend pas compte de l'essentiel, mais que le véritable défi consiste à transformer ce consentement passif en un engagement concret, la question des minorités qui déjà affligeait Botros ne pourra être résolue à l'aube du XXI^e siècle :

Car l'essentiel n'est pas de définir le droit des minorités ; dès qu'on formule les choses ainsi, on entre dans l'ignoble logique de la tolérance, c'est-à-dire de la protection condescendante que les vainqueurs accordent aux vaincus. Botros ne voulait pas être toléré ; et moi, son petit-fils, je ne le veux pas non plus ; j'exige que l'on reconnaisse pleinement mes prérogatives de citoyen, sans que j'aie à renier les appartenances dont je suis le dépositaire ; c'est mon droit inaliénable, et je me détourne hautainement des sociétés qui m'en privent (ibid. : 159-160).

Issu lui-même d'une minorité, de religion chrétienne et de langue arabe, Amin Maalouf ne cessa de marteler cette vérité à travers une œuvre idéologiquement homogène où les thèmes développés sous forme d'essais font écho à ceux repris dans des fictions

multipliant les exemples et les personnages à caractère pluraliste, voire cosmopolite, pour démontrer que le pluralisme n'est pas le moins du monde une malédiction, mais, bien au contraire, une chance unique qui permet aux hommes et aux femmes de s'élever au-dessus de leur hostilité, de leur fanatisme, et de leur ostracisme (Maalouf 2014 : 22).

4 Pour une esthétique de la mémoire

Dans le cadre d'une réflexion sur la dimension éthique des écrits d'Amin Maalouf telle que Joseph Maalouf l'a proposée, il serait vain de vouloir opposer deux modes d'écriture – l'un d'essayiste, l'autre fictif – plutôt que d'accepter le décloisonnement de leurs savoirs respectifs. Observateur sagace des cultures et des religions, le narrateur n'hésite pas à adopter un style hautement soigné pour «entreprendre cette patiente remontée vers les origines» (ibid. : 359). Contredisant par ce choix esthétique Viart et Vercier, qui n'attestent au récit de filiation qu'une faible volonté littéraire, «par souci de ne pas faire de l'art avec ce qui n'en est pas» (Viart/Vercier 2008 : 81), Maalouf semble au contraire ne pas vouloir lésiner sur ce que Jablonka appelle des « opérateurs de littérarité » (Jablonka 2014 : 307) – ingrédients essentiels, selon l'avis du scientifique, à la compréhension de l'Histoire : «[...] l'intelligence du passé a expressément besoin d'intrigue, de mise en scène, de descriptions, de portraits, de figures de style» (ibid. : 103).

Le fait que Maalouf juge fondamental le recours à de tels adjuvants esthétiques pour revisiter l'histoire de ces aïeux se manifeste jusque dans l'arrangement même du récit. Ainsi l'incipit dans lequel le narrateur évoque le souvenir consternant du jour où il dut apporter à sa grand-mère la nouvelle du décès de son fils bien-aimé est-il repris, quasi textuellement, à la fin du récit : structure en cycle constituant une figure récurrente dans les textes de l'auteur (cf. Juilliard 2011 : 133-144). De cette volonté de reprise résulte le besoin du narrateur de

reproduire une scène originelle, qui, sur le plan narratif, n'a d'autre objectif que d'exposer les regrets éprouvés par le Je pour avoir manqué ce qui aurait dû constituer le point de départ de son projet d'écriture. Or, en retranscrivant cet instant décisif au moment d'achever son récit, le narrateur semble se réconcilier avec ce qu'il considérerait auparavant comme un devoir de mémoire négligemment différé, comme si le «faux commencement» (Maalouf 2014 : 13) initialement déploré avait eu la force, grâce aux mots, de se transformer en aboutissement, délesté de ses anciens remords. C'est Michel Lantelme qui a abordé la notion de devoir de mémoire dans toute sa complexité terminologique :

Parce qu'elle mêle un phénomène essentiellement psychologique (la mémoire), individuel et subjectif, en partie inconscient, et une exigence d'ordre moral ou éthique (le devoir), l'expression devoir de mémoire est infiniment problématique (Lantelme 2016 : 202).

Or, à la manière de Ricœur, Jablonka esquive l'apparent blocage en ciblant le désir de vérité inhérent à ce concept, en dépit de son ambivalence :

C'est en ce sens que la biographie familiale que j'ai tentée [...] permet de lutter contre l'ossification de la mémoire. Histoire contre rhétorique. S'il y a un impératif, en l'espèce, c'est celui de la vérité : c'est le seul 'devoir' qui s'impose à tous, hommes politiques, enseignants, écoliers et, bien sûr, historiens (Jablonka 2013 : 97).

Dans cette même perspective intentionnelle, le narrateur d'*Origines* ne laisse aucun doute sur la nécessité filiale d'affronter ce qu'il juge être le devoir du descendant. En vidant la malle de son grand-père, il se retrouve subjugué par un profond sens de responsabilité envers celui qui le précédait :

Ce qui se trouvait dans cette malle, c'était sa vie, sa vie entière, déversée là en vrac, toutes années confondues, pour qu'un jour un descendant vienne la démêler, la restituer, l'interpréter – tâche à laquelle je ne pouvais plus me soustraire (ibid. : 42).

A cette mission, le biographe s'attache littéralement corps et âme, quitte à supporter à la fois épuisements physiques et turbulences d'esprit pour dénicher la vérité sur ses ancêtres, si désavantageuse qu'elle puisse se révéler. C'est en effet au sujet de négociations quelque peu douteuses menées par son grand-père, dont le narrateur prend connaissance à la lecture d'échanges épistolaires, qu'il

ne peut s'empêcher de porter sur son parent un jugement sévère, exempt de toute pitié filiale :

Si je ne doute pas un instant de son intégrité morale, ma propre intégrité exige que je me pose toutes les questions, même les plus inconvenantes, les plus douloureuses, celles qu'il n'aurait pas aimé que je me pose (ibid. : 377).

S'obstinant à poursuivre avec acharnement son «devoir de chercheur et d'historien amateur» (ibid. : 360), il s'interdit de céder à la tentation de la complaisance :

Mais je ne voudrais pas tomber dans l'indulgence à son égard, ni dans la compassion. Je ne voudrais pas que mon propre sentiment de culpabilité m'amène à passer ses manquements sous silence. Je dois aussi à sa mémoire la vérité. La vérité n'est pas une sanction que je lui inflige, c'est un hommage à la complexité de son âme, et c'est l'épreuve du feu pour l'homme qui voulait s'échapper de l'obscurité vers la pleine lumière (ibid. : 379-380).

Ce devoir de mémoire auquel le biographe souscrit mérite d'être proclamé d'autant plus fort que sa portée est universelle, comme l'auteur le constate dans une remarque poétique, stylistiquement proche de la maxime :

La présence des vieilles personnes est un trésor que nous gaspillons en cajoleries et boniments, puis nous restons à jamais sur notre faim ; derrières nous des routes imprécises, qui se dessinent un court moment, puis se perdent dans la poussière (ibid. : 259).

Notons toutefois que l'enquête méticuleuse de l'ascendant n'aurait pu porter des fruits si l'aïeul n'avait pas cultivé l'amour de la parole écrite. C'est en exaltant la fureur de vouloir tout fixer sur papier – fureur se déclinant chez son grand-père en une variété de genres – que le petit-fils chante les louanges de l'écriture, au risque de dénigrer l'important héritage oral de l'Orient :

Hommage à la tradition orale, entend-on souvent ! Pour ma part, je laisse ces pieux ébahissements aux coloniaux repentis. Moi, je ne vénère que l'écrit. Et je bénis le Ciel que mes ancêtres, depuis plus d'un siècle, aient consigné, rassemblé, préservé ces milliers de pages que tant d'autres familles ont jetées au feu, ou laissé moisir dans un grenier, ou tout simplement omis d'écrire (ibid. : 68).

L'importance accordée par l'auteur aux archives familiales légitime bel et bien l'approche herméneutique réalisée par Éric Hoppenot, qui, dans un article per-

minent consacré aux sources manuscrites et picturales servant de support à *Origines*, place le récit maaloufien au sein d'un art mémoriel allant de Ricœur à Derrida (cf. Hoppenot 2016 : 57-70).

5 Conclusion

Quel bilan l'auteur tire-t-il de son enquête après avoir passé plusieurs années à rédiger une chronique familiale longue de presque 500 pages, après avoir parcouru des lieux à la fois lointains et familiers, troublants et apaisants ? En consultant les «Notes et remerciements» que l'auteur prit soin de joindre à son texte, le lecteur aura vite compris la valeur relative d'un travail accompli mais jugé pourtant incomplet et que le biographe insère d'ores et déjà dans la suite d'un autre livre à écrire : un livre qui tiendra compte de la figure du père beaucoup plus intensément que ne l'avait fait le précédent :

Prendrai-je un jour le temps de parler longuement de lui, de ses frères et sœurs, de cette génération à la fois sereine et tourmentée qui allait être confrontée à la pire des guerres, et à la plus irrémédiable dispersion ? Cela fait partie des tâches qui m'incombent si je ne veux pas faillir à mon devoir de fidélité. D'autant que j'ai été témoin d'une partie de ces événements, et que je dispose à présent, pour cette époque aussi, d'abondantes archives. Mais il m'est difficile, à l'heure où je conclus ce travail, de prévoir une nouvelle immersion dans l'eau de nos tragédies intimes. Pour moi, tout cela est encore trop proche (Maalouf 2014 : 481).

Une fois de plus, l'auteur bute sur la question de l'implication émotionnelle dans une écriture dont personne ne saurait contester la rigueur méthodique – investissement personnel que Jablonka, rappelons-nous, estime créateur de vérité. En même temps, ces lignes suggèrent une mise en question de l'achèvement d'une œuvre qui se veut infiniment mobile, aussi mobile que «les âmes nomades» (ibid. : 269) parmi lesquelles Maalouf se compte lui-même. Se situant à l'intersection du familial et du collectif, deux mondes poreux et par nature indissociables,³ le récit fait défiler des trajectoires particulières pour les lire à

³ «La distinction entre nos histoires de famille et ce qu'on voudrait appeler l'Histoire, avec sa pompeuse majuscule, n'a aucun sens. C'est rigoureusement la même chose» (Jablonka 2012 : 163-164).

travers des trames historiques sujettes à une relecture capable d'éclaircir la vision du présent. Ainsi, la démarche maaloufienne ne se limite-t-elle pas à la quête de témoignages d'antan, mais cherche à les amalgamer à l'intimité du biographe. Se caractérisant lui-même comme un être à facettes multiples, personifié dans le récit en deux caractères fort dissemblables, Maalouf pense l'Histoire en termes de continuité : procédé à la résonance braudélienne (cf. Braudel 1969) dévoilant la dimension prospective des archives, destinées à l'usage des générations futures. L'échelle à laquelle il s'est placé ne se mesure pas en destins individuels, mais en trajets collectifs courant sur plusieurs siècles et alimentés par les mêmes rêves, angoisses et illusions :

J'ai lu et relu ces paragraphes... J'ai l'impression d'y entendre la voix de ce grand-père que je n'ai jamais connu, sa voix du temps où il était jeune homme, qu'il se demandait comment ne pas gâcher sa vie, et s'il était raisonnable de rester au pays, ou honorable de partir ; des questions que j'allais devoir me poser moi-même trois quarts de siècle plus tard, dans des circonstances bien différentes... Mais étaient-elles vraiment si différentes ? De cette terre on émigre depuis toujours pour les mêmes raisons ; et avec les mêmes remords, que l'on ressasse quelque temps, tout en se préparant à les enterrer (ibid. : 91).

Cet héritage discordant, il l'assume de plein gré, tout en sachant à quel point il pourra guider son propre devenir :

[...] en ranimant le temps révolu on élargit l'espace de vie. Pour moi, en tout cas, la poursuite des origines apparaît comme une reconquête sur la mort et l'oubli, une reconquête qui devrait être patiente, dévouée, acharnée, fidèle (ibid. : 260).

Bibliographie

- Amigorena, Santiago. 2019. *Le Ghetto intérieur*. Paris : P.O.L.
- Asholt, Wolfgang. 2013. «Un renouveau du réalisme dans la littérature contemporaine». In : *Lendemains*. N° 150/151, 22-35.
- Bozarслан, Hamit. 2008. *Une histoire de la violence au Moyen Orient : De la fin de l'Empire ottoman à Al-Qaida*. Paris : La Découverte.
- Boucheron, Patrick. 2011. «On nomme littérature la fragilité de l'histoire». In : *Le débat*. N° 165, 41-56.
- Braudel, Fernand. 1969. *Écrits sur l'histoire*. Paris : Flammarion.
- Coatalem, Jean-Luc. 2019. *La part du fils*. Paris : Stock.
- Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix. 1976. *Rhizome. Introduction*. Paris : Minuit.
- Glissant, Edouard. 1990. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard.
- Hoppenot, Éric. 2016. «Bénédictio des archives : Propositions pour une lecture d'*Origines* d'Amin Maalouf». In : *Amin Maalouf. Heurs et malheurs de la filiation*. Dax : Passiflore, 57-70.
- Jablonka, Ivan. 2014. *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris : Seuil.
- ; Wieviorka, Annette. 2013. *Nouvelles perspectives sur la Shoah*. Paris : PUF.
- . 2012. *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête*. Paris : Seuil.
- Juilliard, Colette. 2011. «Amin Maalouf à l'œuvre : La ligne et le cercle». In : *Les Cahiers de l'Orient*. N°104, 133-144.
- Lantelme, Michel. 2016. *Figures de la repentance : Littérature et devoir de mémoire*. Paris : Garnier.
- Maalouf, Amin. 2004. *Origines*. Paris : Grasset.
- . 1999. *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset.
- . 2009. *Le dérèglement du monde*. Paris : Grasset.
- . 2012. *Les désorientés*. Paris : Grasset.
- Maalouf, Joseph. 2014. *Amin Maalouf. Itinéraire d'un humaniste éclairé*. Paris : L'Harmattan.
- Nora, Pierre. 2011. *Présent, nation, mémoire*. Paris : Gallimard.
- Ricœur, Paul. 2000. «L'écriture de l'histoire et la représentation du passé». In : *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. N°4, 731-747.
- Viart, Dominique ; Vercier, Bruno. 2008². *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.

Britta Köhler (Düsseldorf/Palermo)

A Room of One's Own:

Weiblichkeit, Schreiben und kollektive Erfahrung in Elena Ferrantes Tetralogie *L'amica geniale* (2011-2014) und Annie Ernaux' *Les Années* (2008)

With her famous suggestion to «give her [the woman] a room of her own and five hundred a year, let her speak her mind» from 1929, Virginia Woolf verbalized a core issue of female writing by hinting at the socioeconomic circumstances and domestic obligations of most women – valid at her times, but still today. Both Elena Ferrante and Annie Ernaux discuss, in their respective novels, the topics of being women in the particular sociocultural landscape (in Italy and, respectively, in France) after World War II and up to these days, the themes of marriage and motherhood, employment and especially (female) authorship. This article aims to show in a close reading of both Ferrante and Ernaux that the two writers play with the literary form of the (auto-)biography on a diegetic, but also extradiegetic level, while formulating at the same time a collective work that embraces the experience of womanhood but circumvents the hazard of a merely subjective and sensitive writing, as female writing has sometimes been claimed to be.

Keywords: *Ferrante; Ernaux; female authorship; autobiography; Woolf;*

1 Einleitung

Den unwahrscheinlich großen Erfolg, den die Neapolitanische Saga der Autorin Elena Ferrante nicht nur in Italien selbst, sondern auch und insbesondere im Ausland erfahren hat, belegen die hohe Präsenz der Reihe und ihrer Übersetzung in den internationalen Feuilletons ebenso wie erste akademische Untersuchungen zu dem Phänomen,¹ für das der Ausdruck *Ferrante Fever* prägend

¹ Hier sticht neben einigen Aufsätzen aus der jüngsten Zeit – zu nennen sind hier etwa die Untersuchung von Gerhild Fuchs, die insbesondere das Setting des neapolitanischen *Rione* als «Peripherie der Peripherie» (Fuchs 2019: 135) untersucht, Christine Otts Untersuchung von Weiblichkeitsentwürfen in Ferrantes Romanen unter Aufrufung des Benjaminischen Konzepts der Porosität Neapels (2018) sowie diejenige von Olivia San-

wurde. Die Verfilmung der Erfolgsromane als TV-Serie unter der Leitung von Saverio Costanzo, deren erste Staffel ab Herbst 2018 auf RAI ausgestrahlt wurde, wird fortgesetzt und bereits im Frühjahr 2020 wurden die Folgen der zweiten Staffel gezeigt. Es wäre verfehlt, die Erfolgsformel der Saga lediglich auf die gefällige Narration einer mehrere Jahrzehnte währenden Mädchen- und später Frauenfreundschaft und ihrer Dynamiken in neapolitanischem Setting unter Berücksichtigung der jeweiligen soziokulturellen und politischen Umstände der Zeit zu reduzieren – eine Hypothese, die sich aufgrund der sprachlichen Schlichtheit und des Genres des «Frauenromans» aufdrängen könnte. Vielmehr wird bei der Lektüre der Romane schnell deutlich, dass Techniken zur Anwendung kommen, die geradezu prädestiniert sind, ein soziokulturelles Panorama Italiens, insbesondere des italienischen Südens, des intellektuellen Milieus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Frauenbewegung in Italien zu skizzieren, welches aus einer spezifisch weiblichen Fokalisierung jener Elemente resultiert und das narrative Potential einer kollektiven Autobiografie besitzt.

Ähnlich verhält es sich mit dem 2008 erschienenen autobiografischen, palimpsestartig angelegten Roman *Les années* von Annie Ernaux,² dem nicht nur in Frankreich, sondern durch die zahlreichen Übersetzungen auch in anderen

toveti (2018), deren Argumentation zufolge der Erfolg von Ferrantes Romanen mit einer Aktualisierung des 1976 von Peter Brooks eingeführten Konzept des Melodramas erklärt werden kann – insbesondere der Sammelband von Grace Russo Bullaro und Stephanie V. Love ins Auge, der 2016 unter dem Titel *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins* erschien und neben den früheren Romanen in vielen Beiträgen explizit die Neapolitanische Saga in den Blick nimmt. Doch auch im populärwissenschaftlichen Bereich erschienen sowohl in italienischer als auch in deutscher Sprache mit Tiziana de Rogatis' *Elena Ferrante. Parole chiave* (2018) und Nicola Bardolas *Elena Ferrante – Meine geniale Autorin* (2019) bemerkenswerte Untersuchungen zum Gesamtwerk der Autorin.

² Die 2011 bei Gallimard unter dem Titel *Écrire la vie* erschienene Anthologie der zwölf relevantesten bis dato erschienenen Ernaux-Romane realisiert den Palimpsesteffekt außerhalb der reinen Textebene durch die Einflechtung zahlreicher Fotos, Tagebucheinträge und Artikel aus dem Privatbesitz der Verfasserin, welche das Werk überaus interessant in Hinblick auf das fototextuelle autobiografische Dispositiv sowie das literarische punctum im Sinne Roland Barthes' machen. Auf diese Aspekte kann im hiesigen Zusammenhang allerdings nicht näher eingegangen werden. Den Zitationen im vorliegenden Aufsatz liegt die *folio*-Ausgabe von 2008 zugrunde.

Ländern sowie in der Forschung³ großer Erfolg beschieden war. In diesem Roman fließen Ekphrasen von Fotografien und im Duktus der erlebten Rede eingebundene Kontextualisierungen jener Bilder aus sechs Jahrzehnten in die Grundmatrix einer linear erzählten, jedoch unpersönlichen Kulturgeschichte Frankreichs ein, die dieser Rekonstruktion der Nachkriegszeit bis hin zum Anfang des 21. Jahrhunderts konkret Gestalt geben und dennoch eine individuelle zugunsten einer kollektiven Fixierung von Erinnerung negieren.⁴ Es finden sich hierbei keine Protagonisten im traditionellen Sinne, sondern vielmehr wird über Referenzen aus konsensfähigen Artefakten wie etwa Alltagsgegenständen, Konsum- und Luxusgütern, über die Aufrufung kollektiver Phänomene, beispielsweise der Armut in den Nachkriegsjahren und deren sozioökonomischen Folgen, Fortschrittsglauben ebenso wie Redensarten, Modewörtern und Slang, und mittels durchgängiger Verweise auf das jeweils aktuelle innen- und weltpolitische Geschehen ein umfassendes Frankreich-Bild evoziert. Besonders relevant durch ihre Häufung und direkte Bezugnahmen auf die beschriebenen Bilder sind auch bei Ernaux all diejenigen Themen, die in Verbindung zu feministischen Diskursen und zur Emanzipation der Frau stehen und bei denen eine Stigmatisierung des Weiblichen und des weiblichen Körpers erkennbar ist. Dem Leser⁵ wird bei der Lektüre schnell deutlich, dass die beschriebenen Fotografien aus dem Privatbesitz der empirischen Autorin stammen und Etappen

³ An dieser Stelle ist vorrangig eine Tagungsschrift der Colloques de Cérisy zu nennen, in der sich mehrere Beiträge explizit *Les années* widmen (cf. Best/Blanckeman/Dugast-Portes 2014); außerdem Zeitschriftenartikel zum Thema der Autofiktion im Fall Ernaux (cf. Romeral 2013) und der ganzheitlichen Autofiktion mit spezifischem Fokus auf das Leben der Frau (cf. Snauwaert 2012) sowie ein Aufsatz zum Verhältnis von Autobiografie und kulturellem Gedächtnis in *Les années* (cf. Hertrampf 2011).

⁴ Als Motiv für die von Ernaux selbst so betitelte «autobiographie impersonnelle» (Ernaux 2008: 252) kann herangezogen werden, was Hertrampf als eine generelle Tendenz der «De-personalisierung» und «Ent-subjektivierung» in der postmodernen und speziell der gegenwärtigen französischen autobiografischen Literatur beschreibt, im Zuge derer das Subjekt zugunsten der Herausbildung einer überindividuellen Identität zurücktritt (cf. Hertrampf 2011: 120). Bei Hertrampf wird außerdem in Anlehnung an Bourdieu herausgestellt, dass selbst den Fotografien aus dem persönlichen Archiv bei Ernaux stets eine überindividuelle Funktion zukommt, insofern sie einen jeweils spezifischen Zeitgeist widerspiegeln (ibid.: 124-127) und damit zu einem nahezu naturalistischen Abbild der Gesellschaft beitragen (ibid.: 128).

⁵ Aus pragmatischen Gründen wird im Folgenden das generische Maskulinum benutzt, es sind jedoch stets Leser*innen gemeint.

ihres Lebens eine konkrete materielle Gestalt geben – spätestens bei deren erster namentlichen Nennung in der Bildunterschrift lösen sich hier die letzten Zweifel auf (cf. Ernaux 2008: 89) – doch erfolgt die explizite Begründung für die Wahl einer nicht abschließend zu bestimmenden homo- oder heterodiegetischen Erzählsituation unter Rückbezug auf die «autobiographie impersonnelle» (ibid.: 252) im historischen Kontext eines «temps palimpseste» (ibid.: 249) erst auf den letzten Seiten von *Les années*.

Trotz der formalen Unterschiedlichkeit der Romane lassen sich im Zuge eines *close reading* überraschend viele Gemeinsamkeiten ausmachen, die zum Einen im Bereich der verhandelten Themen und zum Anderen in der Anlage als kollektive (Auto-)Biografie in Erscheinung treten und die im Folgenden näher in den Blick genommen werden sollen. Vor dem Hintergrund der seit Beginn des 20. Jahrhunderts lebhaft geführten und insbesondere im Zuge der mitteleuropäischen Frauenbewegungen intensivierten Debatte um eine spezifisch weibliche *écriture* wirft sowohl Ferrantes als auch Ernaux' Schreiben die Frage auf, in welcher Art und Weise beide jene Themen aufgreifen, die eine spezifisch weibliche Daseinsform betreffen. Dabei soll der Fokus der Untersuchung auf Aspekten der Inszenierung von Weiblichkeit und Frauenbild in der Gesellschaft, Mutterschaft und weiblicher Autorschaft liegen. Sowohl im Fall der Neapolitanischen Saga als auch in *Les années* lässt sich, so meine These, eine Formel des spezifisch Weiblichen identifizieren, die sich mit den von Virginia Woolf in *A Room of One's Own* (1929) konstatierten Überlegungen deckt, dass nämlich die Lebensumstände der Frau innerhalb der Gesellschaft und innerhalb des individuellen Mikrokosmos seit jeher maßgeblich deren kreative Leistung beeinflussen, die erst durch die Verfügbarkeit von physikalischem Raum sowie Zeit ermöglicht wird. Dieser Zusammenhang wird in beiden Fällen metaliterarisch an kollektive weibliche Erfahrungen und ein historisches Durchschreiten der Frauenbewegungen in Italien und Frankreich ab dem Jahr 1968 und während der 1970er Jahre zurückgebunden. Gleichzeitig formulieren beide Autorinnen ihr Selbstverständnis als schreibende Frauen, sei es innerhalb der Diegese, wie es Ernaux tut, oder – im Fall Ferrantes – im Kontext essayistischer und metaliterarischer Schriften und durch ihr Alter Ego Elena Greco.

2 Raumzeitlichkeit des Schreibens bei Ferrante und Ernaux

Der Untersuchungsgegenstand muss im Fall von Ferrantes Schreiben vom Incipit der *Amica geniale* an als eine Einheit mit dem Schreiben der Protagonistin Elena Greco gedacht werden, die im fortgeschrittenen Alter anlässlich des Verschwindens der Freundin Lila die Geschichte ihrer Freundschaft von Kindheit an niederschreibt. Damit wird von Beginn an der dokumentarische und gleichzeitig therapeutische Charakter des Schreibens offenkundig, durch den Spielräume des Weiblichen in der subjektiv erlebten und narrativ verarbeiteten, aber, wie die zeitgenössische Strömung des dekonstruktiven Feminismus herausgestellt hat,⁶ vor allen Dingen kollektiv rezipierbaren und die im gängigen Diskurs unterlegene weibliche Position zur Sprache bringenden Form beleuchtet werden. Das Verhältnis Ferrantes zu ihrer zumindest im Vornamen gleichlautenden und ebenfalls schriftstellerisch tätigen Protagonistin lässt sich hierbei, in den Termini Philippe Lejeunes ausgedrückt, zwar nicht als Identität wie im Fall der Autobiografie, aber als hypothetische Identität entsprechend dem «autobiografischen Pakt» zwischen der unter Pseudonym schreibenden Elena Ferrante und der in der ersten Person auftretenden Elena Greco sowie dem Leser im autobiografischen Roman deuten (cf. Lejeune 1998: 228-230).⁷ Mindestens genauso relevant wie die Narration des individuell von Elena Erlebten ist im Fall der gesamten Saga die kulturhistorische Folie, vor der sich die erzählten Ereignisse abspielen, die der *histoire* einen kollektiven Charakter verleihen, und doch können sich die beschriebenen individuellen Schicksale nur vor diesem Hintergrund in der Form entwickeln, in der es tatsächlich laut der Erzählung geschieht. Neben der Schilderung der unterschiedlichen Entwicklungen, die Elena und Lila durchmachen, ihrem stetigen Sich-Annähern und Sich-Vonei-

⁶ Cf. Masanek (2005: 11-12; 277-291); Scharold (2002: 7-13).

⁷ Umso gewichtiger scheinen Lejeunes Ausführungen zur marktstrategischen Relevanz des Schreibens unter Pseudonym und dessen faktischer Irrelevanz für die Lektüre eines (autobiografischen) Romans, wenn man die reißerische «Enthüllung» Ferrantes durch Claudio Gatti in der italienischen Presse im Jahr 2016 berücksichtigt. Gattis übergriffiges Verhalten hinsichtlich der Verletzung der Privatsphäre Ferrantes wurde in der internationalen Presse überwiegend scharf kritisiert und auch im Kontext feministischer Diskurse aufgegriffen (cf. hierzu beispielsweise Stokowski 2018: 77-81).

inander-Entfernen, stechen im Verlauf der vier Romane verschiedene Themenkomplexe ins Auge, die auf eine spezifisch weibliche Erfahrung gründen.⁸ Dominant ist etwa das Thema der höheren Schulbildung, die Elena sich hart erkämpfen muss und die Lila gänzlich verwehrt wird, sowie die daraus resultierenden späteren beruflichen Möglichkeiten, insbesondere des Schreibens als Broterwerb, welche wiederum untrennbar mit dem Aspekt der wirtschaftlichen Unabhängigkeit verknüpft sind. Auch Mutterschaft und das konfliktreiche Mutter-Tochter-Verhältnis kommen generationenübergreifend zur Sprache, und zwar in dem Sinne, dass Elena Greco die eigene Rolle als Mutter – hin- und hergerissen zwischen positiv konnotierten Muttergefühlen und der Notwendigkeit, sich als in Trennung lebende Frau alleine finanziell halten zu können, sich selbst verwirklichen und etwa die neue Beziehung mit Nino Sarratore ausleben zu wollen – kritisch reflektiert und in *Storia di chi fugge e di chi resta* und *Storia della bambina perduta* die Selbstanalyse zum «Mythos der unbekümmerten Mutterschaft»⁹ bis hin zum Tabuthema der *regretted motherhood* betreibt. In Hinblick auf das kollektive Gedächtnis besonders relevant ist die Beschreibung der Frauenbewegung im Italien der 1970er Jahre, an der Elena Greco gemeinsam mit ihrer Schwägerin Mariarosa aktiv partizipiert und die über die individuelle

⁸ Interessant sind darüber hinaus zahlreiche andere Aspekte, die hier allerdings nicht berücksichtigt werden können, insbesondere die Topographie des Romans und die Bewegungen der Protagonisten im Raum, spezifisch angesichts der im Roman verhandelten Dichotomie zwischen Süden und Norden, die Dynamik archaischer und mafiöser gesellschaftlicher Strukturen, welche die Dynamik der Romane maßgeblich mitbeeinflussen, sowie soziolinguistische Betrachtungen zum Einsatz von Dialekt in der Saga.

⁹ Wie mehrere Beiträge des Sammelbands *Scrittura femminile* untersuchen und anhand bedeutender Meilensteine der italienischen Literatur belegen, wurde der nahezu unantastbare traditionelle «Mythos der unbekümmerten Mutterschaft» erstmals (und lange Zeit alleinig) in Sibilla Aleramos *Una donna* (1906) und dann erst wieder im Jahr 1975 mit Oriana Fallacis *Lettere a un bimbo mai nato* literarisch problematisiert (cf. die entsprechenden Beiträge in Scharold 2002: 35-48 und 49-68). Innerhalb der Neapolitanischen Saga ist das Konzept von Weiblichkeit und Mutterschaft maßgeblich geprägt von der schwierigen Beziehung Elenas zur eigenen Mutter: Die Assoziationen, die Elena in Zusammenhang mit der Mutter bis kurz vor deren Tod aufruft, verbleiben überwiegend im Negativen und sind mit körperlichem Gebrechen assoziiert (vor allen Dingen mit ihrem Hinken und Sehstörungen). In diesem Kontext schlägt Christine Ott eine Deutung mit Julia Kristevas Konzept der Abjektion vor (cf. Ott 2018: 269; Ott 2016: 33-34).

Erfahrung hinaus als kollektiver Prozess der Bewusstwerdung über Geschlechter- und Machtverhältnisse inszeniert wird.¹⁰ Weibliche Sexualität und sexuelle Selbstbestimmung, deren Tabuisierung durch einen patriarchalischen und misogynen gesellschaftlichen Überbau erst allmählich aufgelockert werden kann, spielen hierbei eine zentrale Rolle, die im gesellschaftlichen Diskurs ebenso wie in Elenas Rückschau auf ihr Leben nahezu omnipräsent ist. Schon früh wird ihr klar, dass sie der eigenen Person und ihren Erlebnissen nur schreibend Bedeutung verleihen und diese durch das Schreiben in den öffentlichen Diskurs einbringen kann. So konstatiert Elena Greco im Schlussteil des zweiten Bandes:

Tra qualche mese ci sarebbe stata della carta stampata cucita, incollata, tutta piena di parole mie, e sulla copertina il mio nome, Elena Greco, punto di rottura di una lunga catena di analfabeti, semianalfabeti, cognome oscuro che adesso si sarebbe caricato di luce per l'eternità (Ferrante 2012: 448-449).

Neben dem Thema des Erstlingswerks – es behandelt signifikanterweise die Erlebnisse jenes Sommers auf Ischia, in dem Elena ihre ersten, rückblickend mit Scham und Ekel belegten sexuellen Erfahrungen schildert und somit ein Tabu bricht, was in der innerdiegetischen Kritik des Romans ambivalent aufgenommen wird – sind hinsichtlich der aufgestellten Hypothese allerdings die Entstehungsbedingungen jenes ersten Romans besonders interessant. Während nämlich alle vorangegangenen Bemühungen Elenas, ihr Pensum an Schularbeiten, Selbststudium und Lektüre im heimischen Umfeld zu bewältigen, stets durch die räumliche Enge der Wohnung und der Verpflichtung zur Mitarbeit im Haushalt erschwert wurden (dies noch verstärkt durch die von Unverständnis und Neid geprägte Haltung der Mutter gegenüber Elenas Begabung und Ambition), gelingt es ihr erstmals während der Zeit auf der *Scuola Normale Superiore* in Pisa, konzentriert zu studieren und überdies in kürzester Zeit ihren Erfahrungen eine literarische Form zu geben. All dies wird dadurch ermöglicht, dass Elena erstmals über ein eigenes Zimmer als Rückzugs- und Arbeitsort verfügt. Diese Grundbedingung weiblicher literarischer Produktion prägte Virginia Woolf bereits 1929 in *A Room of One's Own*, womit sie spätere feministische

¹⁰ Dies lässt sich jedoch nicht problemlos als ein umfassender Prozess deuten, denn auch im Fall der Frauenbewegungen wird in den Romanen deutlich, dass sich massive Unterschiede etwa zwischen Norditalien und dem Süden feststellen lassen, was Umfang und Geschwindigkeit der sozialen Veränderungen angeht.

Diskurse in ihrer Untersuchung der Motivation und soziokulturellen Begleitumstände weiblichen Schreibens unter der Formel «[...] give her [the woman] a room of her own and five hundred a year, let her speak her mind [...]» (Woolf 2000: 93) vorwegnimmt. Elenas Schreiben als Broterwerb wird in der Folge, insbesondere nach der Heirat mit Pietro Airola und der Geburt der ersten beiden Töchter, abermals durch die Karriereambitionen des Ehemannes und ihrer daraus resultierenden Verbannung in den häuslichen Bereich behindert. Das Los der Mutterschaft beschreibt sie trotz der Freude, die ihre Kinder ihr zeitweise bereiten, mit den schroffen Worten Lilas als «la vita di un altro, [...] prima ti si attacca nella pancia e quando finalmente viene fuori, ti fa prigioniera, ti tiene al guinzaglio, noi sei più padrona di te» (Ferrante 2013: 210). Ein weiterer, aufgrund der Doppelbelastung als Mutter und berufstätiger Frau unter erheblichen Mühen verfasster Roman zu den politischen Unruhen in Italien im Jahr 1973 erhält schließlich nicht die erwünschte positive Reaktion, die noch Elenas erstem Roman beschieden war. Im Folgenden sind es überwiegend kleine Auftragsarbeiten für Zeitungen und Zeitschriften, die ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit und ihre zunehmende Reputation als Schriftstellerin und Intellektuelle sichern. Die intensivste Schreibphase ihres Lebens ist jedoch ohne Zweifel jene, die zu Beginn von *L'amica geniale* bereits angedeutet wird, deren Umstände allerdings erst vom Ende der *Storia della bambina perduta* her ersichtlich werden: Erst im höheren Alter, nachdem sie den Zenit ihres literarischen Erfolgs bereits überschritten und dieser ihr die Mittel für einen sorglosen Lebensabend eingebracht hat, die Kindererziehung seit vielen Jahren abgeschlossen und sie alleinstehend ist – ihr also materielle Sicherheit, Zeit und Raum zur Verfügung stehen – kann sie das nahezu zweitausend Seiten umfassende Werk ihrer Lebensgeschichte zu Papier bringen.

Genau dieses Phänomen lässt sich auch bei Annie Ernaux in *Les années* beobachten. In der Form deutlich anders angelegt und von weitaus geringerem Umfang, schildern die in der dritten Person und im durchgängigen Präteritum verfassten autobiografischen Passagen des nahezu essayistischen Romans, welche die Beschreibung des soziokulturellen Panoramas immer wieder durchbrechen, durchgängig ähnliche Erfahrungen wie diejenigen von Elena Greco in Hinblick auf Frau-Sein und Mutterschaft sowie die eigene literarische Produk-

tion. Das Bedürfnis schriftstellerischer Aktivität mit dem Fokus auf einer spezifisch weiblichen Wahrnehmung der Nachkriegszeit manifestiert sich bei Ernaux auf der diegetischen Ebene bereits im Jahr 1985:

[L]’idée lui est venue d’écrire «une sorte de destin de femme» entre 1940 et 1985, quelque chose comme *Une vie* de Maupassant, qui ferait ressentir le passage du temps en elle et dehors d’elle, dans l’Histoire, un «roman total» qui s’achèverait dans la dépossession des êtres et des choses, parents, mari, enfants, qui partent de la maison, meubles vendus. Elle a peur de se perdre dans la multiplicité des objets de la réalité à saisir. Et comment pourrait-elle organiser cette mémoire accumulée d’événements, de faits divers, de milliers de journées qui la conduisent jusqu’à aujourd’hui (Ernaux 2008 : 166).¹¹

Während in jenem Lebensabschnitt der Lehrerinnenberuf dem Alter Ego Ernaux’ als reiner Broterwerb dient, kann das schriftstellerische Projekt durch berufliche und private Verpflichtungen, insbesondere die Kindererziehung, noch nicht in die Tat umgesetzt werden. Erst im höheren Lebensalter, so erfährt der Leser im letzten Viertel des Romans, wird das Schreibprojekt nach jahrzehntelanger Ermangelung von Zeit und der passenden sprachlichen Gestaltungsform schließlich realisiert:

L’an prochain, elle sera en retraite. Elle jette déjà des cours, des notes sur des livres et des ouvrages qui lui ont servi à les préparer, se dépouillant de ce qui a été l’emballage de sa vie, comme pour faire place nette à son projet d’écrire, n’ayant plus aucun motif à invoquer pour le repousser (ibid.: 215).

In einer Rekapitulation des eigenen Erlebten und dessen bruchstückhaft fixierter Reminiszenzen in Form von Notizen und Fotografien erfolgt dann wenig später die Erkenntnis, dass die Niederschrift gleichzeitig ein Sich-Einschreiben in einen kollektiven Diskurs bedeutet, dem sie in *Les années* eine Stimme verleiht:

C’est maintenant qu’elle doit mettre en *forme* par l’écriture son absence future, entreprendre ce livre, encore à l’état d’ébauche et de milliers de notes, qui double

¹¹ Signifikant aufgrund des Medienwechsels (Film anstatt Fotografie – es taucht im gesamten Verlauf nur ein weiteres Video auf, cf. Ernaux 2008: 123-126) ist in diesem Zusammenhang die unmittelbar zuvor aufgerufene Beschreibung eines Videomitschnitts, in dem Annie Ernaux vor einer Gruppe von Schülerinnen zum Thema «écriture de la vie» referiert, das dann 2011 im Titel der Anthologie *Écrire la vie* erneut auftaucht (cf. Ernaux 2008: 162-163).

son existence depuis plus de vingt ans, devant couvrir du même coup une durée de plus en plus longue (ibid.: 249).

Gleichzeitig wird auch hier der Topos des *Room of One's Own* aufgerufen, wenn auch mit einer veränderten Konnotation: Die Erfahrungen und Erlebnisse, die es niederzuschreiben gilt, liegen in Ernaux' jungen Jahren, als sich der Wunsch manifestiert, etwas Bedeutungsvolles zu schreiben, noch vor ihr. Daher rührt auch die Suche nach einer angemessenen Sprache, einer noch zu erlangenden und anschließend zu vermittelnden Erkenntnis, die erst retrospektiv und mit zeitlichem Abstand verbalisiert werden kann:

Quand elle désirait écrire, autrefois, dans sa chambre d'étudiante, elle espérait trouver un langage inconnu qui dévoilerait des choses mystérieuses, à la manière d'une voyante. Elle imaginait aussi le livre fini comme la révélation aux autres de son être profond, un accomplissement supérieur, une gloire – que n'aurait-elle pas donné pour devenir «écrivain» de la même façon qu'enfant elle souhaitait s'endormir et se réveiller Scarlett O'Hara. Par la suite, dans des classes brutales de quarante élèves, derrière un caddie au supermarché, sur les bancs du jardin public à côté d'un landau, ces rêves l'ont quittée. Il n'y avait pas de monde infable surgissant par magie de mots inspirés et elle n'écrivait jamais qu'à l'intérieur de sa langue, celle de tous, le seul outil avec lequel elle comptait agir sur ce qui se révoltait. Alors, le livre à faire représentait un instrument de lutte (ibid.: 252).

Unverkennbar mischen sich in dieser metaliterarischen Passage über das «livre à faire» schriftstellerisches Selbstverständnis und weiblicher Diskurs, aus denen eine «Kampfschrift» erwachsen soll. Hierdurch wird die durchgängig mitgeführte Ambition, subjektive Erfahrung in einen kollektiven Diskurs einzubetten, endgültig offengelegt, was dann schließlich mit *Les années* als Gesamtprodukt realisiert wird.

3 «Weibliches Schreiben» versus «Schreiben über das Weibliche»

Bis zum jetzigen Zeitpunkt offen geblieben ist die Frage, ob sich sowohl Ferrante als auch Ernaux außer- und innertextuell als empirische Schriftstellerinnen durch ihre Schilderungen der Themenkomplexe weiblicher Emanzipation, ökonomischer Unabhängigkeit, Mutterschaft sowie deren Einbettung in einen schriftstellerischen Kontext in ein Paradigma «typisch weiblicher» Autorschaft

einschreiben. Grundlegend für das Verständnis einer spezifisch weiblichen Autorschaft ist hierbei das im Zuge des dekonstruktiven Feminismus und entgegen der feministischen Forschung herausgearbeitete Postulat, dass es sich hierbei keinesfalls um ein rein subversives weibliches An-Schreiben gegen ein männliches konstruierendes Schreiben handeln kann, da diese Annahme ein dichotomisches Verhältnis zwischen den Kategorien «männlich-dominant» und «weiblich-unterlegen» nur affirmieren und überdies von einer per se existenten geschlechtsspezifischen Ästhetik ausgehen würde (cf. Masanek 2005: 279-291). Vielmehr müsse jedoch mitgeführt werden, dass «das Konstrukt «Frau» immer eines bleibt, das männlich bedeutet und nur innerhalb der herrschenden Ordnung patriarchalischer Kultur zu denken ist» (ibid.: 288) und davon ausgehend weibliches Schreiben nur vom Kriterium der Perspektive und nicht vom biologischen Körper aus gedacht werden könne (cf. ibid.: 289). Von diesem Standpunkt aus sei es jedoch möglich, eine durch den männlichen Blick verstellte Wahrnehmung der Realität und einzelner Lebensbereiche «spezifisch weiblich» zu fassen und «hinter dem Offensichtlichen das Vergessene, Verborgene und Tabuisierte sichtbar zu machen» (Scharold 2002: 8-9). Dem in dieser Hinsicht oftmals geäußerten Vorwurf des Autobiografismus in der weiblichen, vermeintlich ausschließlich affektgeleiteten *écriture* und der damit einhergehenden Herabwürdigung wurden in der Forschung schließlich zum Einen die Tarnkappenfunktion des als autobiografisch ausgegebenen Fiktionalen und in der neueren Forschung auch die Lesart des Individuellen als kollektiv Applizierbarem entgegengesetzt (cf. ibid.: 11-12).¹²

Zu ihrem weiblich-schriftstellerischen Selbstverständnis finden sich im Fall Ferrantes vor allen Dingen in Interviews und essayistischen Schriften zahlreiche Aussagen, während Ernaux entsprechende Hinweise nahezu durchgängig in *Les années* gibt. Besonders aufschlussreich im Fall Ferrante sind Ausschnitte aus dem 2016 in erweiterter Fassung erschienenen Band *La frantumaglia*, der seinem Titel entsprechend Fragmente verschiedener Genese in

¹² Im Vergleich zu den anderen europäischen Literaturen lässt sich hierbei für die italienische Literatur eine Sonderstellung ausmachen, die mit der später einsetzenden Popularität des Romans als Gattung aufgrund der politischen Umstände erklärt wird (cf. Scharold 2002: 13-14).

Form von Interviews, Briefen und Notizen versammelt. So heißt es unmissverständlich in Hinblick auf weibliches Schreiben:

La mia esperienza di narratrice, sia quella inedita che quella pubblicata, si è compiuta, dopo i vent'anni, totalmente nel tentativo di raccontare con una scrittura adeguata il mio sesso e la sua differenza. Ma penso da tempo che, se dobbiamo coltivare la *nostra* tradizione narrativa, non dobbiamo mai rinunciare all'intero bagaglio di tecniche che abbiamo alle spalle. Dobbiamo dimostrare, proprio perché femmine, di saper costruire mondi ampi e potenti e ricchi quanto e più di quelli disegnati dai narratori (Ferrante 2016: 257).

Auch zu den Ursprüngen der von ihr ausgewählten und literarisch durchgeformten Themen gibt ein Interview aus *La frantumaglia* relevante Rückschlüsse. Nicht unwesentlich dürfte dabei unter anderem der Umstand sein, dass Ferrante als eines ihrer literarischen Vorbilder Elsa Morante benennt,¹³ die nahezu idealtypisch für eine *écriture* steht, die ihre Motive sowohl aus dem onirischen Inventar als auch insbesondere aus Fragmenten der Erinnerung schöpft.¹⁴ So äußert sich Ferrante folgendermaßen zu den Ursprüngen ihres Schreibens:

Nella mia esperienza c'è un *prima*, fatto di frammenti di memoria, e un *dopo*, in cui nasce il racconto. [...] [Per frammenti di memoria intendo] un materiale eterogeneo difficile da definire. [...] Per dare una etichetta a questi frammenti uso una parola che usava mia madre: frantumaglia. Sono pezzi e pezzetti di cui è difficile dire che provenienza abbiano e in testa fanno rumore, certe volte causano persino malessere. [...] Possono essere isolati e identificati: luoghi dell'infanzia, persone di famiglia, compagni di scuola, voci offensive o tenere, momenti di grande tensione. Una volta che hai messo un po' d'ordine cominci a raccontare. Ma quasi sempre qualcosa non funziona. È come se da quelle schegge di possibile narrazione si sviluppessero forze uguali e contrarie: bisogno di venire alla luce nitidamente e intanto calarsi sempre più in profondità (ibid.: 249-250).

¹³ In einem vom Suhrkamp Verlag autorisierten Interview äußert sich Ferrante ausführlich zu ihren literarischen Quellen, zu denen sie über Morante hinaus zahlreiche weibliche und männliche Schriftsteller zählt, unter anderem Marguerite Duras und Gustave Flaubert (cf. Ferrante 2018). Die mancherorts geäußerte These, ihr Pseudonym sei aufgrund der morphologischen Nähe als Hommage an Elsa Morante zu verstehen, ließ sich bislang allerdings nicht bestätigen.

¹⁴ Wichtige Hinweise dazu finden sich beispielsweise in Morantes Traumtagebuch, in dem sie etwa am 23. Januar 1938 festhält: «Che il segreto dell'arte sia qui? *Ricordare* come l'opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di *ricordare*. Ché forse tutto l'inventare è ricordare» (Morante 1989: 20).

Ebenfalls finden sich hier aufschlussreiche Hinweise zum Vorkommen der eine spezifische *conditio femina* betreffenden Themen in der Neapolitanischen Saga, die insofern in direkter Wechselwirkung mit dem soziokulturellen Panorama Italiens seit der Nachkriegszeit stehen, als sich die Entwicklung der Romancharaktere nur vor diesem Hintergrund in ihrer spezifischen Art und Weise vollziehen konnten und jene andauernde Weiterentwicklung der Charaktere gleichzeitig ein lineares Mitführen der Geschichte Italiens auf der diegetischen Ebene erforderlich machte:

Non immaginavo di riuscire a far pesare nella vita dei personaggi, in modo così articolato, un tempo storico tanto ampio e così pieno di cambiamenti. [...] Avevo sempre escluso, per un mio personale fastidio, di dare spazio all'ascesa sociale, alla conquista di un punto di vista culturale e politico, all'instabilità delle convinzioni acquisite, al peso delle origini di classe, un peso che non solo non sparisce, ma nemmeno davvero si alleggerisce. I miei temi e anche le mie capacità mi parevano di altra natura. Eppure di fatto è successo che il racconto non voleva finire: il tempo storico è scivolato con naturalezza dentro gesti, pensieri e scelte di vita dei personaggi anche se senza mai pretendere di accamparsi all'esterno come uno sfondo dettagliato; dietro il mio fastidio per la politica e la sociologia ho scoperto che covava il piacere – sì, ho detto bene, il piacere – di raccontare una sorta di estraneità-inclusione femminile (ibid.: 273).

Schließlich thematisiert Ferrante auch das Schreiben als literarisches Motiv in der Saga, das durch die Protagonistin Elena und deren Lebenswerk – bei Licht betrachtet einer Jahrzehnte umspannenden Gesellschaftsstudie – als Materialisierung des Kollektiven verstanden werden kann. Das überindividuelle Element knüpft Ferrante außerdem an das Konzept des Autors und der Autorschaft an, indem sie den produktiven Prozess ebenfalls als eine kollektive Leistung versteht (hier wird besonders deutlich, dass das Verhältnis Autorin-Erzählerin im Sinne des autobiografischen Pakts bewusst alles andere als trennscharf inszeniert wird):

Alla fine ciò che si ferma sulla pagina è un organismo immateriale molto composito, fatto di me che scrivo e di Lenù, mettiamo, e delle tantissime persone e cose di cui lei racconta e del mondo secondo cui racconta lei e secondo cui il racconto io, nonché della tradizione letteraria a cui attingo, da cui ho imparato, e di tutto ciò che fa di chi scrive il tassello di una intelligenza creativa collettiva – la lingua come la si parla nell'ambiente in cui siamo nati e cresciuti, le storie orali che ci hanno raccontate, l'etica che abbiamo acquisito, eccetera –, il frammento insomma di una lunghissima storia che riduce di molto la nostra funzione

di «autori» come oggi la intendiamo. È possibile fare di quell'organismo immateriale un oggetto concretamente narrabile [...]? Governare quel rumoroso frantumarsi permanente nella testa, esplorare quel trasformarsi in parola che dura finché dura il racconto, io credo che sia l'ambizione segreta di chiunque si dedichi pienamente allo scrivere (ibid.: 278).

Weibliches Schreiben kann in der Zusammenschau der Aussagen bei Ferrante folglich nur ein solches Schreiben sein, das mit einem weiblichen Blick sowie einem feinen Gespür gesellschaftliche Paradigmen und deren Wandel narrativ zu erfassen und damit etwas über das Individuelle Hinausgehendes zu schaffen vermag, das darum eine kollektive Relevanz für sich reklamieren kann.¹⁵

Was bei Ferrante in den metaliterarischen Schriften zu finden ist, offenbart Ernaux an mehreren Stellen in *Les années* explizit auf der diegetischen Ebene, wie anhand der oben zitierten Passagen bereits gezeigt werden konnte. Sie gibt am Ende des Romans eine Leseanleitung für das gesamte Werk mit, und erst in der Zusammenschau der Implikationen weiblicher Existenz – insbesondere der Mutterschaft und der daraus resultierenden Inbesitznahme des weiblichen Körpers sowie des Faktors Zeit – und der formalen Anlage von *Les années* wird klar, dass auch hier das spezifisch «Weibliche» des Schreibens in erster Linie darin liegt, einen überindividuellen Diskurs aus dem individuell Erlebten heraus ins Leben zu rufen:

[La forme de son livre] sera un récit glissant, dans un imparfait continu, absolu, dévorant le présent au fur et à mesure jusqu'à la dernière image d'une vie. Une coulée suspendue, cependant, à intervalles réguliers par des photos et des séquences de films qui saisiront les formes corporelles et les positions sociales successives de son être – constituant des arrêts sur mémoire en même temps que des rapports sur l'évolution de son existence, ce qui l'a rendue singulière, non par nature des éléments de sa vie, externes (trajectoire sociale, métier), mais par leur combinaison, unique en chacun. À cette «sans cesse autre» des photos correspondra, en miroir, le «elle» de l'écriture.

¹⁵ Christine Ott identifiziert angesichts der Fragestellung, wie es um eine spezifisch weibliche Realitätserfahrung im Romanzyklus bestellt ist, einen weiteren, ausgesprochen validen Aspekt des Schreibens: Mehr als um den Konflikt zwischen «männlichem» und «weiblichem» Schreiben und den jeweiligen stereotypen Zuschreibungen in Bezug auf das Verhältnis zur Realität gehe es in *L'amica geniale* um Klassenoppositionen, die sich in der ambivalenten Freundschaft zwischen Elena und Lila sowie den jeweiligen literarischen Ambitionen manifestieren (cf. Ott 2018: 273).

Aucun «je» dans ce qu'elle voit comme une sorte d'autobiographie impersonnelle – mais «on» et «nous» – comme si, à son tour, elle faisait le récit des jours d'avant (Ernaux 2008 : 251-252).

Vor allen Dingen darf nicht übersehen werden, dass sich Ernaux an dieser Stelle nicht nur formal einem subjektivistisch-autobiografischen Diskurs verweigert, welcher traditionell mit weiblichem Schreiben assoziiert wird, sondern darüber hinaus den eigenen Text als überindividuell gültiges Dokument fest schreibt und damit die objektive Validität des Geschriebenen und den zutiefst realen Status ihres *récit* unterstreicht.

4 Zusammenfassung

Der jüngste Titel aus der Feder von Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, ist 2016 bei Gallimard und im Herbst 2018 in deutscher Übersetzung bei Suhrkamp erschienen (in der deutschen, von Sonja Finck besorgten Übersetzung: *Erinnerungen eines Mädchens*). Er bildet ein zentrales und kollektives Moment spezifisch weiblicher, wenn auch nicht ausschließlich weiblicher Erfahrung ab, das sich angesichts der aktuell herrschenden #MeToo-Debatte lauter denn je aus der Duldungsstarre des nahezu ebenso kollektiven Schweigens befreit: Hier erfolgt die Schilderung der ungewollten, jedoch nicht in aller Deutlichkeit abgewehrten ersten sexuellen Erfahrung, die mithin eine Parallele zu Elena Grecos Defloration durch den Vater des verehrten Nino, Donato Sarratore, darstellt. Beide Autorinnen folgen durch die explizite Benennung und detaillierte Beschreibung des sexuellen Übergriffs einem Vorbild des Tabubruchs, der zumindest in der italienischen Literatur erst seit wenigen Jahrzehnten denkbar ist (cf. Scharold 2002: 23-25).¹⁶ Die literarische Verarbeitung aus der Feder von Frauen gibt der

¹⁶ In diesem Kontext hat Dacia Maraini eine Vorreiterstellung inne, die nicht nur in ihren Romanen, sondern auch im autobiografischen *Bagheria* die Nennung des Unsagbaren, Schambehafteten, des Tabus als kollektiver Erfahrung der Mehrzahl der Frauen sowie die Aufarbeitung der daraus resultierten Traumata im Zuge der Frauenbewegung schildert: «In quell'occasione scoprii che la cosiddetta «molestia sessuale» da parte degli adulti sui bambini era una cosa comunissima, ben conosciuta a tutte o quasi tutte le bambine. Le quali spesso tacciono per il resto della vita, impaurite dalle minacce, dalle esortazioni degli uomini che le hanno portate negli angoli bui. Sentendosene in colpa, sempre, quasi

individuellen Erfahrung eine Stimme, reiht sie in einen kollektiven Diskurs ein und verleiht ihr damit Gewicht. Die Beschreibung sogenannter «Frauenthemem», die von der Frage nach weiblicher Unabhängigkeit durch Erwerbstätigkeit, der Vereinbarkeit von Familie und Beruf, allen Implikationen der Reproduktion inklusive der nach wie vor tabubehafteten Themenkomplexe Abtreibung und *regretted motherhood* bis hin zur quasi-kollektiven Erfahrung sexueller Übergriffe reichen, verhilft einer Realität zur Sprache, deren Existenz lange Zeit über in den dominanten Diskursen unterschlagen wurde – und hier schließt sich abermals der Kreis zu Virginia Woolf und *A Room of One's Own*, denn die bestehenden Strukturen des gesellschaftlichen Zusammenlebens haben einen großen Teil dazu beigetragen, dass diese Erfahrungen nicht zur Sprache kommen konnten und, sofern dies doch geschah, lediglich als für den gängigen Diskurs nicht relevante Produktion von gutsituierten Frauen für ebenfalls gutsituierte Frauen erachtet wurden. In dieser Tatsache ist schließlich der durchschlagende Erfolg beider Schriftstellerinnen in Europa und Nordamerika, und zwar jenseits einer ausschließlich weiblichen Leserschaft, zu suchen.

fossero state loro ad allungare le mani, a concepire pensieri proibiti, a forzare la volontà ancora incerta degli uomini anziché il contrario. Alle prese, una volta svelato il fatto, con madri incredule e portate ad addossare tutte le colpe alle figlie anziché ai mariti, agli amanti, ai cugini, ai fratelli, agli amici di famiglia. Tale è la rimozione che alcune proprio se lo dimenticano, ma sul serio e ci vogliono anni di analisi per tirarlo fuori. [...] Sapere che non era una esperienza solitaria e isolata, che c'era dietro un metodo, delle tecniche sempre simili per tenere in silenzio le bambine, chiuse dentro i loro segreti «sporchi» come se fossero le garanti della tentennante felicità familiare, è stato un sollievo e una fonte di conoscenza reciproca, l'inizio di un discorso comune sulla violenza antica del mondo dei padri che hanno sempre considerato proprio diritto, per sorte familiare, la proprietà e la manipolazione delle femmine di casa» (Maraini 1993: 47-48).

Bibliographie

- Bardola, Nicola. 2019. *Elena Ferrante – meine geniale Autorin*, Ditzingen: Reclam.
- Best, Francine; Blanckeman, Bruno; Dugast-Portes, Francine (edd.). 2014. *Annie Ernaux: le Temps et la Mémoire*, Paris : Stock.
- De Rogatis, Tiziana. 2018. *Elena Ferrante. Parole chiave*, Rom: Edizioni e/o.
- Ernaux, Annie. 2008. *Les années*, Paris : Gallimard.
- . 2011. *Écrire la vie*, Paris : Gallimard.
- . 2016. *Mémoire de fille*, Paris : Gallimard.
- Ferrante, Elena. 2011. *L'amica geniale*, Rom: e/o.
- . 2012. *Storia del nuovo cognome*, Rom: e/o.
- . 2013. *Storia di chi fugge e di chi resta*, Rom: e/o.
- . 2014: *Storia della bambina perduta*, Rom: e/o.
- . 2016. *La frantumaglia. Carte. 1991-2003; Tessere. 2003-2007; Lettere. 2011-2016*, Rom: e/o.
- . 2018. «Interview mit Elena Ferrante zum Abschluss der Neapolitanischen Saga» [vom Suhrkamp Verlag autorisierte Übersetzung des folgenden Interviews: Jacob, Didier: «Elena Ferrante, grand entretien exclusif: «L'histoire de Lila et Lena est terminée», in: *L'Obs*, 17.01.2018], http://www.elenaferrante.de/wp-content/uploads/2018/02/Ferrante_Interview_LObs.pdf [zuletzt eingesehen am 25.09.2019].
- Fuchs, Gerhild. 2019. «Beheimatung und Fremdheit in einem Armenviertel Neapels: Elena Ferrantes *L'amica geniale* (2011–2014)». In: Schrader, Sabine; Lange, Stella (edd.): *Städtebilder der Romania im Spannungsfeld von Urbanität, Nationalität und Globalisierung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Unipress, 135-160.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. 2011. «Die kollektive Autobiographie als Form des kulturellen Gedächtnisses: *Les années* von Annie Ernaux». In: Mancas, Magdalena Silvia; Schmelzer, Dagmar (edd.): *Der espace autobiographique und die Verhandlung kultureller Identität. Ein pragmatischer Ort der Autobiographie in den Literaturen der Romania*, München: Meidenbauer, 119-135.
- Lejeune, Philippe. 1998. «Der «autobiographische Pakt»». In: Niggel, Günter (ed.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 214-257.
- Maraini, Dacia. 1993. *Bagheria*, Mailand: Rizzoli.
- Morante, Elsa. 1989. *Diario 1938*, mit einem Vorwort von Alba Andreini, Turin: Einaudi.
- Ott, Christine. 2016. «Abjekte Fetische. Elena Ferrantes Schreiben im Zeichen des *vréeb*». In: *Italienisch* Vol. 38, N° 1, 32-59.
- . 2018. «*Napoli, sirena perversa* – Elena Ferrantes Neapel als Matrix weiblicher Identitätswürfe». In: Oy-Marra, Elisabeth; Scholler, Dietrich (edd.): *Parthenope – Neapolis – Napoli. Bilder einer porösen Stadt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 255-275.

- Russo Bullaro, Grace; Love, Stephanie V. (edd.). 2016. *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, New York: Palgrave Macmillan.
- Santovetti, Olivia. 2018. «Melodrama or Metafiction? Elena Ferrante's Neapolitan Novels». In: *The Modern Language Review*, Vol. 113, N° 3, 527-545.
- Scharold, Irmgard (ed.). 2002. *Scrittura femminile. Italienische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*, Tübingen: Narr.
- Snauwaert, Maité. 2012. «*Les années d'Annie Ernaux: la forme d'une vie de femme*». In: *Revue Critique de Ficción Française Contemporaine/Critical Review of Contemporary French Ficción*, Vol. 4, 102-113.
- Stokowski, Margarete. 2018. *Die letzten Tage des Patriarchats*, Reinbek: Rowohlt.
- Woolf, Virginia. 2000. *A Room of One's Own*, London: Penguin.

Dinah Leschzyk (Gießen)

Corona-Kommunikation. Wie Jair Bolsonaro die Wissenschaft diskreditiert und Verschwörungstheorien befeuert

This article deals with discursive and argumentative strategies used by Brazilian President Jair Bolsonaro to bring science in discredit during the 2020's COVID-19-pandemic. Based on official statements and Tweets launched over the crisis the Discourse-Historical Approach is applied to make strategies brought into play by Bolsonaro visible. While the President declares scientific advice such as distancing and quarantine as ineffective, he recommends the use of hydroxychloroquine as well as old fashioned prayers for staying safe and healthy. He evokes that there are «fake news» and «partners of paralysis», to which he responds by demasking and bringing the one and only truth towards «the people». The analysis points out that Bolsonaro is downplaying the virus and the risk of transmission and puts the economy ahead of health. His supporters as a consequence tend to ignore the WHO recommendations how to behave during the pandemic.

Keywords: *COVID-19; Coronavirus; Bolsonaro; anti-science; discursive strategy;*

1 Einleitung

Der amtierende brasilianische Präsident Jair Messias Bolsonaro ist ein populistischer Polit-Profi: Zum Zeitpunkt seiner Kandidatur für das höchste politische Amt im Land ist er bereits knapp dreißig Jahre lang als Abgeordneter im Kongress tätig. Einen Namen macht er sich in dieser Zeit nicht durch wegweisende Projekte, sondern durch antifeministische Äußerungen und die Ablehnung der Sexualpädagogik. Im September 2018, kurz vor den Präsidentschaftswahlen, wird Bolsonaro Opfer eines Messerangriffs. Aufgrund seiner Verletzungen nimmt der Kandidat an keiner TV-Debatte teil. Stattdessen setzt er auf die sozialen Medien (Twitter, Facebook, Instagram), um potentielle Wähler*innen von sich zu überzeugen. Mit Erfolg.

International bekannt wird Präsident Bolsonaro durch Äußerungen und Entscheidungen in den beiden größten globalen Krisen der letzten Jahre, der Klimakrise und der Corona-Krise. Während 2019 die Jugend weltweit bei

Fridays for Future-Demonstrationen für den Klimaschutz auf die Straße geht, brennen große Teile des brasilianischen Amazonasgebiets. Bolsonaro sieht im Regenwald viel Potential – als Weide- und Ackerland. Umweltschutz sei etwas für «veganos que comem só vegetais» (cf. o.V. 2019a). Er bezeichnet sich als «capitão motosserra»¹ (cf. o.V. 2019b) und stellt die von der zuständigen Behörde veröffentlichten Zahlen zum Umfang der Rodungen in Frage. 2020 tritt die Klimakrise medial in den Hintergrund. Die Ereignisse des Jahres sind geprägt durch die Corona-Pandemie.

Doch Krisen bieten auch Chancen: Politiker*innen werden vor allem danach beurteilt, wie sie in einer Krise handeln – auch sprachlich. Im vorliegenden Beitrag wird das sprachliche Handeln des brasilianischen Präsidenten in der Corona-Krise diskurslinguistisch analysiert. Wie Bock herausstellt, «[besteht] [d]ie Aufgabe des Diskurslinguisten [...] grundsätzlich darin, Muster in der Fülle der diskursiven Ereignisse zu erkennen, also die Formationsregeln der Aussagepraxis spezifischer Diskurse zu identifizieren [...]» (2018: 319). Methodisch basiert die in diesem Beitrag vorgenommene Analyse auf dem Diskurshistorischen Ansatz (DHA) nach Reisigl/Wodak (2001). Dieser Ansatz, der der Kritischen Diskursanalyse zuzuordnen ist, wurde mit dem Ziel entwickelt, antisemitische Feindbilder im österreichischen Präsidentschaftswahlkampf 1986 untersuchen zu können (cf. *ibid.*: 41-42). Es handelt sich um eine Kombination linguistischer Analyse und Kontextanalyse, bei der neben sprachlichen Äußerungen auch historische, gesellschaftspolitische und situative Zusammenhänge einbezogen werden (cf. *ibid.* 2001: 35; Wodak/Köhler 2010: 35). Seit den ersten Analysen Ende der 1980er Jahre wurde der DHA stetig weiterentwickelt und auf diverse Untersuchungsgegenstände in der politischen Kommunikation (z.B. Identitätskonstruktionen und rechtspopulistische Diskurse) angewandt. *Diskurs* wird in diesem Ansatz verstanden als

a complex bundle of simultaneous and sequential interrelated linguistic acts that manifest themselves within and across the social fields of action as thematically interrelated semiotic, oral or written tokens, very often as «texts», that belong to specific semiotic types, i.e. genres (Reisigl/Wodak 2001: 36).

¹ Bolsonaro wurde in der brasilianischen Armee zum Fallschirmspringer ausgebildet und steht im Rang eines Hauptmanns.

Wie das Zitat verdeutlicht, ist der Textbegriff weit und umfasst gesprochene und geschriebene Sprache ebenso wie visuelle und auditive Erzeugnisse (cf. Wodak 2015: 51). Die textuelle Ebene lässt sich nach Reisigl/Wodak (2001: 44) analytisch in drei Dimensionen gliedern: *Inhalte und Themen*, *Diskurs- und Argumentationsstrategien* und *(Sprachliche) Realisierungsformen*. Wichtigster Aspekt zur Definition eines Diskurses ist nach Wodak (2001: 65) die thematische Verbundenheit von Texten durch ein übergeordnetes Thema (*Makro-Thema*). Der Corona-Diskurs wird aktuell (Stand: Juni 2020) viel beforscht. Der Status der Arbeiten ist zum jetzigen Zeitpunkt naturgemäß *work in progress*. So hat sich beispielsweise über das «Community Portal für Diskursstudien» *DiskursNetz* eine Gruppe *Corona Discourse(s)* konstituiert, die die Publikation von «Discourse Studies Essays on the Corona-Crisis» angekündigt hat (cf. DiskursNetz 2020).

Im Fokus dieses Beitrags stehen die von Jair Bolsonaro angewandten Diskurs- und Argumentationsstrategien zur Diskreditierung der Wissenschaft im COVID-19-Diskurs. *Strategie* meint hierbei «a more or less accurate and more or less intentional plan of practices (including discursive practices) adopted to achieve a particular social, political, psychological or linguistic aim» (Reisigl/Wodak 2001: 44). Diskursstrategien sind folglich «systematic ways of using language» (id.), die an konkrete sprachliche Handlungen geknüpft sind, über die sie realisiert werden. Zentrale Fragen, die im Rahmen der Analyse von Diskursstrategien zu stellen sind, betreffen Referenzen auf Personen(-gruppen) und Sachverhalte sowie auf diese bezogene Prädikationen, Perspektivierung und Framing sowie Intensität und Direktheit von Aussagen (cf. *ibid.*: 44-45). Die Analyse der Argumentationsstrategien konzentriert sich u.a. auf die Frage danach, wer oder was zur Begründung herangezogen wird. Dies können zum Beispiel *Autoritäten*, *Rationales* oder *Werte* sein (cf. Van Leeuwen/Wodak 1999: 104-105).

Neben die linguistische Analyse sprachlicher Handlungen tritt im vorliegenden Beitrag die Untersuchung des situativen und gesellschaftspolitischen Kontexts. Das zu analysierende Textmaterial bilden Bolsonaros Tweets der ersten Jahreshälfte 2020² sowie die mündlich erfolgenden offiziellen Erklärungen des Präsidenten zum Pandemiegeschehen. In den Monaten März und April gab

² Für die vorgenommene Analyse wurde Bolsonaros Twitter-Feed zuletzt am 19.06.2020 konsultiert.

Jair Bolsonaro sechs solcher *Pronunciamentos oficiais do Presidente* ab, zunächst nahezu wöchentlich.³ Seitdem (Stand: Juni 2020) erfolgte keine weitere offizielle Erklärung mehr. Diese Reden haben eine erhebliche Reichweite, da alle Fernseh- und Radiosender des Landes verpflichtet sind, sie auszustrahlen. Bolsonaro twittert mehrmals täglich über den Account *@jairbolsonaro*. Über Facebook und Instagram veröffentlichen der Präsident und sein Kampagnenteam überwiegend dieselben Inhalte wie über Twitter. Da Twitter spezifischere Suchvorgänge ermöglicht, fiel die Entscheidung für den Microblogging-Dienst. Der *Blog Família Bolsonaro* ist für die Fragestellung irrelevant, da er seit Ende 2019 nicht mehr aktualisiert wurde.

2 Situativer Kontext

Den ersten medienwirksamen Auftritt in der Corona-Krise hat Jair Bolsonaro Anfang März 2020 mit einer Reise in die USA, die der damalige brasilianische Gesundheitsminister Luiz Henrique Mandetta im Rückblick als «Corona trip» bezeichnet (cf. Picheta/Siad 2020). Wie bekannt wurde, war der Ausflug nicht nur im Hinblick auf eine Verbreitung des Virus folgenschwer, sondern zudem überaus kostspielig. Laut *Johns Hopkins University* (JHU) gibt es am 07.03.2020, dem Tag, an dem die beiden Präsidenten, Donald Trump und Jair Bolsonaro, mit ihrer Entourage an einem gemeinsamen Abendessen teilnehmen, in den USA 337 bestätigte Corona-Fälle. In China sind es zur gleichen Zeit schon 80.000 und in Italien knapp 6.000.⁴ Während die Weltgesundheitsorganisation (WHO)⁵ den Ausbruch von COVID-19 am 11. März 2020 offiziell zur Pande-

³ Die genauen Daten sind: 06.03.2020, 12.03.2020, 24.03.2020, 31.03.2020, 08.04.2020 und 16.04.2020. Die Transkripte der Reden sind einsehbar unter www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/pronunciamentos (zuletzt eingesehen am 19.06.2020).

⁴ Zwei Wochen später sind es in den USA schon 25.000 und genau einen Monat nach dem Treffen knapp 400.000 gemeldete COVID-19-Infektionen. In Brasilien sind am 07.03.2020 gerade einmal 13 Fälle gemeldet, zwei Wochen später 1000 und am 07.04.2020 sind es schon 14.000. Ende Mai sind über 400.000 Infektionen registriert (cf. Johns Hopkins University 2020).

⁵ Pt. *Organização Mundial de Saúde* (OMS).

mie erklärt, spricht Bolsonaro noch zwei Wochen später in einer offiziellen Erklärung von «uma gripezinha ou resfriadinho», die ihm aufgrund seiner «histórico de atleta» nichts anhaben könne, und verharmlost Virus und Pandemiegeschehen.⁶ Auch Trump vergleicht Corona immer wieder mit einer gewöhnlichen Grippe.⁷ Zahlreiche Mitreisende der brasilianischen Delegation wurden später positiv auf das Coronavirus SARS-CoV-2 getestet (cf. Greenwald/Pougy 2020). Bolsonaro selbst lässt sich zwei Mal testen. Während *Fox News Channel* unter Berufung auf seinen Sohn Eduardo Nantes Bolsonaro verbreitet, der erste Test sei positiv gewesen, vermeldet Jair Bolsonaro über Twitter ein negatives Testergebnis.⁸ Eduardo Bolsonaro, Abgeordneter im brasilianischen Kongress in zweiter Amtszeit, twittert nur zwanzig Minuten nach seinem Vater: «Jamais falei com alguém da imprensa que testes do Presidente @jairbolsonaro tenham dado positivo, jamais. Até porque essa informação jamais chegou para mim» (Tweet 2, 13.03.2020).

Nur zwei Tage nach diesem Mediendebakel, und einer weiterhin bestehenden Ungewissheit über eine mögliche Corona-Infektion des Präsidenten, nimmt dieser an einer Demonstration teil, bei der die Schließung von Kongress und Oberstem Gerichtshof (*Supremo Tribunal Federal*, STF) gefordert wird. Wie Glenn Greenwald und Victor Pougy (2020) in *The Intercept Brasil* berichten, hat Jair Bolsonaro hierbei physischen Kontakt zu knapp 300 Personen – durch Händeschütteln, Selfies und das Bad in der Menge. Darüber hinaus motiviert

⁶ Bolsonaro hielt die Rede am 24.03.2020 (cf. o.V. 2020b). Bolsonaro verwendet den Ausdruck «gripezinha» bereits am 20.03.2020 auf einer Pressekonferenz in einer Antwort zu seinem Gesundheitszustand. ‘Nach dem Messerangriff’ im Wahlkampf 2018 sei es ‘kein Gripochen, das ihn ‘zu Fall’ bringe (cf. o.V. 2020a).

⁷ Am 09.03.2020 twittert Trump: «So last year 37,000 Americans died from the common Flu. [...] Nothing is shut down, life & the economy go on. At this moment there are 546 confirmed cases of CoronaVirus, with 22 deaths. Think about that!» (Tweet 26) Erst ab dem 31.03.2020 ändert Trump seinen Blick auf das Virus und stellt fest: «[...] it’s not the flu. It’s vicious» (White House 2020).

⁸ Noch am selben Tag, dem 13.03.2020, heißt es seitens des US-Nachrichtensenders: «Reports out of Brazil had initially indicated Bolsonaro had tested positive, and his son appeared to confirm this to Fox News earlier Friday [...]. However, in a subsequent appearance on ‘America’s Newsroom’, Eduardo denied his father had ever tested positive.» (Irvine 2020) Das erwähnte Interview führte Sandra Smith (cf. Fox News Channel 2020). Ein Screenshot der ersten Meldung über ein positives Testergebnis ist eingebettet in Greenwald/Pougy (2020).

der Präsident seine Anhänger*innen in den sozialen Medien zu einer Beteiligung an den Protesten. Allein über Twitter postet er knapp 30 Videos protestierender Menschenmengen gekleidet in den grün-gelben Landesfarben. An diesem 15. März 2020 wendet sich Bolsonaro für alle sichtbar gegen die demokratischen Institutionen des Landes und missachtet gleichzeitig die von Expert*innen im Pandemiekontext empfohlenen Abstands- und Hygieneregeln. Sein weiterer Umgang mit den weltweit eingeleiteten Maßnahmen zur Eindämmung des Virus ist Gegenstand des folgenden Abschnitts.

3 Diskreditierung der Empfehlungen von Expert*innen

Tedros Adhanom Ghebreyesus, Generaldirektor der Weltgesundheitsorganisation, stellt bereits am 13. März 2020 fest: «Our message to countries continues to be: take a comprehensive approach. Not testing alone. Not contact tracing alone. Not quarantine alone. Not social distancing alone. Do it all.»

Während Bolsonaros Tenor zunächst lautet, den Ratschlägen nationaler wie internationaler Expert*innen für Gesundheitsfragen zu folgen,⁹ ist ab dem 23./24.03.2020 eine Wende in seiner Corona-Kommunikation zu beobachten. Bolsonaro spricht nun von «medidas extremas sem planejamento e racionalidade», die auf lange Sicht «ainda mais nocivas do que a própria doença» sein könnten (Tweet 9, 24.03.2020).¹⁰ Würde «a política de isolamento» weitergeführt, «teremos o caos e o vírus juntos» (Tweet 11, 25.03.2020). Bolsonaro beginnt zu dieser Zeit, den Erhalt von Arbeitsplätzen gegenüber der Verringerung des Infektionsrisikos zu priorisieren. Dabei geht er soweit, diesen mit dem Schutz von Leben gleichzusetzen: «Quando falamos em proteger

⁹ Am 18.03.2020 erklärt Bolsonaro beispielsweise in einem Tweet (6), die restriktiven Maßnahmen stünden in Einklang mit den Empfehlungen von WHO und ANVISA (*Agência Nacional de Vigilância Sanitária*, dt. 'Landesbehörde für die Überwachung der Gesundheit') und würden nach deren Maßgabe verlängert. Am 21.03.2020 fordert er die Bevölkerung letztmalig in seiner Twitter-Kommunikation dazu auf, 'den Gesundheitsempfehlungen [...] zu folgen'.

¹⁰ Wiedergegeben werden jeweils Auszüge von Tweets. Die vollständigen Texte aller zitierten Kurznachrichten sowie ihre jeweilige Tweet-ID sind im Anhang aufgeführt.

empregos, também estamos falando de preservar a vida das pessoas» (Tweet 9, 24.03.2020).

Bereits am 24. März 2020 fordert Bolsonaro in einer offiziellen Erklärung dazu auf, «voltar à normalidade». Er sagt voraus: «O vírus chegou, está sendo enfrentado por nós e brevemente passará». Daraufhin führt der Präsident sein zentrales Argument gegen die Befolgung der epidemiologischen Empfehlungen zu Abstand und Quarantäne an: «Os empregos devem ser mantidos». Im selben Atemzug bringt er «[a]lgumas poucas autoridades estaduais e municipais» in Handlungszwang und beginnt damit, die Verantwortung für negative Konsequenzen der Pandemie auf andere Stellen abzuwälzen. Diese müssten ihr Konzept «de terra arrasada, a proibição de transportes, o fechamento de comércio e o confinamento em massa» aufgeben.

Bolsonaros Äußerungen sorgen für heftige Kritik. Die *Sociedade Brasileira de Infectologia* (2020) kommentiert: «Tais mensagens podem dar a falsa impressão à população que as medidas de contenção social são inadequadas e que a COVID-19 é semelhante ao resfriado comum [...]». Die Expert*innen für Infektionskrankheiten betonen: «do ponto de vista científico-epidemiológico, o distanciamento social é fundamental para conter a disseminação do novo coronavírus, quando ele atinge a fase de transmissão comunitária».

Unter dem Slogan «O Brasil não pode parar!»¹¹ lanciert Bolsonaro Ende März 2020 eine Kampagne, «que incentiva a população a deixar o isolamento social durante a pandemia da covid-19» (Poder 360, 2020). Auf einen richterlichen Beschluss hin muss diese «propaganda [...] abusiva e não informativa» (Justiça Federal no Rio de Janeiro 2020) jedoch nur vier Tage nach ihrem Auftakt eingestellt werden. Richterin Laura Bastos Carvalho stärkt in ihrem Beschluss die Position der Expert*innen im Pandemiegeschehen, wenn sie feststellt:

¹¹ Es handelt sich um einen adaptierten Slogan der italienischen Wirtschaftsregion Lombardei («La Lombardia non può fermarsi»). Die mit diesem Motto verbundenen Verhaltensweisen haben dazu beigetragen, dass sich die Lombardei zu einem Hotspot der Pandemie entwickelt hat und ab dem 08.03.2020 zusammen mit anderen Landesteilen Norditaliens unter Quarantäne gestellt wurde (cf. Decreto del Presidente 08.03.2020). Trotz dieser Erfahrungen greift Bolsonaro den Slogan erstmals in einem Tweet (8) am 23.03.2020 auf.

Abster-se de veicular [...] peças publicitárias relativas à campanha ‘O Brasil não pode parar’, ou qualquer outra que sugira à população brasileira comportamentos que não estejam estritamente embasados em diretrizes técnicas, emitidas pelo Ministério da Saúde, com fundamento em documentos públicos, de entidades científicas de notório reconhecimento no campo da epidemiologia e da saúde pública (Justiça Federal no Rio de Janeiro 28.03.2020).

Anstelle des auf richterlichen Beschluss hin nicht weiter zu verwendenden Slogans «O Brasil não pode parar» tritt Anfang April das Motto «que nenhum brasileiro fique para trás» (Tweet 18, 02.04.2020). Seinem Konzept bleibt Bolsonaro dabei treu und stellt in einer offiziellen Erklärung am 16.04.2020 fest, «[q]uando se fala em saúde, fala-se em vida, a gente não pode deixar de falar em emprego». Das scheinrationale Argument zu dieser Feststellung ist in einer Pandemiesituation denkbar ungeeignet: «Porque uma pessoa desempregada, ela estará mais propensa a sofrer problemas de saúde do que uma outra empregada». Im Folgenden überträgt Bolsonaro ‘Arbeitslosigkeit’ in die Domäne einer ‘Krankheit’, wenn er feststellt: «É como um paciente que tem duas doenças, a gente não pode abandonar uma e tratar exclusivamente outra, porque, no final da linha, esse paciente pode perder a vida» – und macht damit die Pflicht zur Missachtung der Empfehlungen von Expert*innen zur Eindämmung der Pandemie zu einer Frage von Leben und Tod.

Diese nunmehr sechste Erklärung des Präsidenten erfolgt anlässlich der Neubesetzung des Amtes des Gesundheitsministers. Der Posten war vakant geworden, nachdem Luiz Henrique Mandetta, seines Zeichens Mediziner, nicht länger bereit gewesen war, Bolsonaros Corona-Politik mitzutragen. Auch unter dem neuen Gesundheitsminister Nelson Teich, von Hause aus Onkologe, räumt Bolsonaro dem Erhalt von Arbeitsplätzen in der Pandemiesituation höchste Priorität ein: «Sei e repito que a vida não tem preço, mas a economia, o emprego, tem que voltar à normalidade [...]» (Pronunciamento oficial do Presidente 16.04.2020). Wie er in seiner Rede darlegt, habe er dem neuen Gesundheitsminister klargemacht, dass neben der «manutenção da vida» «outros problemas» bestünden: «E o que eu conversei com o Dr. Nelson é que, gradativamente, nós temos que abrir o emprego no Brasil». Dass über medizinische Fragen gesprochen worden sei, erwähnt er hingegen nicht. Der Binsenweisheit, dass die Nebenwirkungen eines Medikaments nicht schädlicher sein dürfen als

die Krankheit selbst,¹² schickt Bolsonaro den Verweis auf ‘Freunde’ in der Brasilianischen Ärztekammer im Sinne einer Legitimation durch Autorität voraus, ohne diesen jedoch die Aussage direkt zuzuschreiben:

E, como venho dizendo, desde há muito, eu tenho certeza, tenho amigos, da AMB, pessoal de Associação de Medicina Brasileira, que o remédio para curar um paciente não pode ter um efeito colateral mais danoso do que a própria doença (Pronunciamento oficial do Presidente 16.04.2020).

Der WHO, die als «Koordinationsbehörde der Vereinten Nationen für das internationale öffentliche Gesundheitswesen» (Bundesministerium für Gesundheit 2020) die zentrale Autorität in der Corona-Krise ist, steht Bolsonaro hingegen zunehmend kritisch gegenüber. Anfang Juni 2020 twittert der Präsident, die WHO sei zu dem Schluss gekommen, dass Infizierte, die keine Symptome zeigen, das Virus nicht übertragen: «agora a OMS conclui que pacientes assintomáticos (a grande maioria) não têm potencial de infectar outras pessoas» (Tweet 24, 09.06.2020). Er schließt die Bemerkung an, dass ‘Millionen in ihren Häusern eingesperrt wurden’ und in der Folge ‘ihren Job verloren und die Wirtschaft geschädigt haben’ (id.). Wissentlich oder unwissentlich hat Bolsonaro einen Satz der Epidemiologin Maria Van Kerkhove (WHO) falsch interpretiert. Diese hatte gesagt: «But from the data we have it still seems to be rare that an asymptomatic actually transmits onward to a secondary individual» (WHO 2020). Bereits tags darauf war die Aussage seitens der WHO präzisiert worden (cf. Joseph 2020). Bolsonaros Post hingegen kursiert auch weiterhin ohne Richtigstellung auf dessen Twitter- und Facebook-Account – und wurde bereits tausendfach geteilt, wie Bruno Fávero (2020) in seinem Beitrag «Bolsonaro impuliona desinformação contra isolamento após fala da OMS sobre assintomáticos» im Fact-Checking-Portal *Aos Fatos* nachweist.

Während Bolsonaro die Maßnahmen der Expert*innen zur Vermeidung einer Ausweitung der Pandemie als ‘gefährlicher als die Krankheit selbst’ und ‘Ursache für Arbeitslosigkeit’ diskreditiert, gibt er eigene Empfehlungen für den ‘Kampf gegen das Virus’, wie der folgende Abschnitt zeigt.

¹² Bereits drei Wochen zuvor twittert Trump: «WE CANNOT LET THE CURE BE WORSE THAN THE PROBLEM ITSELF» (Tweet 28, 23.03.2020).

4 Bolsonaros Empfehlungen: Hydroxychloroquin und Gebete

Seit Beginn der Pandemie verweist Jair Bolsonaro mit hoher Intensität auf die positive Wirkung von Hydroxychloroquin bei einer Erkrankung an COVID-19, obwohl diese wissenschaftlich nicht erwiesen ist:

- Com o objetivo de facilitar o combate ao coronavírus, zeramos o Imposto de Importação da cloroquina e da azitromicina, para uso exclusivo de hospitais em pacientes em estado crítico. Essa redução também se estende a outros produtos e vai fazer toda a diferença em nossa luta! (Tweet 13, 26.03.2020).

Während der brasilianische Präsident noch am 26.03.2020 in einem Tweet von ‘ersten positiven Ergebnissen’ spricht, verkündet er bereits tags darauf, ‘genaue Informationen’ darüber zu haben, dass ‘Chloroquin in Brasilien mit großem Erfolg eingesetzt’ worden sei (Tweet 16, 27.03.2020). Es seien nur noch ‘Formalitäten’ zu erledigen, damit das Medikament die Zulassung erhalte (id.). Nur zwei Tage später, am 29.03.2020, postet Bolsonaro ein Video, in dem er sich erneut ohne Mund-Nasen-Schutz in Menschenmengen bewegt und behauptet, dass Chloroquin in allen Bereichen gut wirke (cf. Nalon 2020). Der Post wird noch am selben Tag durch den Kurznachrichtendienst Twitter entfernt, da er Botschaften enthalte, die den Empfehlungen der Gesundheitsbehörden widersprechen und das Ausbreitungsrisiko des Coronavirus erhöhten.¹³ Damit verstößt er gegen die Regeln, die Twitter im Kontext der Pandemie aufgestellt hat (cf. Gadde/Darella 2020).

Mit seiner Empfehlung von Hydroxychloroquin als Wundermittel ist Bolsonaro zunächst auf einer Linie mit Donald Trump,¹⁴ mit dem er – laut Eigenauskunft – ‘Informationen über die Auswirkungen von Covid-19 sowie Erfahrungen bei der Verwendung von Hydroxychloroquin [ausgetauscht hat]’ (Tweet 17, 01.04.2020). Anders als Trump hält Bolsonaro jedoch auch dann

¹³ Wie *Der Spiegel* online (2020) berichtet, wurden an diesem Tag zwei Tweets des brasilianischen Präsidenten entfernt. Diese enthielten Videos, «die zeigen, wie Bolsonaro sich persönlich über Empfehlungen seines eigenen Gesundheitsministeriums für den Kampf gegen die Pandemie hinwegsetzt».

¹⁴ Trump twittet am 21.03.2020: «HYDROXYCHLOROQUINE & AZITHROMYCIN, taken together, have a real chance to be one of the biggest game changers in the history of medicine» (Tweet 27).

noch an dem Mittel als Hoffnungsträger fest, nachdem Studienergebnisse vorliegen, die «[n]o clinical benefit from use of hydroxychloroquine in hospitalised patients with COVID-19» (University of Oxford 2020) belegen. Im Gegenteil: Die FDA (*Food and Drug Administration*) warnt sogar davor, das Medikament «outside of the hospital setting or a clinical trial» (FDA 2020) zu verwenden, da es zu Herzrhythmusstörungen führen könne.

Am 16.04.2020 entlässt Bolsonaro Gesundheitsminister Luiz Henrique Mandetta nach Differenzen bezüglich des Vorgehens in der Corona-Krise, u.a. was die Empfehlungen zur Einnahme von Hydroxychloroquin im Falle einer Infektion mit COVID-19 betrifft (cf. Mazui 2020). Das gleiche Schicksal ereilt nur wenig später Mandettas Nachfolger, Nelson Teich. Er hatte sich geweigert, Hydroxychloroquin für COVID-19-Patient*innen vorzuschreiben und sich für die Einhaltung der Distanzierungsregeln ausgesprochen (cf. BBC 2020). Am 15.05.2020 bittet er Bolsonaro um seine Entlassung aus dem Amt (id.). Interimsweise übernimmt Eduardo Pazuello, seines Zeichens General der brasilianischen Armee und wie Bolsonaro ohne medizinischen Hintergrund, das Amt des Gesundheitsministers – und übt es bis heute aus (Stand: 19.06.2020).

Während Bolsonaro einerseits die von Expert*innen empfohlenen Maßnahmen als ‘irrational’ darstellt (Tweet 9, 24.03.2020), verlässt er sich im ‘Kampf gegen das Virus’ andererseits auf Gott. Dabei führt er die Prozesse des Wissenserwerbs ad absurdum, wenn er bereits zu Beginn der Krise ‘Gott’ bittet, ‘dass er uns immer mehr Weisheit geben möge, um diesem Sturm zu begegnen’ (Tweet 7, 21.03.2020) und in einer offiziellen Erklärung vom 24.03.2020 auf Gott vertraut, « que capacitará cientistas e pesquisadores do Brasil e do mundo na cura dessa doença». Tags darauf ruft er in einem Tweet Gott an, Brasilien zu segnen und ‘uns von diesem Übel zu befreien’ (Tweet 12, 25.03.2020). Bolsonaro bezeichnet sich als Katholik, ließ sich aber zusätzlich 2016 von einem evangelikalen Pastor im Jordan taufen (cf. Smith 2019: 153). Seine Präsidentschaftskandidatur, die unter dem Motto ‘Brasilien über alles, Gott über allen’ stand, wurde offensiv durch die evangelikalen Kongressabgeordneten unterstützt (cf. Zilla 2019: 25-26). Bolsonaro beendet fünf seiner sechs offiziellen

Erklärungen im Corona-Diskurs mit dem frommen Wunsch nach Gottes Segen:¹⁵

Que Deus nos proteja e abençoe o nosso Brasil. (06.03.2020)

Que Deus abençoe o nosso Brasil. (12.03.2020)

Deus abençoe nossa Pátria querida. (24.03.2020)

Deus abençoe o nosso amado Brasil. (31.03.2020)

Deus abençoe o nosso Brasil! (08.04.2020)

Während Bolsonaro seine politischen Gegner*innen, die Medien und die Wissenschaft der Lüge und Falschinformation bezichtigt, unterstreicht er anhand eines Bibelzitats seine eigene Rolle im Pandemiegeschehen, die der Eigendarstellung gemäß darin besteht, dem brasilianischen Volk ‘die Wahrheit’ zu offenbaren: «Sigamos João 8:32: «E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará!». Bolsonaros Konstruktion einer ‘verlogenen’, ‘manipulierenden’ gegnerischen Gruppe bildet den Ausgangspunkt für Verschwörungstheorien, wie der folgende Abschnitt zeigt.

5 «Dunkle Machenschaften» im Kontext von COVID-19

Gängiges Muster in Bolsonaros Diskursen ist die Unterstellung, ‘die Anderen’ manipulierten und lügen, während er selbst und seine Söhne diese Lügen aufdeckten und ihrerseits grundsätzlich die Wahrheit sprächen. Wie der Fact-Checking-Dienst *Aos Fatos* nachweist, waren seit Bolsonaros Amtsantritt am 01.01.2019 mehr als 1200 Aussagen des Präsidenten falsch oder irreführend (Stand: 19.06.2020).¹⁶ In der Selbstdarstellung wird das Gegenteil propagiert: Die Homepage des Präsidenten enthält sogar einen eigenen Reiter, der mit «A Verdade» überschrieben ist und «a verdade sobre cada fato e notícias» verspricht (www.bolsonaro.com.br/bolsonaroeaverdade). Wie auf der Seite ausgeführt wird, sei es das Ziel, «esclarecer a opinião pública contra ações de alguns

¹⁵ Die offizielle Erklärung vom 16.04.2020 fällt aus diesem Muster vermutlich deshalb heraus, weil Bolsonaro hierin das Wort an den neuberufenen Gesundheitsminister Nelson Teich weiterreicht.

¹⁶ Über *Aos Fatos* (2020b) können diese nach Thema und Zeitpunkt gefiltert werden.

veículos de comunicação que insistem em distorcer as verdades dos fatos»¹⁷ (id.).

Im Corona-Diskurs wird dieses Muster beibehalten. Bolsonaro bezichtigt ‘große Teile der Medien’ wiederholt der Lüge: «Mentem 24 horas ao dia!» (Tweet 21, 11.05.2020). Wie sein US-amerikanischer Kollege Trump setzt er die Medien mit ‘Fake News’ gleich und fordert die Twitter-Nutzer*innen dazu auf, diesen nicht zu glauben: «NÃO ACREDITE NA MÍDIA FAKE NEWS!» (Tweet 5, 13.03.2020).¹⁸ Auch was die Nutzung von Hydroxychloroquin gegen COVID-19 betrifft, stellt Bolsonaro fest, dass ‘das Gegenteil von dem, was die brasilianischen Medien berichten’ der Fall sei: «na verdade AMPLIA o tratamento com hidroxicloroquina nos EUA, permitindo o uso do medicamento, antes restrito, em qualquer ambiente, desde que receitado por um médico» (Tweet 25, 16.06.2020).

Darüber hinaus unterstützten die Medien «forças nada ocultas» darin, ‘den Präsidenten zu delegitimieren oder die Regierungsführung zu behindern’ (Tweet 23, 08.06.2020). Diesem Vorwurf schließt Bolsonaro einen Verweis auf die beiden Instanzen an, die sein Handeln vorgeblich legitimieren, ‘Gott’ und ‘das Volk’: «Com fé em Deus e no povo seguirei meu destino de melhor servir ao meu país» (id.). Wie aus dem Kontext hervorgeht, referiert Bolsonaro mit «forças nada ocultas» auf Gouverneur*innen und Bürgermeister*innen, die sich in der Corona-Krise von seinem Vorgehen distanziert haben und den Empfehlungen der Expert*innen zur Eindämmung der Pandemie gefolgt sind.¹⁹ Daniel Pereira, Marcela Mattos und Laryssa Borges sprechen hierbei von «A mais recente teoria da conspiração criada por Bolsonaro». Sie stellen fest, dass der Präsident ‘einen unbestreitbaren Hang zu Verschwörungstheorien’ habe.

Mehrfach verweist Bolsonaro auf vermeintliche Profiteur*innen der Krise. Er postet ein Video, das die gängigen Verschwörungstheorien in der Corona-Pandemie bedient, und überschreibt es mit «Os Sócios da Paralisia» (Tweet 19, 15.04.2020). Unterstützt wird Jair Bolsonaro durch seine Söhne, ebenfalls

¹⁷ Die Seite wirkt allerdings so, als sei sie schon länger nicht mehr aktualisiert worden. Zum Coronavirus finden sich hier keine Informationen.

¹⁸ Trump verwendet den Ausdruck *Fake News Media* regelmäßig, allein acht Mal in Tweets im Kontext der Corona-Pandemie im Zeitraum vom 08.03.2020 bis zum 15.06.2020.

¹⁹ Auch aus der Presseberichterstattung geht klar hervor, dass Gouverneur*innen und Bürgermeister*innen gemeint sind (cf. o.V. 2020c).

hochrangige Berufspolitiker. So insinuiert der Kongressabgeordnete Eduardo Bolsonaro, dass es ‘in jeder Krise jemanden gibt, der sich bereichert’ – und in der Pandemie sei dies sehr lohnend. Es stelle sich nur die Frage, ‘ob die WHO sich irre oder regelmäßig lüge’ (Tweet 3, 10.06.2020).²⁰ Und Carlos Bolsonaro, Stadtverordneter von Rio de Janeiro, gibt zu bedenken, «[m]uitos escondem a política usando a ciência» (Tweet 1, 10.06.2020).

Das Gesamtbild im Blick kommen Pereira et al. (2020) zu dem Schluss: «Ao apostar no conflito, provocar instituições, minimizar a pandemia e se recusar a administrar o país, Bolsonaro é hoje quem mais conspira contra seu próprio governo».

6 Fazit

Händeschütteln, Selfies, die Teilnahme an Großdemonstrationen: Bolsonaro missachtet die Empfehlungen zur Eindämmung von Corona seit Beginn des durch die WHO erklärten Pandemiezustands Mitte März 2020. Über dieses Verhalten hinaus verdreht er die Aussagen von Expert*innen und diskreditiert die Hinweise zur Vermeidung einer Verbreitung des Virus verbal. Wiederholt verbreitet er Falschinformationen über empfohlene Maßnahmen, die er als ‘extrem’, ‘planlos’, ‘irrational’ und ‘gefährlicher als die Krankheit selbst’ bezeichnet (Tweet 9, 24.03.2020). Die Quarantäneregeln nennt er ein *confinamento em massa* (Offizielle Erklärung 24.03.2020) und gibt der WHO die Schuld an der steigenden Arbeitslosigkeit im Land.

Während Bolsonaro die Hinweise der Expert*innen schlechtredet, gibt er selbst Empfehlungen für den ‘Kampf gegen das Virus’. Über die Einnahme von Hydroxychloroquin, das er als Wundermittel propagiert, überwirft er sich mit zwei Gesundheitsministern und überlässt daraufhin mehrere Wochen einem General interimswise das Amt. Indessen zeigen Studien, dass Hydroxychloroquin im Falle einer Erkrankung an COVID-19 keine Besserung bringt, sondern sogar Herzrhythmusstörungen verursachen kann (cf. University of

²⁰ Im portugiesischen Original: «Resta saber se a OMS se equivoca OU mente com frequência [...] Mas em toda a crise sempre há alguém que lucra - neste caso da pandemia lucra muito!».

Oxford 2020; FDA 2020). Bolsonaro empfiehlt die Einnahme weiterhin und tut die Studienergebnisse als Falschdarstellung durch die Medien ab. Die Delegitimierung der Äußerungen anderer Akteur*innen durch derlei Anschuldigungen trägt dazu bei, die Deutungshoheit des Geschehens im Corona-Diskurs zu gewinnen. Darüber hinaus spricht Bolsonaro von Kräften, die sich gegen ihn stellten und auf Chaos im Land zielten. Sich selbst inszeniert er dabei als denjenigen, der ‘dem Volk’ ‘die Wahrheit’ aufzeigt – auch mit Hilfe göttlichen Beistands.

Überraschend ist Bolsonaros Corona-Kommunikation indes nicht. Sie lässt sich in ein bekanntes populistisches Schema einordnen, das geprägt ist von Kritik an Eliten, auch akademischen Eliten (cf. Müller 2017: 26; 34), und *anti-scientism* (cf. Zicman de Barros 2020: 18) – der Wertschätzung des gesunden Menschenverstands gegenüber der Geringschätzung von Expertentum und Intellektualismus. Auch die Rekurrenz auf Falschinformationen und Verschwörungstheorien ist typisch für Diskurse von Populist*innen (cf. Müller 2017: 63). Parallelen zu Statements des US-amerikanischen Präsidenten Donald Trump sind offensichtlich. Das Aufkommen von Verschwörungstheorien im Corona-Kontext ist ein gefragtes Thema in der Presseberichterstattung sowie Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen.²¹ Über das *Leibniz-Institut für Deutsche Sprache* (IDS), das das Geschehen seit Beginn der Krise mit linguistischen Analysen begleitet,²² ist von Annette Klosa-Kückelhaus der Beitrag «Von Aluhüten, Verschwörungstheorien und Coronaskepsis» erschienen, in dem die Autorin die Termini ‘Aluhut’ und ‘Verschwörungstheorie’ bzw. ‘Verschwörungstheoretiker’ etymologisch, semantisch und pragmatisch aufschlüsselt. Klosa-Kückelhaus konstatiert, dass «sich in der zweiten Maiwoche [2020] überdeutlich ein rasanter Anstieg der Gebrauchshäufigkeit von Wörtern, die Verschwörung enthalten [zeigt]».

Bolsonaros Äußerungen im Corona-Diskurs bleiben derweil nicht folgenlos. Wie in der Studie «More Than Words: Leaders’ Speech and Risky Behavior during a Pandemic» (Ajzenman et al. 2020) gezeigt werden kann, halten sich die

²¹ So gibt es beispielsweise einen *Call for chapter proposals* für einen Sammelband «Discourses of and about Conspiracy Theories», in dem explizit auf den Ausbruch von COVID-19 als Katalysator von CTs (*Conspiracy theories*) hingewiesen wird (cf. Demata 2020).

²² In einem Neologismenwörterbuch beispielsweise wird «Neuer Wortschatz rund um die Coronapandemie» erfasst (cf. IDS 2020).

Anhänger*innen des Präsidenten weniger an die Isolations- und Distanzierungsregeln der Gesundheitsbehörden. Die Verfasser schließen:

We find that after Brazil's president publicly and emphatically dismisses the risks associated with the COVID-19 Pandemic and advises against isolation, social distancing measures of citizens in pro-government localities reduce relative to those places in which his support is weaker, while pre-event effects are insignificant. The impact is large and robust to different empirical model specifications (ibid.: 1).

Die Folgen dieses Verhaltens lassen sich in Zahlen ablesen: Bisher gibt es in Brasilien 1.033.000 bestätigte Corona-Fälle (Stand: 19.06.2020). An den Folgen einer Infektion verstorben sind nach offiziellen Angaben 48.957 Menschen. Bolsonaros Zustimmung bei der Bevölkerung liegt seit Beginn der Pandemie unverändert bei 33 Prozent – die Ablehnung ist im Zeitraum April bis Mai 2020 von 38 auf 43 Prozent gestiegen (cf. Datafolha/Folha de S.Paulo 2020). Knapp die Hälfte der Befragten hält Bolsonaro in der aktuellen Situation nicht für die richtige Führungsfigur (id.). Währenddessen beginnen sich Bolsonaros Unterstützer*innen in den sozialen Netzwerken auf den Präsidentschaftswahlkampf 2022 einzustimmen.

Bibliographie

- Bock, Bettina M. 2018. «Diskurslinguistik und Grounded-Theory-Methodologie». In: Warnke, Ingo H.: *Handbuch Diskurs*. Berlin; Boston: De Gruyter, 305-338.
- Müller, Jan-Werner. 2017. *Was ist Populismus? Ein Essay*. Berlin: Suhrkamp.
- Reisigl, Martin; Wodak, Ruth. 2001. *Discourse and discrimination. Rhetorics of Racism and Anti-semitism*. London; New York: Routledge.
- Smith, Amy Erica. 2019. *Religion and Brazilian democracy. Mobilizing the people of God*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Van Leeuwen, Theo; Wodak, Ruth. 1999. «Legitimizing Immigration Control: A Discourse-Historical Analysis». In: *Discourse Studies*. Vol 1, N° 1, 83-118.
- Wodak, Ruth. 2001. «The discourse-historical approach». In: Wodak, Ruth; Meyer, Michael (edd.): *Methods of Critical Discourse Analysis*. London/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE Publications, 63-94.
- , 2015. *The politics of fear. What right-wing populist discourses mean*. London: Sage.
- Wodak, Ruth; Köhler, Katharina. 2010. «Wer oder was ist 'fremd'? Diskurshistorische Analyse fremdenfeindlicher Rhetorik in Österreich». In: *SWS-Rundschau*, 50, 1, 33-55.

Internetquellen (zuletzt eingesehen am 19.06.2020)

- Ajzenman, Nicolás; Cavalcanti, Tiago; Da Mata, Daniel. 2020. *More Than Words: Leaders' Speech and Risky Behavior during a Pandemic*. Preprint Research Paper. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3582908.
- Aos Fatos. 2020. *Em 534 dias como presidente, Bolsonaro deu 1290 declarações falsas ou distorcidas*. 18.06.2020. www.aosfatos.org/todas-as-declara%C3%A7%C3%B5es-de-bolsonaro.
- BBC. 2020. «Ministro da Saúde Nelson Teich pede demissão menos de um mês depois de assumir». In: *BBC Brasil*. 15.05.2020. www.bbc.com/portuguese/brasil-52683285.
- Bundesministerium für Gesundheit. 2020. *Glossar - Begriffe A-Z. Weltgesundheitsorganisation (WHO)*. www.bundesgesundheitsministerium.de/service/begriffe-von-a-z/w/weltgesundheitsorganisation-who.html.
- Datafolha; Folha de S.Paulo. 2020. *Avaliação do governo Jair Bolsonaro*. 28.05.2020. <http://media.folha.uol.com.br/datafolha/2020/05/28/6b33e92c5fce7dcf946f577e614a7a1dagov.pdf>.
- Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri. 2020. «Ulteriori disposizioni attuative del decreto-legge 23 febbraio 2020, n. 6, recante misure urgenti in materia di contenimento e gestione dell'emergenza epidemiologica da COVID-19». In: *Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana*. 08.03.2020. www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/03/08/20A01522/sg.
- Der Spiegel. 2020. «Twitter löscht zwei Nachrichten des brasilianischen Präsidenten». In: *Der Spiegel*. 30.03.2020. www.spiegel.de/netzwelt/netzpolitik/jair-bolsonaro-twitter-loescht-zwei-nachrichten-des-brasilianischen-praesidenten-a-60fbb870-f6dc-4585-a671-1dc3ccb4364e.
- Demata, Massimiliano. 2020. «Discourse of and about Conspiracy Theories – call for chapter proposals». 29.05.2020. <https://discourseanalysis.net/en/discourse-and-about-conspiracy-theories-call-chapter-proposals>.
- DiskursNetz. 2020. *Corona Discourse(s)*. <https://discourseanalysis.net/en/C19dskrs>.

- Fávero, Bruno. 2020. «Bolsonaro impulsiona desinformação contra isolamento após fala da OMS sobre assintomáticos». In: *Aos Fatos*. 10.06.2020. www.aosfatos.org/noticias/bolsonaro-impulsiona-desinformacao-contr-isolamento-apos-fala-da-oms-sobre-assintomaticos.
- FDA – Food and Drug Administration. 2020. *FDA cautions against use of hydroxychloroquine or chloroquine for COVID-19 outside of the hospital setting or a clinical trial due to risk of heart rhythm problems*. 15.06.2020. www.fda.gov/drugs/drug-safety-and-availability/fda-cautions-against-use-hydroxychloroquine-or-chloroquine-covid-19-outside-hospital-setting-or.
- Fox News Channel. 2020. «Eduardo Bolsonaro confirms President Jair Bolsonaro's COVID-19 test came back negative». In: *Fox News Channel*. 13.03.2020. <https://video.foxnews.com/v/6141423410001>.
- Gadde, Vijaya; Darella, Matt. 2020. «Uma atualização sobre nossa estratégia contínua durante a COVID-19». In: *Blog Twitter*. 16.03.2020. https://blog.twitter.com/pt_br/topics/company/2019/uma-atualizacao-sobre-nossa-estrategia-continua-durante-o-covid-19.html.
- Greenwald, Glenn; Pougy, Victor. 2020. «Como Eduardo confirmou à Fox News e depois mentiu sobre o resultado positivo do teste de coronavírus de seu pai». In: *The Intercept Brasil*. 16.03.2020. <https://theintercept.com/2020/03/16/como-eduardo-confirmou-e-depois-mentiu-sobre-o-resultado-positivo-do-teste-de-coronavirus-de-seu-pai>.
- Homepage Jair Bolsonaro. *Bolsonaro e a verdade*. www.bolsonaro.com.br/jair-bolsonaro.
- IDS – Leibniz-Institut für Deutsche Sprache. 2020. «Neuer Wortschatz rund um die Coronapandemie». In: *OWID – Online-Wortschatz-Informationssystem Deutsch des Instituts für Deutsche Sprache*. <https://www.owid.de/docs/neo/listen/corona.jsp>.
- Irvine, Chris. 2020. «Brazil President Bolsonaro's son claims father tested negative for coronavirus despite earlier reports». In: *Fox News Channel*. 13.03.2020. www.foxnews.com/world/brazil-bolsonaro-coronavirus-test-negative-eduardo.
- Johns Hopkins University. 2020. *COVID-19 Dashboard by the Center for Systems Science and Engineering (CSSE) at Johns Hopkins University (JHU)*. <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>.
- Joseph, Andrew. 2020. «'We don't actually have that answer yet': WHO clarifies comments on asymptomatic spread of Covid-19». In: *STAT*. 09.06.2020. www.statnews.com/2020/06/09/who-comments-asymptomatic-spread-covid-19.
- Klosa-Kückelhaus, Annette. 2020. «Von Aluhüten, Verschwörungstheorien und Coronaskepsis». In: *Aktuelle Stellungnahmen zur Sprache in der Coronakrise*. www1.ids-mannheim.de/fileadmin/aktuell/Coronakrise/Klosa_Aluhut.pdf.
- Mazui, Guilherme. 2020. «Mandetta anuncia em rede social que foi demitido por Bolsonaro do Ministério da Saúde». In: *G1*. 16.04.2020. <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/04/16/mandetta-anuncia-em-rede-social-que-foi-demitido-do-ministerio-da-saude.ghtml>.
- Nalon, Tai. 2020. «Plataformas também envergam diante de fatos irrefutáveis». In: *Aos Fatos*. 02.04.2020. www.aosfatos.org/noticias/plataformas-tambem-envergam-diante-de-fatos-irrefutaveis.
- o.V. 2019a. *Bolsonaro quer 'Cancún brasileira' na Baía de Angra*. 28.07.2019. www.youtube.com/watch?v=MUtlD4m2Sv4.
- o.V. 2019b. *Bolsonaro: 'eu sou o Capitão Motosserra'*. 06.08.2019. www.youtube.com/watch?v=mX-_w-SWgoc&feature=youtu.be.

- o.V. 2020a. *Bolsonaro: 'Depois da facada, não é uma gripezinha que vai me derrubar'*. 20.03.2020. www.youtube.com/watch?v=352RoCLly1Q.
- o.V. 2020b. *Em pronunciamento Bolsonaro volta a chamar coronavírus de 'Gripezinha ou Resfriadinho'*. 24.03.2020. www.youtube.com/watch?v=kk5quelVofY.
- o.V. 2020c. «Sem liberar verbas, Bolsonaro responsabiliza governadores e prefeitos por efeitos da pandemia». In: *CartaCapital*. 08.06.2020. www.cartacapital.com.br/politica/sem-liberar-verbas-bolsonaro-responsabiliza-governadores-e-prefeitos-por-efeitos-da-pandemia.
- Pereira, Daniel; Mattos, Marcela; Borges, Laryssa. 2020. «A mais recente teoria da conspiração criada por Bolsonaro». In: *veja*. 08.05.2020. <https://veja.abril.com.br/politica/a-mais-recente-teoria-da-conspiracao-criada-por-bolsonaro>.
- Picheta, Rob; Siad, Arnaud. 2020. «Bolsonaro's March visit with Trump was a 'corona trip', says Brazil's former health secretary». In: *CNN*. 14.05.2020. <https://edition.cnn.com/2020/05/13/americas/bolsonaro-us-visit-corona-trip-intl/index.html>.
- Poder 360. 2020. *Justiça manda governo suspender veiculação de comercial contra isolamento*. www.poder360.com.br/justica/justica-manda-governo-suspender-veiculacao-de-comercial-contra-isolamento.
- Pronunciamento do Senhor Presidente da República. 2020. In: *Governo do Brasil – Presidência da República*. www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/pronunciamentos.
- Sociedade Brasileira de Infectologia. 2020. *Nota de esclarecimento sobre o pronunciamento oficial do Presidente da República Jair Bolsonaro*. 24.03.2020. www.infectologia.org.br/admin/zcloud/125/2020/03/b2c7d673aff412a0913cbf4be15fea258fd138f33c7c223c0a9330892eca4656.pdf.
- University of Oxford. 2020. *No clinical benefit from use of hydroxychloroquine in hospitalised patients with COVID-19*. 05.06.2020. www.ox.ac.uk/news/2020-06-05-no-clinical-benefit-use-hydroxychloroquine-hospitalised-patients-covid-19#.
- White House. 2020. *Remarks by President Trump, Vice President Pence, and Members of the Coronavirus Task Force in Press Briefing*. 31.03.2020. www.whitehouse.gov/briefings-statements/remarks-president-trump-vice-president-pence-members-coronavirus-task-force-press-briefing-15.
- WHO – World Health Organization. 2020. *COVID-19 Virtual Press conference*. 08.06.2020. www.who.int/docs/default-source/coronaviruse/transcripts/who-audio-emergencies-coronavirus-press-conference-08jun2020.pdf?sfvrsn=f6fd460a_0.
- Zicman de Barros, Thomás. 2020. «Brazil». In: Katsambekis, Giorgos; Stavrakakis, Yannis (edd.): *Populism and the Pandemic. A Collaborative Report*. POPULISMUS Interventions No. 7 (special edition), in collaboration with the Populism Research Group at Loughborough University. Thessaloniki, 18-20. www.academia.edu/43346247/Populism_and_the_Pandemic_A_Collaborative_Report.
- Zilla, Claudia. 2019. *Die Evangelikalen und die Politik in Brasilien. Die Relevanz des religiösen Wandels in Lateinamerika*. SWP-Studie 26. Stiftung Wissenschaft und Politik; Deutsches Institut für Internationale Politik und Sicherheit. Berlin. www.swp-berlin.org/fileadmin/contents/products/studien/2019S26_zll_WEB.pdf.

Anhang

Twitter (März-Juni 2020: 28 Beiträge)

Nr.	Account	Datum	Einbettung	Beitrag	Tweet-ID
1	@CarlosBolsonaro	10.06.2020	Video	- @ernestofaraujo, sobre a maior operação de apoio da história do Itamaraty, a aquisição de recursos para o BR e a falta de transparência da OMS, se contradizendo sobre a cloroquina e casos assintomáticos. Muitos escondem a política usando a ciência.	1270480689742458880
2	@BolsonaroSP	13.03.2020		Jamais falei com alguém da imprensa que testes do Presidente @jairbolsonaro tenham dado positivo, jamais. Até porque essa informação jamais chegou para mim. A única informação que tenho é que PR @jairbolsonaro, Min. @gen_helena e eu testamos NEGATIVO para coronavírus.	1238495040265125889
3	@BolsonaroSP	10.06.2020		Resta saber se a OMS se equivocou OU mente com frequência 😏 Mas em toda a crise sempre há alguém que lucra - neste caso da pandemia lucra muito!	1270495786279800832
4	@jairbolsonaro	13.03.2020	Foto	- HFA/SABIN atestam negativo para o COVID-19 o Sr. Pres. da República Jair Bolsonaro.	1238490282385080322
5	@jairbolsonaro	13.03.2020		- NÃO ACREDITE NA MÍDIA FAKE NEWS! - SÃO ELES QUE PRECISAM DE VOCÊS!	1238491455200649219
6	@jairbolsonaro	18.03.2020		- As medidas restritivas atendem à declaração de emergência da OMS e recomendações da Agência Nacional de Vigilância Sanitária, tendo prazo de 15 dias, podendo ser prorrogadas conforme recomendação técnica da Anvisa. Serviços essenciais como transporte de cargas estão mantidos.	1240226091467489280
7	@jairbolsonaro	21.03.2020		- Peço a Deus que nos dê cada vez mais sabedoria para enfrentarmos essa tempestade. Peço a todos que sigam as recomendações de saúde com muita serenidade, e que não percam a fé em Deus e em nosso amado Brasil. Tenho certeza que venceremos esta batalha brevemente!	1241490023792496646
8	@jairbolsonaro	23.03.2020		O Brasil não pode parar! Um forte abraço, Sampaio!	1242024542345875457

9	@jairbolsonaro	24.03.2020		- A epidemia afeta diretamente a todos, mas medidas extremas sem planejamento e racionalidade podem ser ainda mais nocivas do que a própria doença no longo prazo. Quando falamos em proteger empregos, também estamos falando de preservar a vida das pessoas. É isso que faremos!	124226175987820 1344
10	@jairbolsonaro	25.03.2020	Externes Video	38 milhões de autônomos já foram atingidos. Se as empresas não produzirem não pagarão salários. Se a economia colapsar os servidores também não receberão. Devemos abrir o comércio e tudo fazer para preservar a saúde dos idosos e portadores de comorbidades.	124275800071834 0097
11	@jairbolsonaro	25.03.2020	Video	- O vírus no Japão. - Se a política de isolamento continuar teremos o caos e o vírus juntos.	124278625735430 9632
12	@jairbolsonaro	25.03.2020	Foto	- 38 milhões de autônomos já foram atingidos. Se as empresas não produzirem não pagarão salários. Se a economia colapsar os servidores públicos também não receberão. Devemos abrir o comércio e tudo fazer para preservar a saúde dos idosos e portadores de comorbidades. Deus abençoe o Brasil e nos livre desse mal. PRESIDENTE DO BRASIL Jair Messias Bolsonaro - Neste primeiro momento, já são cerca de R\$ 600 bilhões de recursos do Governo Federal para Estados e Municípios no enfrentamento ao covid-19. Ministério da Economia Ministério da Saúde	124283052897537 6387
13	@jairbolsonaro	26.03.2020		- Com o objetivo de facilitar o combate ao coronavírus, zeramos o Imposto de Importação da cloroquina e da azitromicina, para uso exclusivo de hospitais em pacientes em estado crítico. Essa redução também se estende a outros produtos e vai fazer toda a diferença em nossa luta!	124316924358947 6353
14	@jairbolsonaro	26.03.2020		- Resumo de anúncios da Live de Quinta-feira (26/03/2020) com o Presidente @jairbolsonaro: 1- Reunião com países do G20 animou as nações diante dos resultados positivos brasileiros iniciais na eficácia dos medicamentos Reuquinol e Hidroxicloroquina contra o covid-19.	124330914886500 3522
15	@jairbolsonaro	26.03.2020		- Com o objetivo de facilitar o combate ao coronavírus, zeramos	124316924358947 6353

				o Imposto de Importação da cloroquina e da azitromicina, para uso exclusivo de hospitais em pacientes em estado crítico. Essa redução também se estende a outros produtos e vai fazer toda a diferença em nossa luta!	
16	@jairbolsonaro	27.03.2020		- Ontem, 26 de março, a @anvisa_oficial liberou a licença para a pesquisa com a Hidroxicloroquina, no Hospital Israelita Albert Einstein. - O objetivo é que pacientes, em breve, se beneficiem desse tratamento para a COVID-19.	1243502255606824963
17	@jairbolsonaro	01.04.2020	Foto	- Nesta manhã tive contato telefônico com o Presidente dos EUA, @realDonaldTrump .Trocamos informações sobre o impacto do covid-19, bem como experiências no uso da hidroxicloroquina. - Na oportunidade, reafirmamos a solidariedade mútua entre os dois países. Com @ernestofaraujo	1245358462953050115
18	@jairbolsonaro	02.04.2020		- SEGUIMOS LUTANDO PARA QUE NENHUM BRASILEIRO FIQUE PARA TRÁS!	1245524386372870146
19	@jairbolsonaro	15.04.2020	Externes Video	- Os Sócios da Paralisia. - @GFiuza_Oficial.	1250403340061728778
20	@jairbolsonaro	17.04.2020		- Ultrapassamos hoje a marca de 2,5 milhões de empregos preservados pela MP936. Todos esses trabalhadores receberão, a partir de maio, o Benefício Emergencial (Bem) para assegurarem sua renda no caso de redução de jornada ou suspensão do contrato. SAÚDE E EMPREGO CAMINHAM JUNTOS!	1251092796846616579
21	@jairbolsonaro	11.05.2020	Video	- Hidroxicloroquina e, mais uma vez, grande parte da mídia é desmascarada sobre o uso do cartão corporativo. Lixo! Mentem 24 horas ao dia!	1259820202117775360
22	@jairbolsonaro	20.05.2020	Link	- Ainda não existe comprovação científica, mas sendo monitorada e usada no Brasil e no mundo. Contudo, estamos em Guerra: “Pior do que ser derrotado é a vergonha de não ter lutado.” - Deus abençoe o nosso Brasil. https://saude.gov.br/images/pdf/2020/May/20/Termo-de-Cie--ncia-e-Consentimento-Hidroxicloroquina-Chloroquina-COVID-19.pdf	1263130475167657984
23	@jairbolsonaro	08.06.2020		- Ao lado disso forças nada ocultas, apoiadas por parte da mídia, açoi-tam o Presidente da República das	1269942368658210816

				<p>mais variadas formas para deslegitimá-lo ou atrapalhar a governança.</p> <p>- Com fé em Deus e no povo seguirei meu destino de melhor servir ao meu país.</p>	
24	@jairbolsonaro	09.06.2020	Link	<p>-Após pedirem desculpas pela Hidroxicloroquina, agora a OMS conclui que pacientes assintomáticos (a grande maioria) não têm potencial de infectar outras pessoas. Milhões ficaram trancados em casa, perderam seus empregos e afetaram negativamente a Economia. https://bityli.com/hRZsS</p>	1270164078456197122
25	@jairbolsonaro	16.06.2020	Video	<p>- Ao contrário do que divulgou a mídia brasileira, a retirada do status de "uso emergencial hospitalar" pela FDA na verdade AMPLIA o tratamento com hidroxicloroquina nos EUA, permitindo o uso do medicamento, antes restrito, em qualquer ambiente, desde que receitado por um médico.</p>	1272985282904801286
26	@realDonaldTrump	09.03.2020		<p>So last year 37,000 Americans died from the common Flu. It averages between 27,000 and 70,000 per year. Nothing is shut down, life & the economy go on. At this moment there are 546 confirmed cases of CoronaVirus, with 22 deaths. Think about that!</p>	1237027356314869761
27	@realDonaldTrump	21.03.2020		<p>HYDROXYCHLOROQUINE & AZITHROMYCIN, taken together, have a real chance to be one of the biggest game changers in the history of medicine. The FDA has moved mountains - Thank You! Hopefully they will BOTH (H works better with A, International Journal of Antimicrobial Agents).....</p>	1241367239900778501
28	@realDonaldTrump	23.03.2020		<p>WE CANNOT LET THE CURE BE WORSE THAN THE PROBLEM ITSELF. AT THE END OF THE 15 DAY PERIOD, WE WILL MAKE A DECISION AS TO WHICH WAY WE WANT TO GO!</p>	1241935285916782593

Florian Lützelberger (Bamberg)

Federico García Lorcas *Trilogía dramática de la tierra española* als Knotenpunkt von Kontinuität und Wandel von der Antike bis zu Netflix: Tradition, Adaption, Innovation, Inspiration

To this day, Lorca's most popular plays, the *Trilogía dramática de la tierra española*, are considered to be among the most widely read texts of twentieth century Spanish literature. By combining elements from Antiquity with classic and modern features of Spanish theatre and placing them in new functional contexts, the author succeeds in creating an innovative theatre of sociocritical nature in times of political repression. This article analyses several of these innovations and aims to demonstrate the influence Lorca's *Tragedias rurales* still have on today's literature and culture. Simon Stone's play *Yerma* (2017) and the Netflix series *Las Chicas del Cable* (2017-2020) are approached here with this purpose.

Keywords: *Federico García Lorca*; *Simon Stone*; *Las Chicas del Cable*; *Tradition*; *Innovation*;

1 Einführung: Lorcas Tragödien zwischen Antike, *Siglo(s) de Oro*, Moderne und Postmoderne

Auch heute zählen Federico Garcías Lorcas *Tragedias rurales* weiterhin zu den meistrezipierten Stücken der spanischen Literatur und nehmen nicht umsonst eine zentrale Rolle im Mosaik der Weltliteratur ein. Bekannt sind die Stücke dabei vor allem für García Lorcas virtuoses Spiel mit lyrischen und dramatischen Formen sowie für die deutliche Gesellschaftskritik, die der junge Autor letztlich «mit seinem Leben [...] bezahlt[e]» (Enzensberger 2001: 64).

Das kommerzielle Theater Spaniens war seiner Zeit durch einen unkritischen Charakter gezeichnet, hatte Unterhaltung zum Ziel und trug somit eher zur Wahrung der Zustände bei. García Lorca hingegen versuchte, auch durch seine Hinwendung zur Antike und spanischen Klassik, seine Stimme zu erheben und – in einer Zeit der sich immer stärker herauskristallisierenden ideologischen Teilung des Landes in die *Dos Españas* –, auch unter Rückgriff auf folkloristische Elemente, gesellschaftskritische Inhalte zu inszenieren. Dies zeigt seine Beschreibung von *La Casa de Bernarda Alba* als «documental fotográfico»

(García Lorca [1936] 2004: 5) unmissverständlich. So ist Lorcas Haltung bzgl. der sozialen Verantwortung des Theaters erwähnenswert, wie er sie 1935 formuliert hat:

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. [...] [E]l teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro (zit. nach Floeck 1988: 372-373).

Durch die Verbindung von Elementen der Tragödiendition der Antike und des *Siglo de Oro* sowie moderner Ansätze gelingt ihm sein Vorhaben. Lorcas bekanntestes Werk, die «trilogía dramática de la tierra española» (Gil 2009: 13), ist so vor allem in seiner Funktion als Knotenpunkt zu verstehen – über Rückgriffe auf die Tradition und eine Rekontextualisierung wird es dem Autor erst möglich, in Richtung des Liberalismus fortzuschreiten: «Camino nuevos hay para salvar al teatro. Todo está en atreverse a caminar por ellos» (Josephs/ Caballero 2011: 26). Allen Josephs und Juan Caballero (2011: 26) fügen hinzu: «[E]sos caminos nuevos son precisamente los caminos antiguos».

Doch auch für Artefakte der Gegenwart stellt Lorcas Werk weiterhin einen Inspirationsquelle dar, was dieser Beitrag zu verdeutlichen sucht: So etwa für das Werk *Yerma* (2017) des australisch-schweizerischen Autors Simon Stone, das den Stoff des gleichnamigen Werks ins 21. Jh. überträgt. Ähnliches gilt für die spanische Netflix-Produktion *Las Chicas del Cable* (2017-2020), die aktuell nicht nur in Spanien große Erfolge feiert und sich, eingebettet in einen fiktiv-historisierenden Blick auf das Spanien, Themen wie der Ehre und der Rolle der Frau in der spanischen Gesellschaft widmet.¹

¹ Erstaussstrahlung der ersten Folge der ersten von inzwischen vier Staffeln: 28. April 2017.

2 Lorcas Werke als Adaption und Weiterentwicklung antiker und spanischer Tradition

2.1 Tragik, Komik und die Macht des Schicksals

Die Schicksalskonzeption in Lorcass Stücken erinnert zunächst an die unpersönliche antike *Moira*, die auch im spanischen Theater der *Siglos de Oro* in adaptierter Form ihren Platz findet. Besonders eindrucksvoll können wir dies anhand der Handlung von *Yerma* nachvollziehen: Die Protagonistin Yerma (Nomen est omen!) ist vom Wunsch getrieben, Kinder mit ihrem Mann Juan zu bekommen. Aus dessen lieblosem Verhalten zieht sie bald den Schluss, dass sie nie Mutter werden wird, was bereits vom Titel des Stücks abzuleiten ist.² Auf dem Höhepunkt des Dramas schleudert ihr Juan dies auch entgegen. Als er nun versucht, sie gefügig zu machen, leistet sie erstmals Widerstand, da ihre Hingabe nun hinsichtlich der männlichen Dominanz, die ihre Selbstverwirklichung endgültig versagt, zwecklos erscheint. Schließlich erwürgt sie ihn, hat zugleich in ihm auch ihr Kind getötet und zerstört damit ihre eigene Existenz. Als Mörderin wird sie schlichtweg zur sozial Geächteten (cf. Briesemeister 1998: 107). Die drohende Katastrophe steht, wie in der antiken Tragödie, durch das linear verlaufende und simple Handlungsgefüge im Zentrum der Stücke verhaftet. Bemerkenswert ist in den meisten von Lorcass Stücken dabei der Vorrang des auf die Katastrophe zulaufenden Handlungsgefüges vor der psychologischen Charakterdarstellung.

Verbunden mit der Ausweglosigkeit des Konflikts und der archaisch anmutenden Typisierung des dramatischen Personals ergeben sich offensichtliche Rückbezüge zur antiken Tragödie. Das Personal wird so etwa nicht mit Eigennamen benannt, sondern eben als *Madre* etc. bezeichnet. Ihre Handlungsweisen, Sprache und stilisiertes Erscheinungsbild machen sie zu Archetypen (cf. Fuentes Rojo 1998: 98). Knodel arbeitet in ihrer Studie *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Mutter: Euripides und Federico García Lorca* zahlreiche weitere Parallelen zwischen Lorcass Werk und der antiken Tragödienkultur heraus; als wichtigsten Punkte nennt sie (2016: 407) in ihrem Resümee die Tatsache, «dass

² *Yermo/-a* bedeutet im Spanischen soviel wie ‘öd(e)’ oder ‘brach(liegend)’.

der Dichter Motive aus ihr übernimmt und sie in seinen eigenen Stil transformiert». Besonders stützt sie sich hierbei auf die titelgebende Mutterfigur, Natursymbolik sowie das Dionysische, anhand derer sie ihre Thesen exemplifiziert.³

Franzbach (2002: 69) allerdings bemerkt, die Stücke seien «stärker dem Theater des spanischen *Siglo de Oro* als der altgriechischen Bühne verpflichtet». So finden wir in Lope de Vegas *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) bereits einige Komponenten des *Teatro lorquiano* vorgezeichnet: etwa die Dreiaktstruktur – und damit eine Abkehr von der starr kodifizierten Form der antiken Tragödie – sowie metrische Freiheiten. In Lopes *Comedia* wird, anders als bei Aristoteles, Tragisches mit Komischem verbunden und die traditionelle Ständeklausel zu Teilen aufgehoben (cf. Strosetzki 2001: 15). Lorca knüpft daran gewissermaßen an: Seine Figuren entstammen nämlich – angepasst an das Ziel der Gesellschaftskritik – dem Volk und nicht dem gehobenen Stand. Entsprechend lautet der Untertitel von *La Casa de Bernarda Alba* schlicht *Drama de las mujeres en los pueblos de España*. Gerade dies verleiht den Werken einen höheren Grad an Authentizität, wie es auch schon seiner Zeit bei Lope die Aufhebung der Trennungsregeln tat (id.).

2.2 «Home is where I'm feminine»⁴ – Lorcas Umgang mit der Einheit des Ortes

Besonders bemerkenswert an Lorcas Tragödien ist der Umgang mit Ort, Zeit und Handlung. So schreibt Aristoteles (1992: 25-29) Folgendes:

Wir haben festgestellt, daß die Tragödie die Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung ist, die eine bestimmte Größe hat [...]. Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. [...]; es muß [...] auch eine bestimmte Größe haben. Das Schöne beruht nämlich auf der Größe und der Anordnung. [...] Demzufolge müssen [...] auch die Handlungen eine bestimmte Ausdehnung haben, und zwar eine Ausdehnung, die sich dem Gedächtnis leicht einprägt.

³ Siehe dazu weiter Knodel (2016: 85-122; 123-210 sowie 335-400).

⁴ Songzeile aus *Cinnamon* von Hayley Williams (2020).

In Renaissance und Barock wurden in Teilen Europas die Einheiten in Regelpoetiken stärker kodifiziert als Aristoteles es in seiner *Poetik* anführt. Während so die Einheit der Handlung tatsächlich auf konkrete Forderungen des Aristoteles zurückgeht, stützen sich die zeitlichen und örtlichen Maßstäbe auf eher beiläufige Bemerkungen in der *Poetik*.⁵ So erklärt beispielsweise Corneille in seinem *Discours sur les trois unités* (1660), er habe bei Aristoteles keine Vorschrift der Einheit des Orts gefunden; aufgrund theaterpraktischer Erwägungen sei diese aber nötig (cf. Stenzel 2012: 24).

In Spanien geht Lope mit diesen Einheiten freier um: Der Einheit der Handlung stimmt er insofern zu, dass alle Handlungsstränge dem Hauptstrang zuträglich sein sollen (cf. Strosetzki 2001: 21). Unumstritten ist jedoch wohl, dass es sich bei Aristoteles' *Poetik* nicht um eine Regelpoetik handelt – sie zeichnet sich gerade durch ein «Oszillieren zwischen Faktischem und Präskriptivem» (Fuhrmann 2003: 12), zwischen Produktions- und Wirkungsästhetik, aus.

Gerade mit der Einheit des Ortes spielt Lorca in seinen Werken und setzt ihn virtuos zum Ausdruck der gesellschaftlichen Verhältnisse ein. Es lohnt sich ein Blick in *La Casa de Bernarda Alba*, das den Spielort bereits im Titel trägt: Die knappen Didaskalien beschreiben im ersten Akt einen kargen Raum, ausgestattet mit Stühlen und Landschaftsgemälden. Umgeben ist er von dicken Wänden, die die Grenzfunktion des Hauses bereits andeuten. Die dominierende Farbe ist weiß: «Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda» (García Lorca [1936] 2004: 5).

Im zweiten Akt befinden wir uns in einem Raum, der nur noch als «blanca» (García Lorca [1936] 2004: 33) inszeniert wird. Der dritte Akt spielt im weißen Innenhof, leicht bläulich getüncht. Diese graduelle Abnahme der weißen Wandfarbe und das immer weiter ins Innere des Hauses verlagerte Geschehen untermauern die psychologische Dynamik des Geschehens. Der Hof, zwischen Haus und Straße liegend, nimmt dabei die Funktion eines Zwischenraumes, Ort der Erotik und der Heimlichkeit, ein. Mit seinem Tor und dem Fenster bildet er den Schnittpunkt zur Außenwelt, bleibt jedoch Ort der Heimlichkeit. Schon im *Siglo de Oro* ermöglicht das Dekor vor allem komische Effekte, wenn bspw. Möbelstücke in ihrer Funktion verfremdet werden oder geheime Verbindungtüren wie in Calderóns *La dama duende* Verwirrung und die Handlung

⁵ Siehe dazu weiter Kapitel 5 und 24 der aristotelischen *Poetik*.

vorantreibt (cf. Strosetzki 2001: 18). Zwar erfüllt der Hof in *La casa de Bernarda Alba* dabei keine Steigerung der Komik, jedoch folgt Lorca diesen Prinzipien dabei insofern, als dass der Hof, eben als Schnittstelle zwischen den Welten, den Frauen zumindest für einen kurzen Moment eine Art des Ausbruchs ermöglicht.

Deutlich ist eine oppositionelle Strukturierung des Raums auszumachen, in der sich das Haus der Außenwelt gegenüberstellen lässt. Als Ort der Frauen ist es ein Käfig, in dem negative Emotionen und die Ausweglosigkeit dominieren. Dem diametral gegenüber stehen etwa der Olivenhain oder das Feld – Orte der Männer, aber auch der Freiheit. Im Gegensatz zum Haus, das direkt auf der Bühne sichtbar ist, liegt diese Außenwelt unerreichbar neben oder hinter den Kulissen.

2.3 *Les anciens* vs. *Les gens de maintenant*, Liebe vs. Sitte und Genderfragen

Erfolgt in der aristotelischen Konzeption ein Umschlag zur tragischen Wendung durch ein schweres Vergehen der Figuren, handelt es sich bei Lorca um eine Reaktion der Figuren auf die Unmöglichkeit der Erfüllung ihrer Bedürfnisse innerhalb der kollektiven Zwänge. In Gang gebracht wird der Konflikt durch die Abwendung von den Pflichten und die Rückkehr zur Intuition, die der Erfüllung natürlicher Bedürfnisse dient, dabei jedoch eine Verletzung des Systems darstellt und somit das tragische Schicksal nach sich zieht. Diese Rollenaufteilung kann, folgen wir Christoph Strosetzki (2010: 95-96) auf eine psychoanalytische Interpretationsebene, als anschauliches Modell für das Strukturmodell der Psyche nach Freud gelten.

Wie schon in zahlreichen *Comedias* des *Siglo de Oro* handelt es sich hier eigentlich auch um einen Generationenkonflikt: In den Frühwerken behält meist noch die ältere Generation die Oberhand – später, etwa in Calderóns *La vida es sueño* (1635), tragen die Jungen den Sieg davon. Letzteres wird dadurch legitimiert, dass die *Anciens* sich durch ihr Verhalten schuldig gemacht haben. Ähnliche Entwicklungen sehen wir auch im Frankreich des 17. Jh., bspw. in Molières *Le malade imaginaire* (1673): «Les anciens, monsieur, sont les anciens ; et nous sommes les gens de maintenant» (Molière 2012: 105).

Bei Lorca kommt es zu einer Mischform: Die älteren Generationen und ihre Maximen setzen sich durch, die Katastrophe tritt unaufhaltsam ein. Doch macht der Autor im Sinne seiner Sozialkritik den Rezipient*innen die Verfehlungen der *Anciens* deutlich und erhebt damit warnend den Finger für die Zukunft des Landes. Vom antiken Theater unterscheidet sich der Konflikt hier dadurch, dass er offen ausgetragen wird und nicht, wie Hans-Jörg Neuschäfer (1988: 366-367) formuliert, «in statu nascendi «abgetrieben»» wird. Letztlich wird bei Lorca doch ausgesprochen, was ausgesprochen werden muss.

In *Bodas de Sangre* (1933) entsteht der tragische Konflikt, als durch eine Ehe ohne Liebe, die aus Stolz geschlossen wurde, die Harmonie gestört wird. Der daraus erwachsende Konflikt kann nur durch Blutvergießen gelöst werden (cf. Fuentes Rojo 1998: 98). Am Ende steht der Dialog zwischen *Madre* und *Novia*. Er zeigt die Niederlage der Braut, vermittelt jedoch Mitleid mit ihr und macht sie zur moralischen Siegerin:

MADRE. Pero ¿qué me importa a mí tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte?
¿Qué me importa a mí nada de nada? [...]

NOVIA. Déjame llorar contigo.

MADRE. Lloro. Pero en la puerta (García Lorca 2011: 165-166).

Auch Neuschäfer (2011: 352-353) kommentiert hierzu treffend:

Bei Lorca werden die [...] Gesetze des calderonianischen Dramas – die öffentliche Meinung, die *opinión*, achtet streng auf die Wahrung der Ehre – noch einmal aufgerufen und in Szene gesetzt, aber nun nicht mehr, damit sich der Zuschauer mit ihnen identifiziere, sondern damit er sich gleichsam mit Grausen von ihnen abwende.

Kennzeichnend für diese Konflikte ist die Gegenüberstellung zweier unvereinbarer Prinzipien. Auf der einen Seite wird die Respektivierung zivilisatorischer und normativer Verhaltensweisen gefordert. Auf der anderen Seite stehen Trieb und individuelles Bedürfnis (cf. Neuschäfer 1988: 366). Die Sympathie der Rezipient*innen wird dabei «viel stärker auf die «andere» Seite gelenkt» (id.). Bereits auf den ersten Blick ist erkennbar, wird in Lorcas Trilogie die Handlung durch die Brille der Weiblichkeit inszeniert. Zunächst quantitativ abzulesen ist dies schlicht anhand der *Dramatis personæ*, in dem die weiblichen Figuren den männlichen zahlenmäßig überlegen sind (cf. Wehrheim 2016: 44).

Wider Erwarten stehen aber nicht alle weiblichen Figuren klar für das «Gute» – noch kann sich die vermutete «feminozentrische Darstellung», wie Kirsten von Hagen (2016: 98) es bezeichnet, entfalten. Sie (ibid.: 101) gibt berechtigterweise zu bedenken: «Obwohl die Mutter als eine Figur erscheint, die aufgrund der dominanten Rolle innerhalb der Familie gängige Vorstellungen von Weiblichkeit subvertiert, steht doch gerade sie für die Akzeptanz und die Perpetuierung des Systems, das Frauen immer nur den weiblichen konnotierten Raum des Hauses zuweist». So sind die Frauenfiguren also durchaus als ambivalent angelegt zu betrachten:

[Dies] zeigt [...] die Ambivalenz dieser Frauenfigur, die einerseits für sich die Rolle des Patriarchen reklamiert, also ein matriarchales Prinzip durchzusetzen sucht, andererseits aber überkommene Rollenschemata als erworbenes Wissen [...] an die Frauen der nachfolgenden Generation weitergibt, wodurch die untergeordnete Rolle der Frau unhinterfragt perpetuiert wird (ibid.: 103).

Gerade in *La Casa de Bernarda Alba* wird so das Schicksal der Frau innerhalb der Gesellschaft als Damoklesschwert gezeigt und ein Aufbegehren gegen die Normen als Erschütterung verstanden, welche das Schwert zu Fall bringt. So kommt Amelia, eine der Töchter, ähnlich wie Calderóns Segismundo in seinem ersten Monolog, zu folgendem Schluss: «Nacer mujer es el mayor castigo» (García Lorca 2004: 44). Als Adela einem Irrtum erliegt und sich selbst das Leben nimmt, erreicht die Tragik ihren Höhepunkt. Das Verhalten der Mutter kann beinahe als Prolepse für die Zeit des Bürgerkrieges gelten, der ganze Familien auf Basis politischer und ideologischer Divergenzen entzweite und so Menschenleben nahezu entwertete. Wider besseres Wissen lässt Bernarda verbreiten, dass ihre Tochter als Jungfrau gestorben sei, um dem Ehrverlust zu entgehen. Gesellschaftliche Werte wiegen schwerer als persönliche.

Für den homosexuellen Lorca war es im damaligen Kontext undenkbar, seine eigenen Probleme zur Sprache zu bringen. So lag es nahe, sich mit den Problemen der Frauen zu identifizieren, die einem ähnlichen Schicksal unterlagen wie er: «Opfer einer Moral und eines Ehrbegriffs zu sein, die alles dem Vorrecht des «männlichen» Mannes unterordneten» (Neuschäfer 2011: 354). Trotz aller Subversion repressiver patriarchaler Strukturen gelingt der Ausbruch am Ende nicht, das Fatum fällt auf die Protagonistinnen zurück (cf. von Hagen 2016: 102).

Die Hoffnung auf Feminozentrismus wird also deutlich enttäuscht, da die Perpetuierung der patriarchalen Verhältnisse nun doch letztlich als Konsequenz aus der Handlung hervorgeht. Dennoch spricht von Hagen (2016: 105-106) Lorcás Werken letztlich eine das Schweigen brechende Funktion zu, weshalb ihre Worte diesen Abschnitt schließen sollen:

Was Lorca in seinen Stücken immer wieder inszeniert, ist eine von Männern dominierte Gesellschaft. Frauen, die häufig als sensibler für Ungerechtigkeiten und Widersprüche dargestellt werden [...], wird dabei die passive Rolle der Erdulderin zugeordnet. Gleichzeitig wird dargestellt, wie die Frauen am Fortbestand dieses Systems mitwirken, indem sie überkommene Rollenmuster nicht konsequent in Frage stellen. [...] Insbesondere am Beispiel der Madre und der Novia lässt sich ein *Doing Gender* aufzeigen, das zwischen Autonomiebestreben durch die Performanz männlich kodierter Eigenschaften einerseits und Bestätigung der gängigen Ordnung der Geschlechter andererseits oszilliert, wie es sich insbesondere im Verhalten der Madre gegenüber der nächsten Generation, ihrem Sohn und ihrer Schwiegertochter, manifestiert: Beide suchen diese Vorstellungen zu durchbrechen, letztlich erfolglos.

2.4 Zu Ehrbegriff und Ehrauffassung

Ebenso wie die Vorbilder des 17. Jh. greift Lorca Themen wie das problematische Verhältnis von Liebe und sozialem Stand, die Ehre – zwischen Verlust und Wiederherstellung, sowie die Dichotomie von Vernunft und Leidenschaft in seinen Tragödien auf. Ehre war schon im *Siglo de Oro* von hoher gesellschaftlicher Bedeutung geprägt – einerseits als *honra*, «persönliche[r] Wert eines Mannes, seine Tugenden und Qualitäten», andererseits als *fama*, «gesellschaftlich bestimmter Wert, der den Ruf [...] einer Person beurteilt» (Simson 2001: 19). Auch bei Lorca stellt sie, vor allem als Familienehre, den Dreh- und Angelpunkt der Handlung dar.

Gerade im letzten Werk der Trilogie, das gemeinhin als García Lorcás kunstfertigstes Stück gilt, finden wir eine deutliche Verflechtung beider Ehrauffassungen vor – allerdings verknüpft mit einer Übertragung der Konzeption

auf biologisch weibliche Figuren:⁶ «En ese contexto ideológico, el concepto de la honra juega un papel de primera categoría. Mientras que Adela está dominada hasta el suicidio por su pasión por el amor, Bernarda está obsesionada con la pasión por la honra» (Lindau 2000: 268). Es kommt durch die Abwesenheit der Vaterfigur zu einer «Umkodierung der Geschlechterrollen, ist es doch die Mutter, die als *pater familias* fungiert» (von Hagen 2016: 101). Doch auch die *fama* findet in *La Casa de Bernarda Alba* ihren Platz, wenn die Hausherrin versucht aus ihrem Heim eine Bastion zu errichten, um den Ruf der Familie durch die Keuschheit ihrer Töchter und ihr eigenes Schweigen darüber, was eigentlich zu tun wäre, zu erhalten und wiederum janusköpfig selbst Gerüchte aufsammelt, um sie im richtigen Moment auszuspielen. Auch in *Bodas de Sangre* wird Ehre als Familienehre ausgelegt. Bewahrt wird diese durch als tugendhaft anerkanntes Verhalten der Familienmitglieder; so sichert sich die Familie ihren Ruf innerhalb des sozialen Gefüges. Das Aufbegehren der Braut schließlich ›besudelt‹ diese Makellosigkeit. Die Suche nach ihr erfolgt dabei nicht aus Liebe oder Eifersucht, sondern zur Wiederherstellung der Ehre. Dies wird auch im Vergleich der Rückeroberung der so objektivierten Braut mit einer Jagd deutlich:

Mozo I.º: Esto es una caza.

Novio: Una caza. La más grande que se puede hacer (García Lorca 2011: 151).

Wir finden also die Gefühlsebene der Figuren des Bräutigams oder auch der Mutter deutlich als von außen determiniert vor, was deutlich an das Theater des *Siglo de Oro* erinnert. Hier kreuzen sich erneut Klassik und Moderne, denn auch im klassischen Theater ist die Ehre als *fama* synonym mit dem Ansehen aufgrund des Verhaltens. Bei Lorca gerät dieser Ehrbegriff ins Wanken, wenn er, wie im Falle der Vernunftehe, gleichbedeutend mit Reichtum, Besitz und Einfluss pervertiert wird:

Bei dem tödlichen Kampf um den ›Besitz‹ der Braut geht es jedenfalls weit mehr um einen Machtkampf zwischen zwei Familien, als um Fragen der Ehre, die der augenblicklich mächtigeren Partei nur als Vorwand dient, den status quo zu verteidigen (Neuschäfer 1988: 366).

⁶ In zahlreichen Inszenierungen wird Bernarda Alba von einem männlichen Schauspieler verkörpert.

3 Simon Stones *Yerma* (2017) und die Netflix-Produktion *Las Chicas del Cable* (2017-2020) als Fortführung von Lorcas Innovation und Kritik

3.1 Kinderwunsch vs. Karriere: Stones *Yerma*

«A shatteringly powerful reinvention of a familiar classic» oder «a radical reimagining» (Stone 2017: Klappentext) – so loben die Rezensionen Simon Stones Neuinterpretation von Lorcas Tragödie *Yerma* (2017). Stone nutzt dabei das Fundament des Stoffes von 1934, platziert es im kontemporären Kontext der Metropole London, in dem *Yerma* den Spagat zwischen erfolgreicher Geschäftsfrau und Kinderwunsch zu bewältigen versucht – ganz ohne Folklore und poetische Sprache. Stone selbst äußert sich zu seiner Adaption des Settings folgendermaßen:

[I]t was an important history for us to be telling in a contemporary world, the assumption is that women are, if not in a position of equality, on a path toward it (Rathe 2018).

Entsprechend verkörpert Stones *Yerma*, im Theatertext nur als HER bezeichnet und damit Identifikationsfläche für ein breites Publikum, auf den ersten Blick eine (post-)moderne Version von Lorcas Vorlage. Sie erscheint unabhängig und erfolgreich, arbeitet als Journalistin und Bloggerin bzw. Influencerin, ist verheiratet mit ihrem Ehemann John und genießt ein florierendes Sozialleben (cf. Stone 2017: 10). Sie ist am Puls der Zeit – doch ebenso wie ihrem Alter Ego aus dem Jahr 1934 fehlt ihr, wie uns der unveränderte Titel weiterhin zu verstehen gibt, zur Erfüllung ihres Glücks noch eines: ein Kind. Sara Ballesteros (2016) beschreibt die Protagonistin in ihrer Theaterkritik für die Zeitung *El Ibérico* als «una *Yerma* que podría estar inoculada en cualquier mujer de nuestro tiempo, con su profundo conflicto biológico y emocional». Trotz der 83 Jahre also, die zwischen Lorcas und Stones Werken liegen, ist der Dreh- und Angelpunkt weiterhin derselbe: Das Ticken der biologischen Uhr der Frau und damit verbunden auch die gesellschaftlichen Erwartungen an sie.

HER: We've got three floors right. Plenty of room... [...]

HER: Room for a children's bedroom. Room for two (Stone 2017: 13).

Die Zeit ist ihr Gegenspieler: Yerma arbeitet stetig daran, John zu verdeutlichen, dass sie bereits 33 Jahre alt sei (cf. *ibid.*: 14-15). Versucht sie zu Beginn des Dramas noch, ihren Wunsch zu unterdrücken, greift sie im weiteren Verlauf auf allerlei Mittel zurück, um schwanger zu werden: Ihre erste Wahl fällt auf eine Fruchtbarkeits-App, während sie John in der weiteren Handlung schließlich zur künstlichen Befruchtung überredet – beides ohne Erfolg (cf. *ibid.*: 15; 24; 68). Was Yerma nicht vergönnt sein soll, geschieht hingegen ihrer Schwester Mary, die trotz Kontrazeptiva ein Kind erwartet, als auch ihrer Freundin Des, die ebenfalls ungeplant schwanger wird (cf. *ibid.*: 20; 30-31.). Dies steigert Yermas Frustration ins Unermessliche – am Ende ist ihre Sehnsucht gar so groß, dass sie mit der Polizei in Konflikt gerät, weil sie fremde Kinder auf dem Spielplatz beobachtet:

JOHN: She'd been sitting opposite the playground down the road, watching the mothers with their children. She'd been there a lot, apparently. Pulled up in her car, just watching. The parents got freaked out (*ibid.*: 69).

Nähert man sich der Beziehung zwischen John und Yerma an – schließlich ist sie bereits bei Lorca von zentraler Bedeutung, so lässt sich bei Stone in der Grundstruktur des aktualisierten Narrativs eine bedeutsame Parallele finden: Wie bei Lorca sind die beiden miteinander verheiratet, jedoch handelt es sich nicht um eine Zweckehe, sondern um die Folge einer «long term relationship» (*ibid.*: 25). Die essentielle Parallele ist jedoch, dass auch zwischen Yerma und John die Leidenschaft zu fehlen scheint – hier ist es nicht der Zwang der Familien, die Moral und die Ehre, sondern vielmehr die Gewohnheit, die der Passion gegenübersteht:

HER: My hand feels heavy.
JOHN: Huh?
HER: This ring. It really makes my hand feel heavy.
JOHN: Is that a metaphor?
HER: No. I like it. Like every time I lift it to do something I'll remember you.
JOHN: You'll get used to it (*ibid.*: 49).

Der Ring als Zeichen der Ehe wiegt schwer, ein Mühlstein um den Hals, den Yerma nicht mehr loswerden kann. Von John als bloße Frage der Gewohnheit abgetan, ist es gerade dieses Einschleifen, das zu Stagnation führt. Ähnlich wie bei Lorca fehlt Yerma und John die Passion, das Abenteuer. Immer ist sie es,

die John verführen will – jedoch zweckrational um eines Kindes Willen und wenig romantisch:

HER: You want to fuck? [...]

HER: Sure you don't want to fuck? [...]

HER: You never want to fuck anymore (ibid.: 9-11).

In diesen Zusammenhang hinterfragt sie ununterbrochen die Attraktivität ihres eigenen Körpers (z.B. «You hate my armpits?» [ibid.: 9]), womit Stone den Schönheitswahn und die Anerkennungssucht einer Gesellschaft, die ihren «Marktwert» über die Anzahl von Likes auf Instagram bemisst, als weitere Problematik der Gegenwart aufruft.

John jedoch zeigt ihr weder die für sie notwendige Anerkennung noch seine Liebe. So vergisst er bspw. ihren Geburtstag, konsumiert zur Triebbefriedigung Pornographie statt mit ihr zu schlafen und betrügt sie (cf. ibid.: 43; 12; 65). Dennoch nimmt Yerma ihn in Schutz, verteidigt ihn, verzeiht ihm – schließlich ist er innerhalb ihrer Logik die Waffe im Kampf gegen die Zeit und damit der Einzige, der ihren Kinderwunsch erfüllen und ihre Existenz komplettieren kann – und ähnlich wie in Lorcas Stück gleichermaßen auch die Projektion des sehnlich gewünschten Kindes. Enttäuschung, Trauer, Verärgerung – dies verarbeitet sie auf ihrem Blog, der wie eine Parallelwelt funktioniert, in die Yerma ihre negativen Gefühle, «[t]he ugly stuff[,] [t]he regrets[,] [t]he nighttime horrors» (ibid.: 31), verschieben kann, um sie damit aus ihrer Realität zu schaffen, sie zu verdrängen. So wird auch die Ehe bei Stone zu einer pragmatischen Zweckgemeinschaft, in der Emotion und Leidenschaft keinen Platz haben:

HER: I need you to stop travelling so much.

JOHN: It's not a good time for me –

HER: I need that.

JOHN: Okay.

HER: I need you to get your sperm tested. The doctors won't do any more tests on me until they get your results. [...]

HER: I made you an appointment for Tuesday. [...]

JOHN: I need something from you.

JOHN: I need you to stop writing about it (ibid.: 55).

Vielmehr stehen sich auch hier zweierlei Wünsche und Bedürfnissysteme gegenüber, die sich nicht miteinander verzahnen: John ist besorgt um seinen Ruf,

weshalb er Yerma anweist, derartige Details aus ihrem Blog fernzuhalten – eine Aufforderung zum Schweigen, wie auch bei Lorca der *fama* wegen: «My friends read what you write. You know that, don't you?» (ibid.: 52). Der Blog selbst erfüllt in diesem Fall aber eine doppelte Funktion: Er ist nicht nur Fluchtraum, sondern gleichzeitig auch noch die Grundlage Yermas beruflicher Tätigkeit – Symbol ihrer Eigenständigkeit, das nun von ihrem Ehemann niedergerissen werden soll. Durch diese Arbeit an ihrem Blog hält sich die Protagonistin andererseits, wie auch in Lorcas Dramen, innerhalb ihres Hauses auf; es erhält, wie auch in den spanischen Stücken eine Konnotation, wenngleich Yerma hier nicht im herkömmlichen Sinne gefangen gehalten oder bewacht wird. Der Grad der Bindung an Heim und Herd ist deutlich loser als bei Lorca, jedoch durchaus weiterhin existent.

Nicht nur diese Bindung an das Haus wirkt im Vergleich abgeschwächt – vielmehr ist auch das hierarchische Verhältnis der Geschlechter weniger an die Extrempunkte des Spektrums gebunden. Es wird bspw. nicht nur Yermas mögliche Unfruchtbarkeit thematisiert, sondern ebenfalls Johns eingeschränkte Zeugungsfähigkeit. Über dieses Abrücken von den Polen realisiert der Autor sein Vorhaben, eine Yerma der Gegenwart zu entwerfen – eine Zeit, in der eine Gleichstellung von Mann und Frau zwar nicht mehr wie eine Utopie erscheint, aber nicht vollends erreicht ist. Dennoch bleibt John eine ambivalente, häufig schwache Figur, die an den meisten Textstellen ins Negative kippt: Zwar zeigt er sich bspw. dankbar dafür, dass Yerma die Aufgaben des Haushalts erledigt, nichtsdestotrotz bleiben aber das Wahre seines Rufs und beruflicher Erfolg bedeutsamer als das Glück seiner Frau (cf. ibid.: 23). Dennoch ist er nachgiebiger als Lorcas Juan und besitzt weder dessen Härte, noch Kälte – so etwa verbalisiert er in den Streitgesprächen mit Yerma bis zum letzten Dialog nicht seine Überzeugungen, sondern sagt vielmehr das, was seine Frau von ihm hören will, wohl aber auch, um das (für ihn) zufriedenstellende, beschauliche Diorama seines Lebens als erfolgreicher Geschäftsmann mit Frau und Haus nicht selbst niederzuschlagen:

HER: Look at me. Look at me when you say it. Do you want it John? Because I need to know.

JOHN: Yes, I want it too.

HER: Say it. Say the actual.

JOHN: I want to have a child. With you (ibid.: 55).

Was bei Stone stärker als bei Lorca thematisiert wird, ist Yermas Verlangen nach Liebe und Leidenschaft – wenngleich sie den Versuchungen anderer Männer, etwa Victors, widerstehen kann. Dieses Verlangen beweist ihr Gespräch mit der Mutter, von der sie als Kind wenig Fürsorge erfahren hat. Damit werden auch wiederum Sozialisation und Erziehung in das Themenrepertoire aufgenommen und suchen die Sehnsüchte der Protagonistin über die Absenz einer liebenden Familie zu erklären:

HER: Why did you never hold me? [...] When I was a child. When we were children. Why didn't you hold us? [...]
 HER: Why did you want to have another child after Mary? If you hated it so much (ibid.: 36).

Diese un(ter)bewussten Ängste und Bedürfnisse erhalten in einer der Schlüsselszenen des Stücks, in der Yerma anfängt zu halluzinieren, eine greifbare Form. Zwar werden die Ebenen von Raum und Zeit in den Didaskalien nicht bestimmt, die Protagonistin scheint verschwunden, jedoch treten in dieser transeartigen Szene neue Figuren zum dramatischen Personal hinzu: John 2 und Victor 2. Vergleichbar ist diese Szene mit der Pilgerfahrt der kinderlosen Frauen in Lorcas dramatischer Dichtung. Stones Yerma befindet sich auf einer Erkundungsreise zu sich selbst, ihren tiefsten Gefühlen und Wünschen. So lässt sie sich von Victor 2 verführen, was ihre Leidenschaft für diesen noch einmal explizit werden lässt:

HER: Fuck me. Fuck me. Fuck me right here. [...]
 HER: We wasted so much time (ibid.: 82).

Als Yerma zurückkehrt, lügt sie über ihren Verbleib, woraufhin sich John von ihr trennt. Die Spitze der Klimax ist erreicht – und die Konsequenzen sind ähnlich katastrophal wie die des finalen Dialogs bei Lorca. Am Ende steht ein Monolog Yermas, der hauptsächlich aus Anakoluthen besteht, und neben dem Mord an John das Scheitern des Kinderwunsches verbalisiert. Was bei Lorca noch als gesellschaftlicher Selbstmord endet, kulminiert hier in der Evokation tatsächlichen Suizids:

HER: Oh shit I
 John?
 I think I
 Oh [...]

You won't be coming anymore
My son
My daughter

But
Maybe
I'll be coming to you

I'll be coming
To you (ibid.: 88).

Mit diesem Spiel aus Kontinuitäten und Veränderung gelingt es Stone, Lorca's radikales sozialkritisches Werk in die Aktualität zu holen. Die Wünsche, Sehnsüchte und Ängste der Figuren bleiben im Wesentlichen dieselben, werden jedoch, versehen mit dem Dekor des Heute und bereinigt von Archaismen, für den Bestand im neuen Jahrtausend gerüstet. Schließlich also bestätigt Stone's Werk die Worte Karen Genschow's (2011: 9) hinsichtlich einer heutigen Rezeption der Werke Lorca's und zeigt uns die gewandelten Vorzeichen – macht sie explizit sichtbar, spürbar und vor allem nachfühlbar:

Der Konflikt zwischen individuellem Wunsch und gesellschaftlichen Beschränkungen, die Verteilung und Ausübung von Macht, die Familie als disziplinierende und unterdrückende Instanz sind die Themen vor allem seiner [Lorca's] Dramen, und sie besitzen auch unter den heutigen gewandelten Vorzeichen Aktualität und Brisanz.

3.2 Lorca's Frauen und *Siglo de Oro* go Pop: Die Netflix-Produktion *Las Chicas del Cable*

Eine freiere, da nicht auf demselben Stoff basierende und in ein anderes Medium übertragene, populärkulturelle Adaption lorquianischer Innovationen bietet die Netflix-Serie *Las Chicas del Cable*. Die bisher erschienenen vier Staffeln sind dabei im Madrid der Zwanziger- und frühen Dreißigerjahre situiert und erzählen die Geschichte vierer junger Frauen, deren Narrative sich allesamt in

der Arbeit als Telefonistin in der *Compañía de Telefonía* kreuzen.⁷ Ähnlich wie in Lorcas Dramen werden hier die Geschichten einer in diesem historischen Kontext deutlich benachteiligten sozialen Gruppe, der Frauen, erzählt – diese werden jedoch vielschichtig aufgefächert, sodass sich ein enormes Netz an angeschnittenen Problematiken entfaltet, angefangen beim prominent platzierten Thema der Frage von Geschlecht und Beruf («Las elegidas tendrán el honor de trabajar» [S1E1, 07:30]) und damit Emanzipation, über sexuelle Identität oder aber die klassische Frage nach Ehre, wenn auch modifiziert und aktualisiert.

Über jede der Protagonistinnen werden dabei gesellschaftliche Fragen entwickelt, die vor einer historischen Folie teils stereotypisch weiblich besetzt sind, etwa die nach Mutterschaft und Karriere wie im Fall von Ángeles. Die Serie wirft aber auch, ähnlich wie Lorca über seine Frauenfiguren, Stellvertreterinnen für alle marginalisierten Gruppen und Individuen, generelle Fragen unter dem Vorzeichen von «Freiheit vs. Repression» bzw. «Leidenschaft vs. Vernunft» auf. Bei beinahe allen von ihnen handelt es sich um Fragen, die auch in der außerfiktionalen Wirklichkeit der Rezipient*innen nicht an Aktualität eingebüßt haben, worüber sich nicht zuletzt der große Erfolg der Produktion erklärt. So liegt auch das Hauptaugenmerk nicht auf dem historischen Rahmen, sondern vielmehr auf der Charakterentwicklung der Figuren. Die Historisierung der Handlung macht die Bedürfnisse der Protagonistinnen nicht weniger greifbar – im Gegenteil: durch diese Kontrastfolie wird eine überspitzte Formulierung der Problematiken erst möglich, erhöht die affektive Involviertheit und weist auf die Realität des Publikums hin.

Im Fokus der Handlung steht dabei Alba, die eine andere Identität annimmt, um über eine Anstellung den Raub von Geldern der Firma, zu bewerkstelligen, um damit wiederum die korrupte Polizei zu bezahlen, die sie des Mordes beschuldigt. So wählt sie bereits zu Beginn der Serienhandlung Lügen und Kokettieren als ihre Hauptwerkzeuge, um die männlich geführte Firmenwelt zu unterminieren. Im weiteren Verlauf stellt sich heraus, dass Francisco, der Direktor der Firma, ihre Jugendliebe ist, den sie aus den Augen verloren hat, für den sie aber immer noch Gefühle hegt. Hierüber eröffnet sich die Haupt-

⁷ Eine fünfte Staffel steht kurz vor der Veröffentlichung und wird sich in den Jahren des Spanischen Bürgerkriegs (1936-1939) abspielen.

problematik um Alba. Sie ist im klassischen Konflikt der europäischen Theatergeschichte platziert: zwischen den Polen von Leidenschaft und Vernunft. Die Vernunftseite wird hier jedoch durch ein zusätzliches Gewicht erschwert, nämlich die Erpressung und damit die Unversehrtheit ihres eigenen Lebens sowie ihre persönliche Freiheit.

Insgesamt wird Alba als unabhängige Frau inszeniert, die für die Rechte ihres Geschlechts kämpft. Dennoch entspricht sie dem Sprichwort von der «harten Schale» und dem «weichen Kern» – ist sie häufig als stark und selbstbewusst, zeigt sie in Momenten von Intimität und Privatsphäre ihre Unsicherheit. So etwa verzichtet sie auf Familie und nimmt Schmerz und Einsamkeit in Kauf – muss damit also den gesellschaftlichen Forderungen an sie versagen (ähnlich wie es Lorcas Frauenfiguren tun), um eine freie Frau zu sein und ihren Idealen zu folgen, wie ihr Abschlussmonolog in Folge 1 zeigt:

[A]lgunas ya empezaban a comprender que ese nuevo mundo no era tan idílico ni tan sencillo como habrían deseado. Qué implicaría renuncias familiares, soledad... Porque la independencia siempre tiene un precio. [...] ...[E]l mío: estar condenada a romper las normas (S1E1, 51:00).

Zu ihrer Vertrauten wird die verheiratete Ángeles, die, erfahren und kompetent in ihrem Beruf, die neuen Kolleginnen anleitet. Ihr Mann Mario arbeitet ebenfalls in der Firma und verlangt nach seiner Beförderung, dass sie nun ihre Arbeit, die sie mit Leidenschaft ausübt, niederlege, um sich der Erziehung zu widmen. Einmal mehr wird hier also die männliche über die weibliche Selbstverwirklichung gestellt – ein bekanntes Motiv, das im Falle Marios durch emotionale Erpressung durchgesetzt wird: «Pero nosotros tenemos una hija, Ángeles, y yo no quiero que a mi hija la cuide una desconocida» (S1E1, 43:52). So werden die Spannungsfelder der Machtverteilung deutlich und es eröffnet sich ein Netz aus symbolischer und psychischer Gewalt, schließlich durch physische Gewalt auf die Spitze getrieben. Als die Protagonistinnen von Marios Affäre mit einer Sekretärin erfahren, ist seine Inszenierung als Antagonist der Emanzipation perfekt. In der Firma nun will Ángeles ihn konfrontieren – er blockt jedoch mit «[N]o voy a volver a discutir contigo y menos aquí» (S1E1, 43:26). Ähnlich wie Juan ist er um seinen Ruf besorgt und macht seine Ehefrau mundtot. Ángeles' Herauswinden aus dieser Gewaltspirale wird zur zentralen Nebenhandlung –

erst durch Marios Tod ist ihr Ausbruch aus den Ketten dieses mehrdimensionalen Gewaltgefüges vollständig möglich.

Die dritte Protagonistin ist Carlota, bereits von Beginn an mit starken Unabhängigkeitsbestrebungen ausgestattet, – so stößt sie beim Feierabendgetränk darauf an, «que a partir de ahora vamos a ser mujeres independientes» (S1E1, 23:23). Von diesem Umtrunk wird sie jedoch gewaltsam von ihrem Vater entfernt, einem konservativen Militär, der sie an eine gute Partie verheiraten will und ihr vorwirft, dass «[u]na señorita de [s]u categoría no trabaja» (S1E1, 24:02). Ihre Problematik besteht also aus dem typisch lorquianischen Geflecht von Geschlechter- und Generationenkonflikt. Auch ihre Mutter ähnelt einer abgeschwächten Mutterfigur Lorcás, denn sie perpetuiert die Zustände, allerdings durch ihre Passivität: «Esto lo hacemos por tu bien, hija» (S1E1, 28:53). Im weiteren Verlauf entwickelt sie sich zur stärksten Rebellin gegen das Patriarchat und klassische Genderrollen: Sind es zu Beginn noch Aussagen wie «¿Tú sabes cuál es el peor enemigo de las mujeres, Marga? La sumisión» (S1E1, 30:01) oder das Virginia-Woolf-Zitat «[N]o hay barrera, cerradura ni cerrojo que pueda imponer a la libertad de mi mente» (S1E1, 30:17), wird sie später eine polyamourose, bisexuelle Beziehung mit Sara und Miguel eingehen und den Suffragettenaufstand mitinitiieren.

Am stärksten an die Moralvorstellungen der älteren Generationen gebunden ist Marga, die aus einem *Pueblo* stammt – eine strukturelle Parallele zu Lorca. So wird sie dem Wertesystem Carlotas diametral gegenübergestellt. Ihre Großmutter ist Figur der moralischen Führung und Bezugsperson gleichermaßen und leitet sie mit dem sprichwörtlichen «Zuckerbrot», aber auch der «Peitsche» an. Zwar schmeichelt sie ihr mit Aussagen wie «[V]ales más que las pesetas» (S1E1, 21:04), gibt ihr im nächsten Atemzug jedoch «No somos una familia de posibles ni tienes un marido que te resuelva la vida» (S1E1, 21:24) zu verstehen und übt so Druck auf sie aus. Auch die alte Dolores, die Leiterin der Pension, in der Marga unterkommt, reproduziert ganz beiläufig festgefahrene Codes zu Keuschheit und weiblicher Ehre: «Ya sabes, mente abierta, piernas cerradas» (S1E1, 27:07). Aus diesem Moralkodex scheint Bernarda Alba fast wörtlich zu sprechen. Marga nimmt diese Regelungen zu Beginn der Handlung an. Doch anders als Lorcás aufbäumende Frauenfiguren gelingt es ihr Selbst-

bewusstsein durch das Bündnis mit den anderen Frauen aufzubauen und Verantwortung für ihr Handeln zu übernehmen. Die Tatsache jedoch, dass Marga auch im weiteren Verlauf der Handlung lange mit sich selbst ringen muss, demonstriert, wie schwierig es ist, das anerzogene, gesellschaftlich akzeptierte und forcierte Korsett abzustreifen und sich in die Subjektposition des eigenen Lebens zu stellen – das Schicksal selbst in die Hand zu nehmen und nicht die *Moirai* über sich entscheiden zu lassen.

Wie die Serie letzten Endes für die sich emanzipierenden Protagonistinnen ausgehen wird, ist bisher noch unklar. Deutlich festzuhalten bleibt für den Moment jedoch, dass das Reiz-Reaktionsmuster von «Ausbruch aus den Normen» und «Strafe» im tragischen Sinne nicht greift. Im Sinne des Spannungsbogens sowie der Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit in einem modernisierten aristotelischen Sinne sind aber auch die vier Frauen mit Hindernissen und Herausforderungen konfrontiert. Ihnen gelingt es jedoch, anders als bei Lorca, stets einen Ausweg zu finden. Die Folie des historischen Rahmens hält die Macher der Serie dabei nicht ab, Themen aufzugreifen, die sich auch in der Gegenwart noch stigmatisiert vorfinden. So tragen sie Lorcas Denkfiguren in die Aktualität, wobei dieser Beitrag nur einige wenige exemplarisch aufzeigen kann.

4 Schlussfolgerungen

Federico García Lorcas *Tragedias rurales* können zusammenfassend als Synthese und Transformation verschiedener Traditionslinien verstanden werden, die von der Antike, über das *Siglo de Oro* und das moderne spanische Theater bis hin zur andalusischen Folklore reichen – gerade diese «Kombination [...] verleiht der Gesellschaftskritik so eine mythisch-zeitlose Dimension» (Gröne/von Kulesa/Reiser 2009: 123). Dieses Zusammenfügen und die Neuaneignung zahlreicher Elemente verschiedener Traditionen zeigt uns García Lorcas schöpferisches Genie. Durch die Übernahme thematischer und formaler Bestandteile altmodisch anmutenden Repertoires stellt der Autor sie in einen aktuellen Funktionszusammenhang; es handelt sich um den Versuch der Erneuerung des spanischen Theaters unter Rückgriff auf die Tradition. Diese Modernisierung ermöglichte erst das Aufgreifen von Themen aus Lorcas Gegenwart,

die im Fall der *Tragedias rurales* vor allem der kritischen Auseinandersetzung mit der sozialen Realität verpflichtet sind. Durch den zeitlosen Charakter, den die Stücke so erhalten, verwundert es wenig, dass die Einflüsse des Andalusiers bis heute sichtbar sind und als Inspirationsquelle gelten können: Nicht nur zählen seine Tragödien weiterhin zu den meistgelesenen Klassikern, sondern strahlen auch in die heutige Produktionslandschaft, ob es sich nun wie im Falle von Simon Stones *Yerma* um Neubearbeitungen desselben Stoffes für die Theaterbühne oder um das popkulturelle Aufgreifen von Topoi, strukturellen Mustern, Funktionsweisen und Handlungsfeldern wie in der Serie *Las Chicas del Cable* handelt. Beiden jedoch ist immanent, dass sie Lorcás Themen konkret auf eine Gesellschaft des 21. Jahrhunderts zuschneiden, die teils immer noch mit ähnlichen Problemen zu kämpfen hat – es haben sich schließlich, um noch einmal zu Genschow zurückzukommen, nur die Vorzeichen gewandelt, nicht die Problematiken selbst.

Bibliographie

- Aristoteles. 1982. *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Ballesteros, Sara. 2016. «Yerma 2.0, o la mujer lorquiana de Simon Stone», <https://www.eliberico.com/yerma-2-0-la-mujer-lorquiana-simonstone/> (zuletzt eingesehen am 14.02.2020).
- Briesemeister, Dietrich. 1998. «Yerma. Poema trágico en tres actos y seis cuadros». In: Walter, Jens (ed.): *Kindlers neues Literatur-Lexikon* (Bd. 6). München: Komet, 107-108.
- Enzensberger, Hans Magnus. 2002. «Nachbemerkung». In: García Lorca, Federico: *Bernarda Albas Haus. Tragödie von den Frauen in den Dörfern Spaniens*. Übersetzt von Hans Magnus Enzensberger. Stuttgart: Reclam, 62-68.
- Floek, Wilfried. 1988. «Federico García Lorca – La Casa de Bernarda Alba». In: Roloff, Volker; Wentzlaff-Eggebert, Harald (edd.): *Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: Schwann Bagel, 370-384.
- . 2016. «Theater als Aushandlungsort für eine Enttabuisierung sozialer Normen. Eine historisch-soziologische Analyse». In: Febel, Gisela; Grünagel, Christian; Ueckmann, Natascha (edd.): *García Lorcás Drama ‚Bodas de Sangre‘ und die Literaturtheorie. 17 Modellanalysen*. Stuttgart: Reclam, 134-147.
- Fuhrmann, Manfred. 2003. *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘. Eine Einführung*. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler.
- Franzbach, Martin. 2002. «Nachwort». In: García Lorca, Federico: *Bluthochzeit. Tragödie in drei Akten und sieben Bildern*. Übersetzt von Rudolf Wittkopf, mit einem Nachwort von Martin Franzbach. Stuttgart: Reclam, 66-71.
- Fuentes Rojo, Aurelio. 1998. «Bodas de Sangre», in: Walter, Jens (ed.): *Kindlers neues Literatur-Lexikon* (Bd. 6). München: Komet, 97-99.
- García Lorca, Federico. 2011 [1933]. *Bodas de Sangre*. Herausgegeben von Allen Josephs und Juan Caballero. Madrid: Cátedra.
- . 2004 [1936]. *La casa de Bernarda Alba*. Herausgegeben von Michael Völpel. Stuttgart: Reclam.
- . 2009 [1936]. *Yerma*. Herausgegeben von Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Cátedra.
- Genschow, Karen. 2011. *Federico García Lorca. Leben Werk Wirkung*. Berlin: Suhrkamp.
- Gil, Ildefonso-Manuel. 2009. «Introducción». In: García Lorca, Federico: *Yerma*. Herausgegeben von Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Cátedra, 13-49.
- Gröne, Maximilian; Kulessa, Rotraud von; Reiser, Frank. 2009. *Spanische Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.

- Hagen, Kirsten von. 2016. «Llora, pero en la puerta»: Bodas de Sangre zwischen weiblicher Selbstbestimmung und patriarchaler Hegemonie». In: Febel, Gisela; Grünngel, Christian; Ueckmann, Natascha (edd.): *García Lorcas Drama ‚Bodas de Sangre‘ und die Literaturtheorie. 17 Modellanalysen*. Stuttgart: Reclam, 98-108.
- Josephs, Allen; Caballero, Juan. 2011. «El problema de la tragedia moderna». In: García Lorca, Federico: *Bodas de Sangre*. Herausgegeben von Allen Josephs und Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 13-26.
- Knodel, Elisabeth. 2016. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Mutter: Euripides und Federico García Lorca: Eine komparatistische Studie zum griechischen und spanischen Drama* (PERIPE-TEIA – Studien zu Drama und Theater 3). Hamburg: Dr. Kovac.
- Lindau, Hans Christian. 2000. *Spielarten spanischer Dramatik. Eine Einführung in ausgewählte Werke des spanischen Theaters aus fünf Jahrhunderten* (Hispanistik in Schule und Hochschule 36). Bonn: Romanistischer Verlag.
- Molière. 2012 [1673]. *Le Malade imaginaire*. Herausgegeben von Claire Joubaire. Paris: Flammarion.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. 1988. «Federico García Lorca – Bodas de Sangre» In: Roloff, Volker; Wentzlaff-Eggebert, Harald (edd.): *Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: Schwann Bagel, 355-369.
- . 2011. «Vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart». In: Neuschäfer, Hans-Jörg (ed.): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 321-450.
- Rathe, Adam. 2018. «How will London’s Most Celebrated play do in New York?», <https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/a19619227/yerma-newyork/> (zuletzt eingesehen am 14.02.2020).
- Simson, Ingrid. 2001. *Das Siglo de Oro. Spanische Literatur, Gesellschaft und Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart et al.: Klett.
- Stenzel, Julia. 2012. «Begriffe des Aristoteles». In: Marx, Peter (ed.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 12-31.
- Stone, Simon: *Yerma*. London: Oberon Modern Plays.
- Strosetzki, Christoph. 2001. *Calderón* (Sammlung Metzler 327). Stuttgart/Weimar: Metzler.
- . 2010. *Einführung in die spanische und lateinamerikanische Literaturwissenschaft* (Grundlagen der Romanistik 22). Berlin: Erich Schmidt.
- Völpel, Michael: «Nachwort». In: García Lorca, Federico: *Yerma*. Herausgegeben von Michael Völpel. Stuttgart: Reclam, 91-103.
- Wehrheim, Monika. 2016. «Eros, Gesellschaft und das Objekt der Begierde. Bodas de Sangre in der Aktantenanalyse». In: Febel, Gisela; Grünngel, Christian; Ueckmann, Natascha (edd.): *García Lorcas Drama ‚Bodas de Sangre‘ und die Literaturtheorie. 17 Modellanalysen*. Stuttgart: Reclam, 41-56.

Verena Richter (Paris/Graz)

Das Mittelmeer als pluraler Erinnerungsraum im französischen Essayfilm: zu Jean-Daniel Pollets *Méditerranée* (1963)¹

The present article aims to examine images of the Mediterranean Sea in Jean-Daniel Pollet's essay film *Méditerranée* (1963), with a particular focus on its representation as a multifaceted space of cultural memory. After some preliminary observations on the relation between the essay film as a genre and images of the Mediterranean, I shall, on the one hand, have a look at the semantic processes through which the film builds up a recognizable image of the *Great Sea*. On the other hand, however, I will argue that, at the same time, *Méditerranée* calls this signifying process into question by representing the sea as a space of cultural memory understood as a space of becoming and of deferral of meaning.

Keywords: *the Mediterranean Sea; Jean-Daniel Pollet; Philippe Sollers; cultural memory; essay film;*

1 Ein Meer mit vielen Namen

Im Laufe der Jahrhunderte und Jahrtausende hat das Mittelmeer von den verschiedenen Bevölkerungsgruppen, die seine Küsten besiedelten und besiedeln, verschiedenste Namen und Bezeichnungen erhalten. So war es für die Römer das *mare nostrum*; im Arabischen heißt es noch heute *al-bahr* oder *al-abyad* und im Türkischen *Ak-deniz*, was beides das 'Weiße Meer' bedeutet; die hebräische Bezeichnung lautet *yam gadol*, das 'Große Meer' (cf. Matvejevitch 1992: 177-178; Abulafia 2011: xxiii). Diese unterschiedlichen Benennungen verweisen auf die semantischen Operationen und Verschiebungen, denen das Mittelmeer seit tausenden Jahren unterliegt. Es konstituiert ein «Palimpsest an Be- und Zuschreibungen» (Lötscher 2012: 2), in dem sich die Kulturgeschichten seiner Anrainerstaaten in einem heterogenen Stimmengewirr beständig durchdringen und überlagern. Seine Einheit, so David Abulafia seine umfassende Geschichte

¹ Der Beitrag ist Teil einer ausführlicheren Untersuchung zur Inszenierung des Mittelmeers als Erinnerungsraum im französischen Essayfilm, in der neben Pollet Jean-Luc Godards *Film Socialisme* (2010) und Olivier Pys *Méditerranées* (2010) betrachtet werden. Ich interessiere mich im Folgenden für Pollet, da dessen Filme außerhalb Frankreichs nur wenig bekannt sind.

des Mittelmeers abschließend, bestehe paradoxerweise «in its swirling changeability» (Abulafia 2011: 648). So ist freilich auch – die Katachrese sei erlaubt – viel Tinte über das Mittelmeer geflossen und dies nicht nur von Historikern wie David Abulafia (2011) oder nicht zuletzt Fernand Braudel (1993; 2017), sondern vor allem auch von Schriftstellern. Allein auf französischer Seite sind für das 20. Jahrhundert u.a. Paul Valéry, Jean Grenier, Albert Camus, Michel Tournier, Marguerite Yourcenar, Jean-Claude Izzo, Laurent Gaudés, Jean Giono oder auch Blaise Cendrars zu nennen. Bei einem Blick über den französischen Küstenrand hinaus können diesen noch Namen wie u.a. Elsa Morante, Franco Cassano, Predrag Matvejevitch, Rafael Chirbes, Manuel Vicent und Leonardo Sciacia hinzugefügt werden. Doch nicht nur die Literatur, sondern auch das Kino hat sich im 20. und 21. Jahrhundert des Mittelmeers angenommen, wie in Filmen von Jean-Luc Godard, Emanuele Crialese, Federico Fellini, Luchino Visconti oder auch Theo Angelopoulos.²

Ist in der Literatur der Essay ein beliebtes Genre, um sich mit dem Mittelmeer auseinanderzusetzen,³ so spielt dieses im Film zwar eine untergeordnetere Rolle, bringt jedoch nicht weniger interessante Textbeispiele hervor, wie im Falle von Jean-Daniel Pollets *Méditerranée* (1963), Jean-Luc Godards *Film Socialisme* (2010) oder auch Olivier Pys *Méditerranées* (2010). Im Folgenden möchte der Beitrag dem das Mittelmeer charakterisierenden Stimmengeflecht im ersten Beispiel – Pollets *Méditerranée* (1963) – nachgehen, um einerseits zu zeigen, welches spezifische Bild des Mittelmeers er zeichnet und wie er sich in das diskursive Geflecht des Mittelmeers einschreibt. Auf der anderen Seite kann anhand des Films überlegt werden, inwiefern insbesondere der Essayfilm geeignet ist, jene Pluralität der das Mittelmeer konstituierenden Stimmen und Bilder einem Zuschauer nahezubringen. Hierzu soll in Anschluss an eine kurze Vorstellung des Films sowie einiger methodischer Vorüberlegungen die im Film präsente *Morphologie* des Mittelmeers (cf. Böhm: 103) näher betrachtet werden, durch die

² Cf. zu diesen Beispielen in Literatur und Film u.a. Matvejevitch (1992); Faverzani (1995); Cassano (2005); Signorile (2005); Garcia/Lasserre Dempure/Vatrican (2005); Dugas (2008); Arend/Sollte-Gresser/Richter (2010); Serceau (2010).

³ Cf. u.a. Paul Valéry «Inspirations méditerranéennes» (1933), Jean Grenier *Inspirations méditerranéennes* (1941), Blaise Cendrars *Bourlinguer* (1948) und Albert Camus *L'été* (1954), aber auch Michel Tournier «Méditerranée» (1986), Predrag Matvejevitch *Bréviaire méditerranéen* (1992) und Franco Cassano *Il pensiero meridiano* (2005).

es referenzsemantisch allererst als Gegenstand filmischer Repräsentation konstituiert wird. Diese Elemente referentieller *Ortskonstitution* zeugen von den vielfältigen Prozessen der Bedeutungszuweisung, denen das Mittelmeer als extratextueller Gegenstand unterliegt. In diesem Teil sollen die Ausführungen Andreas Mahlers (1999) und Horst Weichs (1999) zur Stadtdarstellungen in der Literatur auf den Film übertragen und für Repräsentationen des Mittelmeers erprobt werden. Darauf aufbauend ist abschließend unter Bezug auf Aleida Assmann (2010) der Inszenierungen des Mittelmeers als eines Erinnerungsraums nachzugehen. Aufgeworfen wird damit die Frage nach den Gedächtnis- und Erinnerungsmetaphern, die dazu dienen diesen geschichtsträchtigen Raum zu beschreiben. Wie zu zeigen ist, zeichnet Pollet das Mittelmeer in dieser Hinsicht als einen offenen Raum des Werdens und wendet auf diese Weise die Topographie der Erinnerung, wie dies beispielsweise der Begriff des Palimpsests nahelegt,⁴ in eine Topologie der Erinnerung, die über ein bloßes Abschreiten verschiedener Punkte im Raum (cf. *ibid.*: 158) weit hinausgeht. Zugleich wird darüber der zuvor postulierte Prozess der Bedeutungszuweisung teils wieder in Frage gestellt.

2 Der Essayfilm und das Mittelmeer

Jean-Daniel Pollets *Méditerranée* besteht aus einer Reihe verschiedener Aufnahmen von Landschaften und Kulturobjekten, die der Regisseur gemeinsam mit Volker Schlöndorff an verschiedenen Orten des Mittelmeerraums gedreht hat. Bis auf einige Ausnahmen werden alle Einstellungen mehrmals wiederaufgenommen. Nur zwei narrative Stränge lassen sich ausmachen: zum einen eine junge Frau, die auf einer Krankenbahre durch eine Klinik geschoben wird und schließlich auf einem Operationstisch liegt, sowie Stierkämpfe, wobei jedoch wiederholt gezeigt wird, wie einem Tier der Todesstoß versetzt wird. Dazu erklingt aus dem Off ein mit der Montage von Philippe Sollers verfasster und

⁴ Zwar handelt es sich beim Palimpsest im Grunde um eine Schriftmetapher (cf. Assmann 2010: 154-155), sie kann jedoch insofern topographisch verstanden werden, als sich verschiedene Schichten übereinanderlegen und sie somit eine Ähnlichkeit zur Raum-Metapher des Ausgrabens aufweist (cf. *ibid.*: 162).

gesprochener Text (cf. Sollers 2018: 00:01:10-00:02:00), durch den der Film nicht nur eine zusätzliche Bedeutungsebene erhält, sondern zugleich auch im Kontext der Theorien der Gruppe um *Tel Quel* verortet werden kann.⁵

Méditerranée kann als *Mittelmeertext* bezeichnet werden – und zwar in jenem Sinne, in dem Andreas Mahler *Stadttex*te definiert, d.h. als *Mittelmeertexte* können Texte bezeichnet werden, in denen das Mittelmeer als Region wie auch als Meer «ein – über referentielle bzw. semantische Rekurrenz abgestütztes – dominantes Thema ist, also nicht Hintergrund, Schauplatz, *setting* für ein anderes dominantes Thema, sondern unkürzbarer Bestandteil des Textes» (Mahler 1999: 12). Diese *Mittelmeertexte* können einem *mediterranen Kino* im Sinne eines Kinos mediterraner Kulturen, wie es beispielsweise Elisabeth Arend definiert (cf. Arend 2010: 81-88), zugeordnet werden. Angeknüpft werden kann hier unter Bezug auf Mahler und Weich insbesondere an die von Arend aufgeworfene Frage nach einem «mediterranen Code» (ibid.: 85).⁶ Als zugleich dem Genre des Essayfilms zugehörig löst sich Pollets Film aus dem Zwang etablierter Erzählmuster und priorisiert einen freieren Umgang mit seinem Ausgangsmaterial (cf. Koebner 2011: 179).⁷ Dies zeigt sich in Pollets freier und, wie zu zeigen ist, eine beständige Bewegung und Neuformierung implizierender Reihung von Bildern. Kohärenz, Kausalität wie auch die Kontinuität von Raum und Zeit (cf. id.) erfahren dadurch eine Auflösung. Dazu kommt ein hoher Anteil *freischwei-*

⁵ Interessant ist in dieser Hinsicht ein Vergleich des Films mit Sollers 1965 erschienenem Roman *Drame*, werden in Letzterem doch bestimmte Wendungen des in *Méditerranée* gesprochenen Textes wieder aufgenommen. Auffällig ist auch das den Roman durchziehende Wortfeld des Maritimen. Zu einer Lektüre von *Drame* im Kontext von *Tel Quel* cf. Hempfer (1976). Von dieser ausgehend könnte ebenso Pollets Film präziser vor dem Hintergrund der Theorien der 1960er Jahre betrachtet werden.

⁶ Hierbei handelt es sich um einen von drei Aspekten, über die Arend ein *mediterranes Kino* definiert. Daneben nennt sie als weitere Zuordnungskategorien 1) Filme, die in den Mittelmeeranrainerstaaten produziert wurden und von einem Regisseur des mediterranen Raums stammen sowie 2) Filme, deren Handlung sich in den Mittelmeerregionen abspielt (cf. Arend 2010: 82). Beide Kategorien müssten jedoch zumindest näher präzisiert werden. So spielt beispielsweise François Truffauts *L'homme qui aimait les femmes* (1977) zwar in Montpellier und wurde auch dort gedreht, aber es wäre zu fragen, ob es grundlegend etwas an dem Film ändern würde, hätte es sich um Nantes oder Straßburg gehandelt. Ist der Film, nur weil er in Montpellier spielt und gedreht wurde, tatsächlich Teil eines mediterranen Kinos? Solche und ähnliche Fragen könnten m. E. über die Kategorie des *Mittelmeertextes* etwas präziser beantwortet werden.

⁷ Ich beziehe mich hier der Prägnanz wegen auf den Lexikonartikel von Koebner. Zentrale Arbeiten zum Essayfilm sind Blümlinger (1992) und Scherer (2001).

fender Reflexionen und durch den die Bilder begleitenden Kommentar Sollers aus dem Off die Gleichwertigkeit der Tonebene mit der Bildebene (cf. *ibid.*: 180). Aufgrund seiner Positionierung zwischen Dokumentar- und Spielfilm (cf. *ibid.*: 179) scheint der Essayfilm zudem am besten geeignet, um von jener Zwitterstellung des Mittelmeers zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu zeugen. So ist dieses – ähnlich Städten wie Paris oder Rom – in ein enges intertextuelles Netz eingebunden (cf. Arend/Sollte-Gresser/Richter 2010: 10), so dass der *reale* Ort und seine Fiktionalisierungen nur mehr schwer zu trennen sind. «[I]maginaire et réalité», so Bertrand Westphal, «sont imbriqués; le référent n'est plus forcément celui que l'on croit» (2007: 22). Dabei ist das Eigene des filmischen Essays gegenüber einem literarischen Essay, dass er als genuin plurimediale Ausdrucksform dem Zuschauer jene Pluralität des Mittelmeers auf besondere Weise erfahrbar machen kann, wie dies Arend insgesamt für filmische Mittelmeerinszenierungen herausstellt (cf. 2010: 82). Unter allen Filmgenres, so könnte man dem hinzufügen, nimmt der Essayfilm in dieser Hinsicht jedoch eine besondere Rolle ein, kann er doch aufgrund seiner Offenheit diese Zeichen in einer freieren Art kombinieren und zueinander in Beziehung setzen und zeugt solcherart umso besser von jenem heterogenen Stimmengewirr, das das Mittelmeer charakterisiert.

3 Die *Morphologie* des Mittelmeers

In gewisser Hinsicht ist das Mittelmeer einer Großstadt nicht unähnlich, denn auch hier gilt es angesichts seiner Heterogenität und Vielstimmigkeit Komplexität zu reduzieren, um es literarisch oder filmisch darstellbar zu machen (cf. Weich 1999: 37). Eine andere Frage ist, wie ein Zuschauer dann das, was im Film als mal mehr, mal weniger bewegte Wasseroberfläche erscheint, als Mittelmeer erkennt. Das kann – wie in *Méditerranée* – bereits über den Filmtitel erfolgen, allerdings muss dies – wie in Godards *Film Socialisme* – nicht immer der Fall sein. Selbst wenn eine Referenz bereits über den Titel gesetzt wird, ist diese doch im weiteren Verlauf des Films für einen Zuschauer noch zu stabli-

sieren.⁸ Hierzu soll in Anlehnung an Andreas Mahler zwischen semantischer und referentieller *Ortskonstitution* sowie in Anlehnung an Horst Weich zwischen prototypischer und mythischer *Ortskonstitution* unterschieden werden. Obgleich diese Verfahren der Konstitution signifikanter geografischer Räume wie des Mittelmeers freilich nicht voneinander zu entkoppeln sind, sollen sie im Folgenden aus heuristischen Gründen doch getrennt betrachtet werden.

Bei der semantischen *Ortskonstitution* wird unabhängig von einer bestimmten Ortsreferenz mittels Isotopiebildung (cf. Mahler 1999: 16-17) der Gegenstand im Text konstituiert und modelliert. So werden in *Méditerranée* direkt in der ersten Einstellung Bilder des Meeres und eines Küstenabschnitts gezeigt, die sich durch einen Stacheldraht hindurch während einer Horizontalfahrt nach rechts vor den Augen des Zuschauers entfalten (Pollet 1963: 00:00:16-00:00:56) (Abb. 1). Nach einer kurzen Reihe weiterer Bilder, denen zunächst nichts Maritimes eignet, wird schließlich allein das Meer ohne weitere Begrenzung gezeigt (ibid.: 00:02:21-00:02:26) (Abb. 2). Diese Bilder setzen für den Zuschauer auch über den Titel hinaus von Beginn an einen maritimen Raum als Gegenstand der Darstellung, wobei insbesondere das Meer im weiteren Verlauf noch in allen möglichen Varianten und Farben gezeigt wird. Dazu kommt ein Ruderboot als maritimes Objekt sowie die in dunklen Tönen wie ein Nebelhorn gleich zu Anfang des Films ertönende Musik von Antoine Duhamel (ibid.: 00:00:01-00:00:15). Zwar evoziert auch der Text von Sollers im Zusammenspiel mit den Bildern indirekt Aspekte eines maritimen Raums. So heißt es beispielsweise: «dans ce glissement / dont la blancheur s'assourdit»⁹ (ibid.: 00:21:13-00:21:16) oder auch «contre toute attente, un reflux irrésistible» (ibid.: 00:39:55-00:40:01). Beide Beschreibungen können auf die Bewegung der Wellen bezogen werden. Die konstitutive Wirkung des Films geht jedoch nicht vom Text, sondern in erster Linie von den filmischen Bildern aus.

⁸ So ist es theoretisch denkbar, dass ein Film zwar den Titel *Mittelmeer* trägt, dann jedoch in seinem weiteren Verlauf gänzlich andere Bilder zeigt. In diesem Fall würde es sich primär nicht um einen Akt der Referentialisierung handeln, sondern der Titel hätte eine andere (z.B. metaphorische oder auch allegorische) Funktion. Daher muss aber auch jeder Film, selbst wenn er seine Referenz schon im Titel trägt, diese zumindest ansatzweise noch stabilisieren, kann diese freilich aber ebenso unterminieren oder auch gänzlich ins Leere laufen lassen.

⁹ Die Schrägstriche markieren im Folgenden die Sprechpausen.

Diese Konstitution eines maritimen Raums ist im Film nicht loszulösen von seiner Referentialisierung. Bei der referentiellen *Ortskonstitution* wird über die unmittelbare Benennung sowie metonymische Teilreferenzen ein konkreter Text-Welt-Bezug hergestellt (cf. Mahler 1999: 14-15). Letztere erfolgt in der Regel über das Abrufen prototypischer, d.h. «von als bekannt vorausgesetzten und voraussetzbaren Teilelementen» (ibid.: 15; cf. Weich 1999: 42-50). Ist, wie erwähnt, schon durch den Titel des Films unmittelbar gesetzt, dass es sich bei den gezeigten maritimen Landschaften um das Mittelmeer handeln soll, wird diese referentielle Setzung im weiteren Verlauf allein über die filmischen Bilder stabilisiert. Der Film bedient sich hierzu prototypischer Ortsreferenzen, die metonymisch den Mittelmeerraum konstituieren, sowie *Kulturreferenzen*, wie sie genannt werden sollen, die an sich keinen konkreten Ort bezeichnen, jedoch auf eine bestimmte Kultur und darüber wieder auf einen bestimmten Kulturraum verweisen. Vier Mittelmeerräume und -kulturen können über diese Techniken unterschieden werden: das alte Ägypten, Griechenland, Italien sowie Spanien. So wird das alte Ägypten referenzsemantisch zu Anfang mittels einer Horus-Statue (Abb. 3) evoziert und über die darauffolgenden Pyramiden (Abb. 4) lokalisiert. Einer Kulturreferenz folgt hier eine Ortsreferenz. Ergänzt wird dies durch u.a. Bilder einer Anubis-Statue, einer Mumie, von Holzfiguren und einem Pharaonensarkophag. Prototypisch verweisen diese Elemente alle auf das alte Ägypten, wobei Kulturreferenzen über die Ortsreferenzen dominieren. Gleiches gilt für Griechenland: So wird hier einerseits die griechische Antike über ein Ruinenfeld, die mit Gras überwachsenen Ränge eines antiken Theaters¹⁰ sowie – vielleicht als einzige konkret zu identifizierende Ortsreferenz – der griechische Tempel Bassae evoziert. Neben diesen Ortsreferenzen ist mit dem aufgrund seiner Amphoren an Charon erinnernden Schiffer und einer lächelnden Sphinx zugleich eine kulturelle Referenz auf das alte Griechenland gesetzt.¹¹ Andererseits spielt im Falle Griechenlands jedoch auch die konkrete

¹⁰ Grundlegend könnte bei dem Ruinenfeld und den Theaterrängen nicht nur an die griechische, sondern zudem an die römische Antike gedacht werden. Da allerdings darüber hinaus kein expliziter Verweis auf Letztere, beispielsweise in Form des Kolosseums, erfolgt, belasse ich es bei der Bezeichnung als *griechisch*.

¹¹ Eine Sphinx wäre sicher primär mit Ägypten zu assoziieren und würde in dieser Hinsicht einen prototypischen Verweis darstellen, allerdings handelt es sich bei der im Film gezeigten Sphinx eher um eine griechische Statue. In der griechischen Mythologie spielt dieses Wesen vor allem in der Ödipus-Sage eine zentrale Rolle.

Gegenwart eine Rolle: Typisch griechische Musik, zu der Menschen mit olivfarbenem Teint tanzen, verweist den Zuschauer auf das Jetzt. Italien erscheint im Bild hingegen über eine italienische Renaissance-Villa mit Garten, das Gemälde einer Madonna mit Kind von Jacopo Bellini und die Kanäle Venedigs. Ein Stierkampf steht schließlich für das traditionelle Spanien. Im Grunde hat es der Zuschauer in allen vier Fällen mit einer doppelten Prototypik zu tun: Bestimmte Bilder verweisen prototypisch auf spezifische geografische Räume und Kulturen, die wiederum prototypisch den Mittelmeerraum konstituieren.

Dieser solcherart konstituierte maritime und referentiell als Mittelmeer gesetzte Raum wird über die Zuweisung bedeutungssemantischer Merkmale genauer bestimmt (cf. Mahler 1999: 17). Dies erfolgt über Spezifikationsisotopien (cf. id.), die der semantischen *Ortskonstitution* zuzurechnen sind. Diese können «eine bedeutungssemantische Fixierung, d.h. eine Fixierung zweiten Grades» (Weich 1999: 50) erfahren und sich dann in Form von Mythen und Stereotypen, verstanden als sekundäre Semantisierungen im Sinne Roland Barthes (cf. Barthes 1992: 199-200), zeigen. Hierbei handelt es sich um ein Verfahren *verdeckter Referentialisierung*, wird doch auf diese Weise, so Weich, von konkreten Ortsreferenzen abgesehen, dafür aber die mit einem Ort konnotativ verbundene Semantik dominant gesetzt (cf. Weich 1999: 50). Wie die Referentialisierung verläuft auch die Spezifizierung in *Méditerranée* zunächst in erster Linie über die filmischen Bilder. Zu beachten ist hierbei, dass es neben den konkreten Orts- und Kulturreferenzen eine Reihe von Bildern gibt, die nur über diese ersteren im Mittelmeerraum verorten werden können. Dies betrifft beispielsweise einen mit Tarnfarben bemalten Bunker (Abb. 5) oder auch den Hochofen (Abb. 6). Während die unter dem Aspekt der Referentialisierung genannten Bilder den konstituierten Mittelmeerraum zugleich auch spezifizieren können, obliegt diesen allein die Aufgabe, ihm nähere Attribute zuzuschreiben. Unterschieden werden können *grosso modo* vier Bildfelder, wobei jedoch einzelne Bilder mehreren Bildfeldern zugeordnet werden können. Der Stacheldraht, der mit diesem durch Windgeräusche verbundene und mit Tarnfarbe bemalte Bunker, die dreieckigen Betonblöcke im Wasser, der blutige Stierkampf, der an Charon gemahnende alte Schiffer, die ägyptischen Horus- und Anubis-Figuren wie auch die Mumie und der Sarkophag können der Isotopie von Krieg, Zerstörung und Tod zugeordnet werden. In der Nähe dieses ersten Bildfeldes ist

jenes durch insbesondere die Bilder des alten Ägypten und Griechenlands heraufbeschworene Bildfeld von Antike, Alter und Vergangenheit zu situieren. Dazu werden immer wieder im von Philippe Sollers im Off gesprochenen Text Syntagmen wie «des époques de plus en plus lointaines» (Pollet 1963: 00:01:32-00:01:35), «depuis des milliers d'années» (ibid.: 00:14:15-00:14:19) oder auch «travail millénaire» (ibid.: 00:14:37-00:14:39) wiederholt. Über *travail millénaire* kann dann auch der genannte Hochofen mit diesem Bildfeld zumindest assoziiert werden. Des Weiteren kann ein Mittelmeerbild als ein Mittelmeer der Mythen und der Kunst genannt werden. Hierzu zu zählen sind wiederum die ägyptischen Figuren, die Madonna von Jacopo Bellini, wiederum der als Charon lesbare alte Schiffer und die Sphinx. Es ist ein Mittelmeer künstlerischer Leistungen, aber auch ein Mittelmeer, das von verschiedenen Kulturen – der altägyptischen, der griechischen sowie der christlichen und ihren Geschichten durchzogen ist. Das Mittelmeer, das Pollet mit seinen Bildern zeichnet, ist nicht zuletzt auch ein Mittelmeer der Sinnlichkeit und der Jugend. Dies steht im starken Kontrast zu den Bildern des Todes. Jene Sinnlichkeit wird insbesondere mittels der beiden griechischen jungen Frauen evoziert – die eine verführerisch mit einer Blume zu traditioneller griechischer Musik tanzend (Abb. 7), die andere sich einen Zopf bindend und sich eine Bluse zuknöpfend (Abb. 8). Beide werden unaufhörlich von der Kamera umspielt, wodurch die besagte Sinnlichkeit vermittelt wird. Sie stehen auch im Gegensatz zu der in der Klinik liegenden jungen Frau, können aber teils – wie auch diese letztere – in eine Reihe mit den Gesichtern der Statuen gestellt werden. Sinnlichkeit wird jedoch ebenso durch eine immer wieder anvisierte Orange im Garten der italienischen Villa vermittelt (Abb. 9): Durch eine Tiefenbewegung im Raum wird der Zuschauer an diese bis zu einer Nahaufnahme herangeführt, als ob er an ihr würde riechen wollen. Zugleich entfaltet sich der Film in einem ständigen Hin und Her zwischen Gegenwart und weit zurückliegender Vergangenheit und öffnet auf diese Weise eine große zeitliche Spanne. Zu den genannten Bildfeldern kommt über die Gesamtheit der Bilder nun noch ein weiteres Attribut: das eines Mittelmeers als eines pluralen Raums, als «pays multiples» (ibid.: 00:02:26-00:02:28), wie es auch in Sollers' Text heißt. So suggerieren die Aufnahmen von verschiedenen Gegenständen und Personen sowie auf einer metaphorischen Ebene die vielgestaltigen Aufnahmen des Meeres die Vielfältigkeit des mediterranen Raums,

die sich durch das besagte zeitliche Hin und Her freilich nicht allein in einem geografischen Raum, sondern immer auch in einem diachronen Raum entfaltet.

4 Das Meer als Erinnerungsraum

Geografischer und diachroner Raum sind damit nicht voneinander zu trennen, sondern letztlich eng miteinander verwoben: So verbirgt sich insbesondere hinter den ägyptischen Pyramiden, der griechischen Ruinenlandschaft, der italienischen Renaissance-Villa oder auch Venedig eine Erinnerungstopographie, anhand derer die Geschichte der Mittelmeerregion im Raum ablesbar und abschreitbar ist. In diesem letzteren Sinne kann auch von einer Erinnerungstopologie gesprochen werden (cf. Assmann 2010: 311).¹² Tatsächlich scheint der Film den Zuschauer über diese verschiedenen Orte auf eine so verstandene Reise in die Vergangenheit mitnehmen zu wollen. So heißt es direkt zu Beginn in der von Philippe Sollers gesprochenen Stimme aus dem Off:

Une mémoire inconnue fuit obstinément vers des époques de plus en plus lointaines / L'impression d'ancienneté augmente [...] / On croit retrouver, survoler dans le noir un lieu d'autrefois / On y est / maintenant / On y marche (ibid.: 00:01:29-00:05:25).

Im Verlauf des Films indizieren Bewegungsverbren wie die hier genannten *survoler*, *marcher* wie auch später *entrer*, *conduire* oder *traverser* ein Durchqueren und Überqueren der gezeigten Mittelmeerlandschaft. Filmisch aufgenommen und dadurch unterstrichen wird dies durch Horizontalbewegungen der Kamera, wie beispielsweise zu Anfang am Stacheldraht entlang (ibid.: 00:00:15-00:00:35) und durch das griechische Ruinenfeld (ibid.: 00:01:12-00:01:20), und Tiefenbewegung der Kamera, wie beispielsweise durch den Garten der italienischen Renaissancevilla (ibid.: 00:06:45-00:07:31). Doch handelt es sich nicht nur um ein

¹² Verweist hierbei einerseits die Menschenlosigkeit einiger Orte auf Diskontinuität und Vergessen, da ihnen solcherart eine *Leserschaft* zu fehlen scheint, werden sie doch durch die Verbindung mit den anderen Bildern zugleich in neue Kontexte eingebettet (cf. ibid.: 308-309). Nicht zuletzt obliegt es auch dem Filmzuschauer, deren verschiedenen Bedeutungen zu aktivieren, d.h. die gezeigten Orte während des *visuellen* Abschreitens zu *lesen*.

Abschreiten der gezeigten Orte an sich, sondern immer auch um ein Abschreiten des Raums zwischen diesen und den anderen Bildern, und dies bedeutet des besagten Zeitraums zwischen verschiedenen Zeitebenen. Über die Zeitdeixis *maintenant* und das Pronomen *y* wird dabei in einem *hic et nunc* das Vergangene zugleich präsentisch gemacht (cf. *ibid.*: 307). Es entspricht zu einem gewissen Grade dem indexikalischen Gestus des Zeigens über ein deiktisches *hier*, in dem sich der Akt der Erinnerung am gegebenen Ort vollziehen kann (cf. *ibid.*: 324).

Was den Zuschauer in die Vergangenheit mitnimmt, ist *une mémoire inconnue*, was im Kontext mit ‘Erinnerung’ zu übersetzen ist,¹³ während das Bedeutungsfeld für *inconnu* relativ offen bleibt und es hier verstanden werden kann im Sinne von *ignoré, mystérieux/secret* aber auch *indéterminé* (cf. Rey-Debove/Rey 2007: 1062). Zugleich verweisen *montée de mémoire flottante* und *l’accumulation de mémoire*, d.h. ein Anwachsen und eine Anhäufung von Erinnerung, aber auch auf den Aspekt des Erinnerungsspeichers und evozieren auf diese Weise das Bild eines Speichergedächtnisses. Aufgrund seiner weiter unten noch zu zeigenden Unzugänglichkeit und Ungeordnetheit verfestigt sich dieses jedoch nie zum Bild eines Containers, sondern bleibt im Bereich einer Raummetaphorik der Erinnerungskraft (cf. Assmann 2010: 162) verortbar.

Was hier als Erinnerungsspeicher skizziert wird, ist jedoch nicht mehr das Mittelmeer als geografische Region, d.h. seine Landschaften, in die sich die Geschichten seiner verschiedenen Bewohner über die Jahrhunderte und Jahrtausende eingeschrieben haben und dadurch ablesbar und abschreitbar sind, sondern das Mittelmeer als jenes Meer, das sich, wie seine Name es angibt, zwischen befestigtem Land befindet. Darauf verweist zunächst die Bezeichnung *mémoire flottante*. Das Adjektiv *flottant* ließe sich in diesem Zusammenhang zwar mit ‘schwankend’ oder ‘instabil’ übersetzen, im Grunde handelt es sich bei dieser Begriffsverwendung jedoch um eine dem maritimen Bildfeld entnommene lexikalisierte Metapher. Wortwörtlich ist *flottant* als ‘schwimmend’ oder ‘auf dem Wasser treibend’ zu verstehen.¹⁴ Zwar wird zu dieser Wortgruppe nicht

¹³ Betont wird durch das eine Bewegung indizierende *fuir* ein Erinnerungsprozess (cf. Assmann 2010: 29), wobei *mémoire* im Sinne von Erinnerung als Eindruck, an den man sich erinnert, verstanden werden kann (cf. Rey-Debove/Rey 2007: 1570).

¹⁴ Cf. die verschiedenen Bedeutungen von *flottant* und *flotter* in (*ibid.*: 1062), wie auch von *flot* in (*ibid.*: 1061).

direkt ein Bild des Meeres gezeigt, im Zusammenspiel mit dem Titel des Films wie auch den bereits gezeigten Bildern des Meeres ist dies als ein erster Verweis auf die Konzeption des mediterranen Meers als Erinnerungsspeicher zu verstehen.

Manifest wird diese Konzeption des Mittelmeers in der zweiten Hälfte des Films, heißt es hier doch insbesondere zu Bildern des Meeres:

Rien n'est fermé dans ce glissement / dont la blancheur s'assourdit s'accroît / Chaque surface possible, / ici / devient transparente / ouvre sur des tableaux imprévus oubliés / ramenés en silence par cette mer blanche. / Tableaux ramenés et lentement rapprochés / les uns des autres / emboîtés les uns dans les autres / silencieusement (Pollet 1963: 00:21:11-00:22:05).

Die *tableaux imprévus oubliés*, von denen hier die Rede ist, können auf jene *mémoire inconnue* zu Anfang zurückbezogen werden und lassen sich solcherart dem Feld der Erinnerung zuordnen. *Méditerranée* befindet sich damit im Bereich der Bilder als Erinnerungsmetaphern (cf. Assmann 2010: 218-240). Wie der Text angibt, werden sie vom Meer zurückgebracht, einander angenähert und zusammengesetzt. *Chaque surface [...] devient transparente / ouvre sur des tableaux* impliziert zudem, dass hierbei der Blick auch unter die Wasseroberfläche freigeben wird. Vor diesem Hintergrund lassen sich zuvor eher rätselhaft wirkende Textstellen, die in diesem Kontext wiederholt werden, besser verstehen: «L'une après l'autre, les pièces du jeu sont reprises / Elles seront relancées / autres / et les mêmes / de la même façon / et différemment» (Pollet 1963: 00:14:44-00:14:55). Die *pièces du jeu* können über die mit *ramener* und *rapprocher* Alliterationen bildenden *reprendre* und *relancer* mit den *tableaux* gleichgesetzt werden.

Beachtet werden muss zugleich der hochgradig autoreflexive Charakter dieser Passage. So verweisen *reprendre*, *relancer*, *ramener* und *rapprocher* ebenso auf das Montageprinzip von *Méditerranée*, womit die *tableaux* immer auch auf die filmischen Bilder, die in immer neuen Variationen, zusammengesetzt, wieder aufgenommen und unablässig einander angenähert werden, bezogen werden können. Ist damit einerseits auf den Produktionsprozess des Films verwiesen, erscheinen andererseits die filmischen Bilder selbst darüber als die genannten Erinnerungsbilder. Vor diesem Hintergrund erhält auch das zitierte *glissement* eine zusätzliche Bedeutung. Im Isotopiefeld des Maritimen ist es als leises Rauschen des Meeres zu verstehen, der Begriff kann aber zugleich auch im Sinne

von Verschiebung verstanden werden und im spezifischen Kontext von *Tel Quel* und insbesondere mit Jacques Derrida im Sinne einer ständigen Bedeutungsverschiebung als einem differentiellen Spiel (cf. Derrida 2014: 409-413, 423-427; Derrida 1972: 8-11),¹⁵ die sich im Film selbst durch die beständige Neupositionierung der einzelnen Bilder in immer neuen Übergängen und Bildzusammenhängen sowie eine über Kamerabewegung, Farben und Formen verzweigende Assoziation verschiedenster Bilder (cf. Marie 2018: 123) vollzieht. «Rien n'est fermé dans ce glissement sourd» (Pollet 1963: 00:21:11-00:21:13), wie es auch heißt.

Das mediterrane Meer als Erinnerungsspeicher wird auf diese Weise zum Raum einer beständigen Bedeutungskonstitution, -dekonstitution und -rekonstitution¹⁶ und einer unablässigen Sinnverschiebung, durch die die Geschichte(n) seiner Anrainerstaaten nicht nur einander durchdringen und überlagern, sondern sich in immer neuen Transformationen zeigen. Wie über die Verben *reprendre*, *relancer*, *ramener* und *rapprocher* angezeigt, befinden sich die im Wasser treibenden Bilder in beständiger Bewegung und Neuformierung. Mit Gilles Deleuze und Félix Guattari kann von diesem so charakterisierten Erinnerungsraum als einem *glatten Raum* im Sinne eines offenen Raums des Werdens (cf. Deleuze/Guattari 1980: 598) gesprochen werden: «C'est une collection amorphe de morceaux juxtaposés, dont le raccordement peut se faire d'une infinité de manières» (ibid.: 595). Zu beachten sind in diese Hinsicht auch die Vielzahl von den Film charakterisierenden Affektbildern in Form der Großaufnahmen verschiedener Gesichter (cf. Deleuze 1983: 125), wie auch in Form von Landschaften und deren Naturerscheinungen (cf. ibid.: 151-152), die – verstanden als Wahrnehmung, die sich noch nicht in eine Aktion umgesetzt hat (cf. Zechner 2006: 156-157; Ott 2010: 135), wie der glatte Raum, einen offenen Raum des Werdens implizieren (cf. Deleuze 1983: 138-139, 154-155).¹⁷ Damit

¹⁵ In dieser Hinsicht ließe sich freilich auch an Jacques Lacan (cf. Lacan 1999) denken – insbesondere vor dem Hintergrund der gleich noch zu zeigenden Konzeption des Meers als Unbewusstes.

¹⁶ Ich vermeide hier den (immer noch) inflationär gebrauchten Begriff der *Dekonstruktion*. Auch geht es mir nicht um eine dekonstruktivistische Lektüre.

¹⁷ Hier würde es sich anbieten, der Frage nachzugehen, inwiefern sich der Film – insbesondere mit Blick auf dessen metapoetische Ebene – nicht insgesamt Konzepten in Deleuzes Kinobüchern nähert. Die Erinnerungsbilder könnten verstanden werden als Aktualisierungen von virtuellen Bildern (cf. hierzu den zweiten Bergson-Kommentar in De-

kann in Anlehnung an Jörg Dünne von einer Überlagerung einer flüssigen Topologie von Welt mit dem Mittelmeer als einer konkreten Topographie des Wassers gesprochen werden (cf. Dünne 2013: 228). Es handelt sich nicht nur um einen Raum des Wassers, sondern um einen Raum des Werdens (cf. *ibid.*: 226), in dem es nicht um die Lokalisierung, sondern um die Relationierung von Bildern jenseits fester Entitäten geht (cf. *ibid.*: 227). In diesem Sinne handelt es sich um eine Erinnerungstopologie, die jedoch nicht mehr als Abschreiten von Punkten im Raum zu fassen ist, sondern die diese jenseits solider und unveränderlicher Entitäten und fester Ordnungen in immer neue Relationen setzt (cf. *ibid.*: 232).

Doch damit ist die vorliegende Lektüre noch nicht an ihrem Ende. Ein Bildelement passt nicht ganz zu den anderen Bildern des Mittelmeers: Es handelt sich um die junge Frau, die auf einer Krankenbahre durch eine Klinik geschoben wird und schließlich auf einem Operationstisch liegt (Abb. 10). Situiert man die junge Frau auf der intradiegetischen Ebene des Films und die restlichen Bilder auf einer metadiegetischen Ebene, so lässt sich in Bezug auf die letzteren von inneren Bildern sprechen. Dies macht Formulierungen wie «des choses vues sans visions» (Pollet 1963: 00:09:54-00:09:56), «un spectacle [...] pas du dehors» (*ibid.*: 00:11:00-00:12:03) und «des paysages qu'on traverse sans pouvoir les atteindre» (*ibid.*: 00:34:35-00:34:38) besser verständlich. Es handelt sich allein um mentale, innere Prozesse. Zudem kann die ständige Parallelfahrt der Kamera mit der jungen Frau in Korrespondenz gesetzt werden zu den Horizontalfahrten der Kamera durch die Mittelmeerlandschaften als Übereinstimmung zwischen äußerer und innerer Bewegung. Dabei kann die Charakterisierung des Mittelmeerraums als «pays multiples fausement endormis» (*ibid.*: 00:02:26-00:02:29) durchaus mit ihrem Zustand in Verbindung gebracht werden: Der Zuschauer sieht sie nur liegend auf der Krankenbahre mit geschlossenen Augen. Aufgrund ihrer Position besteht zudem eine Parallele zwischen ihr und der Mumie wie auch dem Sarkophag, während ihre geschlossenen Lippen, wie erwähnt, auf die Vielzahl der Statuen und Büsten, die mit ebenso ge-

leuze 1983: 83-103, und hier insbesondere 86-90). Im Zusammenspiel mit den Bildern der jungen Frau in der Klinik, auf die gleich noch zurückzukommen ist, könnten die Bildern auch als 'freischweifende Erinnerungen' (*souvenirs flottants*) (cf. Deleuze 1985: 76) oder, unter Beachtung des beschriebenen Montageverfahrens, als Traumbilder (cf. *ibid.*: 76-77) gefasst werden.

geschlossenen Mündern in die Kamera blicken, verweisen. Solcherart kann die junge Frau als eine Allegorie der Mittelmeerländer gelesen werden, deren Gedächtnis das Meer an sich konstituiert. Durch ihren Zustand trägt dieses jedoch eher den Charakter eines passiven, eines unbewussten, eines Latenzgedächtnisses, das sich eines direkten Zugangs (cf. Assmann 2010: 161) entzieht.¹⁸ Jedoch kann es – darauf könnten *ex negativo* die geschlossenen Münder verweisen – potentiell zum Sprechen gebracht werden.

5 Zum Abschluss

Méditerranée zeichnet auf diese Weise ein komplexes, teils widersprüchliches Bild des Mittelmeers. So werden ihm zunächst einerseits die Attribute von Sinnlichkeit und Jugend zugeschrieben, auf der anderen Seite wird es jedoch mit Gewalt, Krieg, Zerstörung und Tod in Verbindung gebracht. Predrag Matvejevitch bezeichnet jene erste Charakterisierung als *poetischen Diskurs*, der zumeist in Form von Kitsch ausgetragen werde (cf. Matvejevitch 1992: 246). Sehr prominent findet sich dieses mythische Bild des Mittelmeers im 20. Jahrhundert beispielsweise in Camus' unter dem Titel *L'été* (1954) zusammengefassten Essays,¹⁹ liegt ebenso dem nord- und mitteleuropäischen Massentourismus gen Süden zugrunde, findet sich aber gleichfalls schon in den Reisebeschreibungen der deutschen Literatur um 1800 und darüber hinaus (cf. Gendolla 2014). Die Beschreibung des Mittelmeers als Raum von Gewalt, Tod und Zerstörung unterliegt von europäischer Seite aus heutzutage vielleicht einer geringeren bedeutungssemantischen Fixierung, kann aber mit der *Ilias* literaturgeschichtlich noch viel weiter als jener *Sonnendiskurs* bis zu den Ursprüngen der okzidentalen Literatur zurückverfolgt werden (cf. Arend/ Sollte-Gresser/Richter 2010: 7). Folgt man Matvejevitch, scheint selbst die durch diese beiden konträren Bilder gesetzte Dichotomie an sich noch Teil des mediterranen Diskursuniversums (cf.

¹⁸ Dies kann wiederum mit dem Aspekt des Vergessens, auf den die Menschenlosigkeit einiger Orte verweist (cf. Anm. 12), korreliert werden.

¹⁹ Diese lassen sich jedoch freilich nicht darauf beschränken, wie u.a. Cassano (2005: 79-105) oder auch Mathis-Moser (2010) zeigen.

1992: 20). Bei dem Versuch, sich eine Übersicht über die gängigen Attribuierungen des Mittelmeers zu schaffen und darüber hinaus nach dem Grad ihrer sekundären Semantisierung zu fragen, besteht jedoch insgesamt das Problem, dass, wie Matvejevitch es formuliert, der Diskurs über das Mittelmeer an einer mediterranen Redseligkeit leidet und eine hohe Anzahl verschiedenster Zuschreibungen erhalten hat (cf. id.). So können auch die anderen beiden Attribuierungen des Mittelmeers als Raum der Mythen und der Kunst wie auch als Raum weit zurückliegender Vergangenheit in *Méditerranée* als gängige Zuschreibungen erachtet werden (cf. Westphal 2005; Braudel 2017), doch handelt es sich um gängige Zuschreibungen, die selbst von der europäischen Seite des Mittelmeers aus gesehen zwei unter vielen anderen sind.

Indem *Méditerranée* das Meer selbst als einen offenen Raum des Werdens zu konzipierenden Erinnerungsspeicher zeigt, problematisiert der Film jedoch zugleich diesen Prozess der Bedeutungszuweisung. Ist man als Zuschauer auf der einen Seite immer wieder dazu angetan, die Bilder zu ordnen und zu klassifizieren – ein Unternehmen, das in *Méditerranée* durchaus gelingt –, verweist er doch andererseits über die Parameter der Bedeutungsverschiebung und des Werdens tendenziell auf eine Unabschließbarkeit, wenn nicht Unmöglichkeit dieses Prozesses. Ein solches Bild des Mittelmeers findet sich unter explizitem Bezug auf Deleuze und Guattari beispielsweise auch in Franco Cassanos Konzeption des Mittelmeers (cf. Cassano 2005: 15-16, 22). Radikalisiert wird dieses Verfahren in Jean-Luc Godards *Film Socialisme*, der Pollets Essayfilm sicherlich nicht nur einige Bildzitate wie die Aufnahmen der Sphinx oder des Stierkampfes zu verdanken hat: Mittels der ihm eigenen Collagetechnik werden hier heterogene Diskurse zu einem neuen Text verwoben, ohne jedoch ein neues kohärentes Ganzes zu ergeben. Mehr noch als Pollet und Sollers gelingt es ihm damit, einem Zuschauer das mediterrane Stimmengewirr über Schrift, Bild und Ton in seiner Offenheit und Unabgeschlossenheit sinnlich erfahrbar zu machen. Eine vergleichende Lektüre beider Filme bietet sich an, um nicht zuletzt auch Pollets *Méditerranée* noch besser fassen zu können.

Filmographie

Pollet, Jean-Daniel. 1963. *Méditerranée*. Frankreich. Fassung: DVD. *Méditerranée, Bassae*. Montrouil: Éditions de l'Œil, La Traverse 2018.

Bibliographie

- Abulafia, David. 2011. *The Great Sea. A Human History of the Mediterranean*. London: Allen Lane.
- Aleida Assmann. ⁵2010. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck.
- Arend, Elisabeth. 2010. «Le cinéma méditerranéen existe-t-il?» Essai d'une réponse à partir de l'analyse du film *Respiro* d'Emanuele Crialesa». In: Arend, Elisabeth; Richter, Elke; Sollte-Gresser, Christiane (edd.): *Mittelmeerdiskurse in Literatur und Film / La Méditerranée: représentations littéraires et cinématographiques*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 81-98.
- Arend, Elisabeth; Richter, Elke; Sollte-Gresser, Christiane. 2010. «Einleitung». In: Arend, Elisabeth; Richter, Elke; Sollte-Gresser, Christiane (edd.): *Mittelmeerdiskurse in Literatur und Film / La Méditerranée: représentations littéraires et cinématographiques*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 7-17.
- Barthes, Roland. 1992. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- Blümlinger, Christa. 1992. *Schreiben – Bilder – Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl.
- Böhm, Roswitha. 2010. «Spiegelbilder des Eigenen in Rafael Chirbes' *Mediterráneo*». In: Arend, Elisabeth; Richter, Elke; Sollte-Gresser, Christiane (edd.): *Mittelmeerdiskurse in Literatur und Film / La Méditerranée: représentations littéraires et cinématographiques*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 99-111.
- Braudel, Fernand. ⁹1993. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* [3 vol.]. Paris: Librairie générale française.
- . 2017. *La Méditerranée*. Paris: Flammarion.
- Cassano Franco. 2005. *Il pensiero meridiano*. Roma, Bari: Laterza.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1980. «L'espace lisse et l'espace strié». In: Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*. Paris: Éditions de Minuit, 592-625.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1. L'image mouvement*. Paris: Éditions de Minuit.
- . 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. 2014. «La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines». In: Derrida, Jacques: *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 409-428.

- , 1972. «La différance». In: Derrida, Jacques: *Marges de la Philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1-29.
- Dugas, Guy (ed.). 2008. *La Méditerranée de Audisio à Roy*. Houilles: Éditions Manucius.
- Dünne, Jörg. 2013. «Vom Fluss ohne Ufer zum Swimmingpool: Flüssige Räume bei Juan José Saer». In: *Romanische Forschungen*. Vol. 125, N° 2, 226-238.
- Faverzani, Camillo (ed.). 1995. *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*. Clermont-Ferrand: Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines.
- Garcia, Marie-Thérèse; Lasserre Dempure, Odile; Vatrican, Axelle (edd.). 2009. *La ville méditerranéenne: entre imaginaire et réalité*. Paris: Honoré Champion.
- Gendolla, Peter. 2014. *Die Erfindung Italiens. Reiseerfahrung und Imagination*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Hempfer, Klaus W. 1976. *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis*. München: Wilhelm Fink.
- Koebner, Thomas. 2011. «Essayfilm». In: Koebner, Thomas (ed.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 179-181.
- Lacan, Jacques. 1999. «L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud». In: Lacan, Jacques: *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil, 490-526.
- Laurenti, Huguette (ed.). 1989. *Mare Nostrum. Valéry et le monde méditerranéen*. Paris: Lettres Modernes.
- Lötscher, Christine. 2012. «Editorial». In: *Wespennest*. Vol. 163, 2.
- Mahler, Andreas. 1999. «Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution». In: Mahler, Andreas (ed.): *Stadtbilder. Allegorie – Mimesis – Imagination*. Heidelberg: Winter, 11-36.
- Marie, Michel. 2018. «Méditerranée, Jean-Daniel Pollet, 1963». In: Michel Marie: *La belle histoire du cinéma français en 101 films*. Paris: Armand Colin, 122-123.
- Mathis-Moser, Ursula. 2010. ««Albert Camus en haut mer». Ästhetik der Diversität und (Mittel-)Meer-Diskurs bei Albert Camus». In: Arend, Elisabeth; Richter, Elke; Sollte-Gresser, Christiane (edd.): *Mittelmeerdiskurse in Literatur und Film / La Méditerranée: représentations littéraires et cinématographiques*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 253-272.
- Matvejevitch, Predrag. 1992. *Bréviaire méditerranéen*. Paris: Fayard.
- Ott, Michaela. 2010. *Affixierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*. München: Wilhelm Fink.
- Rey-Debove, Josette; Rey, Alain (edd.). 2007. *Le Petit Robert. Dictionnaire de Langue Française*. Paris: Le Robert.
- Scherer, Christina. 2001. *Ivens, Marker, Godard, Jarman – Erinnerung im Essayfilm*. München: Wilhelm Fink.
- Serceau, Michel. 2010. «Représentation de la mer dans les cinémas méditerranéens». In: Association des Professeurs de Lettres (ed.): *La langue française et la Méditerranée*. Mayenne: SCÉRÉN-CNDP, 153-161.
- Signorile, Patricia (ed.). 2005. *Valéry et la Méditerranée*. Aix-en-Provence: Édisud.

- Sollers, Philippe. 2018. «Qui ne comprend pas Piero ne comprend pas *Méditerranée*». In: Pollet, Jean-Daniel: *Méditerranée, Bassae*. Montrouil: Éditions de l'Œil, La Traverse.
- Weich, Horst. 1999. «Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum 'Image' von Paris». In: Mahler, Andreas (ed.): *Stadtbilder. Allegorie – Mimesis – Imagination*. Heidelberg: Winter, 37-54.
- Westphal, Bertrand. 2005. *L'Œil de la Méditerranée. Une Odysée littéraire*. La Tour-d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- . 2007. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Zechner, Anke. 2006. «Das Affektbild als Stillstand der Narration». In: Krause-Wahl, Antje; Oehlschlägel, Heike; Wiemer, Serjoscha (edd.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld: transcript, 155-167.

Anhang



Abb. 1. Pollet 1963: 00:00:16.



Abb. 2. Pollet 1963: 00:02:21.



Abb. 3. Pollet 1963: 00:00:57.



Abb. 4. Pollet 1963: 00:01:06.



Abb. 5. Pollet 1963: 00:01:50.



Abb. 6. Pollet 1963: 00:01:56.



Abb. 7. Pollet 1963: 00:13:14.



Abb. 8. Pollet 1963: 00:22:46.



Abb. 9. Pollet 1963: 00:11:43.



Abb. 10. Pollet 1963: 00:39:16.

Alena von Roeder (Bonn)

Salvador als Opfer seiner eigenen Triebe im Film *Los girasoles ciegos*. Die filmische Darstellung der Fokalisierung unter psychoanalytischer Betrachtung

This paper analyzes the mental development of the main character Salvador in the Spanish movie *Los girasoles ciegos* (2008) by José Luis Cuerda, based on the camera perspective and focalization, as well as the three-instance model according to Sigmund Freud. For this purpose, screen captures from the movie are examined to see how Salvador's loss of control is pictured. This is applied to Freud's three-instance model to prove the takeover of the Id. Throughout the whole movie, the inner conflict between his Ego and Id, i.e. his life as a deacon versus his life as a soldier, is present. The whole process of the breakdown of his mental state is revealed through the camera perspective and visual focalization.

Keywords: *Freud; Los girasoles ciegos; camera perspective; focalization;*

1 Einleitung

Der Mensch als Individuum hat eine Psyche. Diese entwickelt sich mit jeder neuen – insbesondere positiven – Erfahrung weiter, während es bei negativen Erfahrungen zu einer Schädigung der Psyche kommen kann. Aber wie wird ein Mensch zu dem, was er ist, und was macht ihn aus? Wie entscheidet er, was richtig und was falsch ist? Diesen Fragen ging Sigmund Freud im Jahre 1923 nach und entwickelte ein Modell, welches die Struktur der menschlichen Psyche erklären sollte. Dabei erschienen die Triebe, Leidenschaften und Lüste als ein großer Bestandteil unseres Wesens, neben dem eigentlichen Ich und der moralischen Instanz, dem Über-Ich. Natürlich ist die psychoanalytische Forschung mittlerweile in viele verschiedene Richtungen weiterentwickelt worden, jedoch eignet sich Freuds Modell besonders zur literatur- und kulturwissenschaftlichen Analyse, da es einen umfassenden und dennoch differenzierten Ansatz aufweist, der sich gut auf literarische und filmische Werke anwenden lässt.

Der Film *Los girasoles ciegos* (2008) gewährt einen Einblick in die Psyche des jungen Ex-Soldaten und Diakons Salvador, der während der Franco-Diktatur die Grausamkeit des Krieges erlebt, Morde begangen und auch sexuelle Beziehungen zu Frauen gehabt hat. Es wird gezeigt, wie sich diese negativen Erfahrungen auf sein Leben und seine Psyche auswirken und wie sie sein Selbst verändern. Der Krieg hat tiefe Spuren hinterlassen, die sich nach und nach offenbaren. Der Film spielt im Jahre 1940, als Salvador aus dem Krieg zurückkehrt und als Lehrer an einer Schule arbeitet. Er findet Gefallen an Elena, der Mutter eines Schülers, und fühlt sich sehr zu ihr hingezogen. Dabei scheint er nicht zu bemerken, wie er die Kontrolle über sich selbst verliert, bis am Ende des Films die Katastrophe eintritt. Salvador versucht, Elena zu vergewaltigen, woraufhin sich ihr Ehemann, ein Republikaner der feindlichen Seite, enttarnt, um sie zu retten, und daraufhin Selbstmord begeht. Während der gesamten Handlung ist Salvador offensichtlich zwischen seinen Pflichten und Trieben hin- und hergerissen.

Der Film ist eine Adaption des gleichnamigen Romans von Alberto Méndez. In Ersterem wird das Augenmerk durch gestalterische Mittel deutlich auf den Kontrollverlust und die Triebe Salvadors gelenkt, während sich der Roman eher mit der Nachkriegssituation aus der Sicht vier verschiedener Personen beschäftigt. Folglich eignet sich der Film besonders gut für eine psychoanalytische Betrachtung.

In der folgenden Arbeit wird daher die visuelle Darstellung Salvadors im Film untersucht, welche die schrittweisen Veränderungen in seinem Verhalten besonders deutlich zeigt. Im Vordergrund soll dabei nicht der Krieg stehen, sondern dessen für den Protagonisten traumatische Folge. Deshalb wird nicht explizit das Trauma betrachtet, sondern eher die daraus resultierenden Konsequenzen, wie der Kontrollverlust und die Übernahme der Es-Instanz nach Sigmund Freud. Dafür werden durch Mittel der Filmnarratologie nach Markus Kuhn, welche im ersten Abschnitt terminologisch erklärt werden, chronologisch einzelne Bildausschnitte betrachtet. Anhand dieser Ausschnitte wird die Entwicklung von Salvadors Ich und seinem Kontrollverlust interpretiert und analysiert, wie sich sein Ich nach Sigmund Freuds Drei-Instanzen-Modell verändert. Die Analyse der visuellen Darstellung Salvadors wird aufzeigen, dass die Es-Instanz Salvadors Denken und Handeln übernimmt und dass er trieb-

gesteuert ist. Es wird sich herausstellen, inwiefern Salvador, durch den Krieg verändert und traumatisiert, zu einem Triebtäter wird und seinen Trieben schlussendlich freien Lauf lässt.

2 Theoretische Einführung

2.1 Die filmische Darstellung

Zur filmischen Darstellung gehören die Fokalisierung sowie deren Umsetzung durch gestalterische Mittel, wie zum Beispiel die Kameraperspektiven oder die Einstellungsgrößen. Laut Markus Kuhn lassen sich, bezogen auf Genette, «sowohl sprachliche als auch visuelle narrative Instanzen fokalisieren» (2011: 122). Dabei wird die «Fokalisierung auf das Wissen bzw. die Relation des Wissens zwischen Erzählinstanz und Figur» (id.) bezogen. Kuhn unterscheidet nach François Jost (1987) zwischen *Okularisierung*, der visuellen Wahrnehmung, dargestellt durch filmische Mittel, und *Aurikularisierung*, der akustischen Wahrnehmung der Figuren (cf. Kuhn 2011: 122). In dieser Arbeit wird die Okularisierung verbunden mit der Fokalisierung untersucht, da lediglich die visuellen Aspekte im Vordergrund stehen. Anhand dieser soll gezeigt werden, wie die Entwicklung der Figur Salvador dargestellt wird.

Bezogen auf Genette klassifiziert Kuhn die Fokalisierung in *Nullfokalisierung*, wenn die visuelle Erzählinstanz¹ «mehr [zeigt] als eine Figur weiß», *interne Fokalisierung*, wenn die VEI «in etwa so viel [zeigt] wie eine Figur weiß» und *externe Fokalisierung*, die «weniger [zeigt] als eine Figur weiß» (ibid.: 123). Für die vorliegende Arbeit ist hauptsächlich die interne Fokalisierung von Bedeutung, um festzustellen, wie die Figur Salvador handelt und auf verschiedene Situationen reagiert. Die Okularisierung, welche theoretisch an die Fokalisierung anknüpft, kann eingeteilt werden in *Nullokularisierung* und *interne Okularisierung*:

1.) Die Nullokularisierung, wenn das, was die VEI zeigt, an keine der Figuren gebunden ist [...]. Es handelt sich hierbei um den statistisch häufigsten Normal-

¹ Im Folgenden wird für die visuelle Erzählinstanz durchgehend die Abkürzung VEI nach Kuhn verwendet.

fall im fiktionalen Spielfilm; alle Figuren sind dabei «von außen» zu sehen. 2.) Die interne Okularisierung, wenn das, was die VEI zeigt, an die Wahrnehmung einer Figur gebunden ist, also die VEI etwa das zeigt, was die entsprechende Figur gerade wahrnimmt (Blick von «innen») (Kuhn 2011: 128).

Kuhns Beschreibung der externen Okularisierung (cf. id.) findet jedoch aufgrund ihres seltenen Vorkommens in dieser Arbeit keine Betrachtung.

Die Fokalisierung bezieht sich also auf eine Wissensrelation, die Okularisierung auf eine Wahrnehmungsrelation. Wenn sich diese beiden auf interner Ebene überschneiden, kann der Begriff *point of view shot*² genutzt werden (cf. ibid.: 140). Anzumerken ist hier, dass das Wissen mit der Wahrnehmung nur verbunden werden kann, wenn mindestens zwei Einstellungen aufeinander folgen (cf. ibid.: 126). Bei einem *POV shot* wird «eine Einstellung A auf eine Figur, die in eine bestimmte Richtung blickt [...] [gezeigt]; [darauf folgt] die zweite Einstellung B, die das zeigt, was die Figur im selben Moment wahrnimmt [...], aus der Richtung, aus der die Figur blickt» (ibid.: 141). Diese zweite Einstellung wird auch *subjektive Kamera* genannt. Die Möglichkeit eine interne Fokalisierung bei Nullfokalisierung herzustellen, ist der *over-the-shoulder-shot*, bei welchem über die Schulter der Figur gezeigt wird, was diese gerade wahrnimmt (cf. ibid. 145). Der Unterschied zum *POV shot* liegt darin, dass «keine rahmende Montage» (ibid. 146) notwendig ist.

Um eine solche Fokalisierung herzustellen, benötigt man gestalterische Mittel, derer sich ein Film bedient. Besonders wichtig für die Betrachtung der Fokalisierung und Okularisierung ist die Kamera. Durch diese werden die verschiedenen Perspektiven eines Geschehens eingenommen (cf. Mikos 2015: 182). Diese dienen dazu, «dem Zuschauer bestimmte Informationen vorzuenthalten oder um ihn in die Perspektive einer Figur einzubinden» (ibid.: 183). Bei der Betrachtung eines Bildausschnitts lassen sich Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven analysieren.

Im Regelfall werden acht Einstellungsgrößen unterschieden (cf. ibid.: 184). Die Detailaufnahme zeigt einen Gegenstand oder Teile eines Gesichts ganz nah, hebt deren Bedeutung hervor und liefert «Begründungen für nachfolgende Handlungen» (ibid.: 188). Der Ausschnitt einer *Großaufnahme* zeigt das ganze Gesicht und manchmal Schultern einer Person. Der Zuschauer sieht dabei «alle

² Im Folgenden wird für den *point of view shot* die Abkürzung *POV shot* verwendet.

mimischen Reaktionen genau» (ibid.: 187). In einer *Naheinstellung* wird die Person «vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers» gezeigt, wobei «Mimik und Gestik der Personen [gut zu erkennen sind]» (id.). Bei der *halbnahen* Einstellung werden die Personen von Kopf bis Gürtellinie gezeigt, zusätzlich bekommt der Zuschauer hier «noch einen Eindruck von der direkten Umgebung» (id.). Die Mimik und Gestik der Personen sind irrelevant. In der *amerikanischen* Einstellung sieht man die Figur «vom Kopf bis zum Oberschenkel» (ibid.: 186). Die *Halbtotale* zeigt «die Menschen vom Kopf bis zu den Füßen» und die Personen in ihrem «Handlungsraum» (id.). In der *Totalen* wird der Handlungsort betrachtet und zu Beginn eines Films etabliert, wodurch «Erwartungen bezüglich des künftigen Geschehens» (id.) entstehen. «Der Zuschauer [gewinnt] einen Überblick über die Dimension des Ortes» (id.). Die *Panorama-Einstellung* präsentiert eine große Fläche, «um den Zuschauern einen Überblick zu verschaffen» (id.). Figuren sind hier kaum erkennbar und stehen nicht im Fokus. Besonders relevant für die Analyse sind Detailaufnahme, Großaufnahme und Naheinstellung, da diese «die Gedanken und Gefühle der am Geschehen beteiligten Figuren [...] vermitteln [...] [und] die Aufmerksamkeit des Zuschauers weg vom äußeren Geschehen auf die inneren Vorgänge [lenken]» (Beil/Kühnel/Neuhaus 2016: 87).

Die Kameraperspektiven wiederum lassen sich in fünf Ebenen mit verschiedenen Funktionen unterteilen. Die für diese Arbeit relevanten Ebenen sind Normalhöhe, Aufsicht und Untersicht. Die Normalhöhe zeigt das Objekt in Augenhöhe. Bei der Obersicht oder Aufsicht wird das Objekt von oben gezeigt, die Kamera ist leicht nach unten gerichtet. In der Untersicht wird das Objekt von unten gezeigt (cf. ibid.: 91). Die Kameraperspektive dient dazu, «ihre Objekte in einer möglichst charakteristischen Weise im Bild zu erfassen» (id.), kann aber auch das «Verhältnis von Figuren» (Faulstich 2013: 123) ausdrücken. Eine besondere Bedeutung erhält die Kameraperspektive, wenn sie die subjektive Wahrnehmung einer Figur zeigt. Dadurch kann eine symbolische Bedeutung entstehen. Obersicht unterdrückt ihren Gegenstand und vermittelt damit ein Gefühl der Überlegenheit, kann Hochmut, Arroganz und Überheblichkeit signalisieren. Untersicht dagegen überhöht die Bedeutung eines Gegenstandes und vermittelt damit ein Gefühl der Unterlegenheit (cf. Beil/Kühnel/Neuhaus 2016: 92).

Nach Werner Faulstich ist die Kameraperspektive jedoch auch ein Merkmal für die Charakterisierung von Personen im Film. Er hebt die Besonderheit der subjektiven Kamera hervor, die dem Zuschauer «die Sicht eines Protagonisten aufzwingt und damit unsere Parteilichkeit stimuliert» (Faulstich 2013: 125). Die subjektive Kamera hat, wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt, auch eine besondere Bedeutung für die Fokalisierung.

Da die Fokalisierung einzelner Bildausschnitte auf eine Veränderung des Ichs des Protagonisten nach Sigmund Freud untersucht werden soll, wird im Folgenden kurz sein *Drei-Instanzen-Modell* skizziert, um daraus Schlussfolgerungen für die Filmfigur Salvador ziehen zu können.

2.2 Das *Drei-Instanzen-Modell* nach Sigmund Freud

Freud unterscheidet in seinem *Drei-Instanzen-Modell* aus seinem Werk *Das Es und das Ich* (1923) zwischen Es, Ich und Über-Ich, beziehungsweise dem Ich-Ideal (cf. *ibid.*: 31). Die Gebote und Verbote, die das Ich im Laufe seines Lebens durch verschiedene Autoritätspersonen lernt, bilden sich als Gewissen und «moralische Zensur» (*ibid.*: 44) aus religiösen und moralischen Kenntnissen des Ichs heraus. Dem Über-Ich als «Anwalt der Innenwelt, des Es» steht das Ich als «Repräsentant der Außenwelt» (*ibid.*: 43) gegenüber.

Das Ich repräsentiert, was man Vernunft und Besonnenheit nennen kann, im Gegensatz zum Es, welches die Leidenschaften enthält. [...] Die funktionelle Wichtigkeit des Ichs kommt darin zum Ausdruck, daß ihm normaler Weise die Herrschaft über Zugänge zur Motilität eingeräumt ist (Freud 1923: 27).

Das Ich folgt also einem *Realitätsprinzip*, welches das *Lustprinzip* des Es ersetzen soll. Das Es nimmt die Reize der Außenwelt auf und entwickelt Triebe und Wünsche, denen das Ich unbewusst folgen soll. Freud veranschaulicht dieses Modell am Beispiel eines Reiters, der sein Pferd (das Es) unter seine Kontrolle bringen muss. Das Pferd besitzt jedoch einen eigenen Willen, dem der Reiter zeitweise nachgeben muss. Er schlussfolgert, dass «das Ich den Willen des Es in [einer] Handlung [umsetzen]» (*ibid.*: 27-28) möchte.

Dass dem Ich «*normaler Weise*³ die Herrschaft über die Zugänge zur Motilität eingeräumt ist» (ibid.: 27), impliziert, dass von dieser Norm auch abgewichen werden kann. In diesem Fall sollte dann das Es die Herrschaft erhalten und das Ich steuern können. Da aus Gründen des Umfangs in dieser Analyse besonders der Kontrollverlust und die Triebsteuerung Salvadors im Vordergrund stehen, wird das Über-Ich, welches durch die Kirche symbolisiert werden könnte, aus dieser Betrachtung ausgeschlossen.

3 Die Entwicklung von Salvadors Beziehung zu Elena

Wie in der Einleitung angedeutet, handelt der Film *Los girasoles ciegos* von einer Familie, die in der Zeit des Frankismus um 1940 lebt. Sie gehört zur *feindlichen* Seite, den sogenannten *rojos*, weshalb der Ehemann sich versteckt halten muss. Die Mutter Elena bringt ihren Sohn Lorenzo täglich in eine christlich geführte Schule. Dadurch lernt sie Salvador, Diakon und Lorenzos Lehrer, kennen. Dieser fühlt sich geradezu obsessiv zu Elena hingezogen. Diese Besessenheit und deren Entwicklung sollen im Folgenden analysiert werden. Dabei sollen die gestalterischen Mittel im Film in Hinblick auf das *Drei-Instanzen-Modell* Freuds betrachtet werden.

Wie man im ersten Dialog des Filmes (cf. Cuerda 2008, 00:03:10-00:07:56) zwischen Salvador und seinem kirchlichen Vorgesetzten erfährt, wurde Salvador von diesem in den Krieg geschickt, aus welchem er mit «*problemas y pecados*» (ibid.: 00:05:10) zurückgekehrt ist, da er viele Menschen auf dem Gewissen hat. Wie diese Probleme und Sünden aussehen, wird nicht weiter thematisiert. Die Spuren seiner Vergangenheit lässt Salvador buchstäblich in einer Kiste zurück, in welcher er seine Militäruniform verstaut (Abb. 1). Er legt seine Kriegsidentität bildlich ab und nimmt die neue Identität als Diakon an. Die Uniform wird im Detailbild gezeigt, wodurch ihr eine besondere Bedeutung beigemessen wird (siehe Kapitel 4). Durch dieses Detailbild kann von einer nullfokalisierenden VEI ausgegangen werden, da diese auf «symbolische Zusammenhänge [verweist, die] nicht figurengelassen aufgelöst werden und an

³ Eigene Kursivierung zur Hervorhebung.

das Wissen und die Wahrnehmung der Figuren gebunden sind» (Kuhn 2011: 134). Der symbolische Zusammenhang wird zu einem späteren Zeitpunkt im Film sehr relevant und im Laufe der Arbeit erneut aufgegriffen.

Salvadors Vorgesetzter beordert ihn als Lehrer an eine Grundschule, mit der Begründung, «necesitas un tiempo para ver las cosas claras» (Cuerda 2008: 00:07:13-00:07:14). Während die Parteihymne der Falange, «Cara al sol», gesungen wird, sieht Salvador Elena zum ersten Mal. Hier wird eine Nahaufnahme gewählt (Abb. 2). Salvador blickt in Richtung Elena und scheint sie zu beobachten. Diese erste Begegnung ist der Auslöser für Salvadors Vernarrtheit in Elena und der Beginn der Verfolgung (cf. Ryan 2014: 108). Nach der Hymne gehen die Schüler und Lehrer in ihre Klassen. Es folgt eine halbnahe Einstellung, in der Salvador Lorenzo an der Schulter nimmt und dabei Elena zulächelt (Abb. 3). Diese Einstellung A dient dazu, die väterliche Geste gegenüber Lorenzo zu veranschaulichen, da keines der anderen Kinder rundherum derart beachtet wird. Es folgt Einstellung B, das Gesicht Elenas, in Großaufnahme (Abb. 4). Dies kann als subjektive Kamera aus Sicht Salvadors betrachtet werden. Sein ganzes Augenmerk scheint auf Elena und ihrem Blick zu liegen. Dieses Vorgehen im *POV shot* ist die «Aufmerksamkeitslenkung [...] der blickenden Figur» (Kuhn 2011: 142). Alle Einstellungen sind in Normalhöhe aufgenommen. Dadurch wird dem Zuschauer «die Sicht des Protagonisten [aufgezwungen]» (Faulstich 2013: 125), jedoch werden noch keine Wertungen für das Verhältnis zwischen den Figuren deutlich.

Während eines Dialogs zwischen dem Schulleiter und Elena sieht Salvador seine Chance, mit ihr in Kontakt zu treten. Er kommt hinzu und übernimmt das Gespräch. Ein Großteil der Unterhaltung (cf. Cuerda 2008: 00:30:59-00:33:22) wird durch einen *over-the-shoulder-shot* dargestellt, welcher zwischen Elena und Salvador wechselt. Man sieht bei dieser Einstellung «sowohl die Figur von hinten als auch ungefähr das, was sie wahrnimmt» (Kuhn 2011: 145). Im Gespräch schlägt Salvador Elena vor, dass sie sich verabreden, essen oder spazieren gehen könnten. Durch den *over-the-shoulder-shot* ist Elenas Gesicht in Großaufnahme (Abb. 5) zu sehen, wodurch man «alle mimischen Reaktionen genau [wahrnimmt]» (Mikos 2015: 187). Sie wirkt unsicher, zurückhaltend und lehnt Salvadors Angebot ab. Dieser reagiert verständnisvoll. Nachdem Elena sich verabschiedet hat, blickt Salvador ihr hinterher (Abb. 6). Man sieht ihn in

einer Naheinstellung, die wiederum einen *POV shot* einleitet, da auf eine halbtotale Einstellung A die Einstellung B (Abb. 7) folgt. Im Fokus liegt der sehr weibliche Gang Elenas mit ihren *schwingenden Hüften*. Diese Szene ist intern fokalisiert und okularisiert, da sie eindeutig aus der Sicht von Salvador aufgenommen ist. Sie gibt erstmals einen Hinweis auf die anziehende Wirkung von Elenas Sinnlichkeit.

Daraufhin werden seine Annäherungsversuche immer aufdringlicher (cf. Rothauge 2014: 222). Ryan spricht von einer «intensification of his stalking of Elena» (2014: 109), da er sie privat besucht, Interesse an Lorenzos Zukunft vorgibt und Informationen über die Familie einholt (cf. id.). Vor Unterrichtsbeginn trifft Salvador auf Elena, die gerade ihren Sohn zur Schule gebracht hat und nun Erledigungen machen möchte. Salvador möchte sie begleiten und sich freistellen lassen, weshalb er gegenüber seinem Vorgesetzten die Ausrede «[Tengo] Una muela. No podía dormir en toda la noche. ¿Me deja que vaya al dentista?» (Cuerda 2008: 00:45:02-00:45:05) erfindet. Vor dem Laden *Modas Bujanda* sucht er nach ihr. Die Szene wird mit einer Totalen (Abb. 8) eingeleitet, um dem Publikum einen Überblick über den Handlungsort zu geben. Die Straße ist fast menschenleer. Im weiteren Verlauf sieht man ihr Gesicht in Großaufnahme, als sie hinter einer Tür hervorlugt (Abb. 9). Diese Einstellung führt zu einer Nullfokalisierung bei Nullokularisierung der Szene, da das Publikum weiß, dass Elena sich vor Salvador versteckt; dieser weiß es aber nicht. Dies lässt das Publikum vermuten, dass Elena versucht, Salvador zu entgehen.

Auch bei ihrer nächsten Begegnung fällt ebendies auf. Als sie ihren Sohn zur Schule bringt und verabschiedet (Abb. 10), zeigt eine Naheinstellung, dass Elena sich suchend umsieht. Darauf folgt eine amerikanische Einstellung auf Salvador, welcher seinen Schülern etwas erklärt (Abb. 11). Da die Kamera zuerst Elenas, dann Salvadors Gesicht zeigt, wirkt es, als würde Elena ihn direkt sehen; es handelt sich um einen *POV shot* mit subjektiver Kamera Elenas. Dies liegt an einer internen Fokalisierung wie auch Okularisierung. In Einstellung B wird gezeigt, dass Salvador hochblickt und Elena sieht. Hier ändert sich die interne Fokalisierung und Okularisierung, die jetzt nicht mehr von Elena, sondern von Salvador ausgeht. Daraufhin folgt Salvador Elena und beginnt ein Gespräch über ihren Sohn Lorenzo (cf. Cuerda 2008: 00:55:10-00:55:20). Er bietet ihr an, sich mehr um Lorenzo zu kümmern (cf. *ibid.*: 00:55:49-00:56:01),

ein Versuch, «die Rolle eines Ersatzvaters einzunehmen» (Rothauge 2014: 222). An der Naheinstellung, in der die beiden zu sehen sind (Abb. 12), erkennt man, dass Elena während des Gesprächs die meiste Zeit zu Boden blickt und Augenkontakt vermeidet. Laut Michael Argyle ist dies unter anderem ein Zeichen für «Besorgnis, Unterordnung und Depression» (2013: 210). Dies passt zu Elenas derzeitiger Situation, da sie sich in Salvadors Nähe offensichtlich unwohl fühlt. Die Szene ist nullfokalisiert, da dem Publikum durch Elenas Blick etwas veranschaulicht wird, was Salvador nicht zu bemerken scheint.

Zu einem späteren Zeitpunkt besucht Salvador Elena, und die beiden sprechen in ihrer Küche miteinander. Elena sitzt auf einem Stuhl; Salvador kniet vor ihr und streichelt ihre Wange (Abb. 13). Diese Naheinstellung zeigt eine Verbindung zwischen den beiden. Laut Argyle hat eine Berührung «zwei Haupt-Bedeutungsdimensionen – ‹Freundlichkeit› und ‹Dominanz›» (Argyle 2013: 281). Beide Bedeutungsdimensionen wären bei Salvador möglich. Betrachtet man jedoch sein triebhaftes Verhalten im Verlauf der Geschichte, welches im folgenden Kapitel erläutert wird, lässt sich annehmen, dass die Bedeutung hier eher auf Dominanz beruht. Außerdem versucht er, «seine Macht gegenüber Elena auszuspielen» (Rothauge 2014: 222), was ebenfalls zu einem eher dominanten Verhalten passt. Seine Worte jedoch wirken freundlich, er bemitleidet sie für das Leben, das sie führen muss, und bezeichnet sie als eine Märtyrerin (cf. Cuerda 2008: 01:10:30-01:10:54). Die Bedeutung dieser Bezeichnung wird im folgenden Kapitel genauer erörtert.

Noch lebt Salvador seine Triebe nicht komplett aus, das Publikum bemerkt aber, dass er dazu neigt, sich seinen Trieben hinzugeben. Nachdem Salvador im Badezimmer einen Rasierer gefunden und Elena darauf angesprochen hat, zeigt sie ihm, wie Frauen sich im Sommer die Beine rasieren (cf. Cuerda 2008: 01:12:36-01:13:42), um ihren Mann zu schützen. Plötzlich kniet Salvador neben Elena und streicht an ihren Beinen mit den Händen nach oben (Abb. 14). Dadurch könnte das Risiko vorliegen, dass «die Privatsphäre verletzt wird [...] oder ein sexueller Übergriff geschehen könnte» (Argyle 2013: 281). Letzterer geschieht hier ganz eindeutig. Salvadors Mimik ist durch die Großaufnahme gut zu erkennen. Er wirkt fasziniert und erregt und wird nur durch das Türklingeln unterbrochen, als Lorenzo kommt (cf. Cuerda 2008: 01:13:59-01:14:14). Hier liegt ein erster Kontrollverlust bei Salvador vor. Sein Ich scheint sein Es

– seine Triebe und Wünsche – nicht mehr unter Kontrolle zu haben, was in den folgenden Ausführungen detailliert untersucht wird.

4 Salvadors Triebe und Kontrolllosigkeit

Auf Nachfragen des Paters, welchem aufgefallen ist, dass Elena Salvador beschäftigt, deckt dieser seine Triebe und Zweifel auf (cf. Cuerda 2008: 00:37:46-00:43:29). Der Perspektivenwechsel der Kamera, entweder aus Sicht Salvadors oder des Paters, ist ein Mittel, den Dialog darzustellen, und hat keine größere Bedeutung, da fast immer nur der momentan Sprechende ins Bild rückt. Der Dialog ist gut auf Freuds *Drei-Instanzen-Modell* und die Psychoanalyse anzuwenden. Elena ist Salvadors Objekt der Begierde. Ihm geht ihr Hüftschwung nicht mehr aus dem Kopf, ebenso wie «die leichten, engen Kleider», die sie trägt (cf. Cuerda 2008: 00:38:03-00:38:41). Dies sind Beispiele für Reize der Außenwelt, die das Ich kontrollieren soll. Bei Salvador scheint diese Kontrolle gestört zu sein. Ein Grund dafür könnte der Krieg sein, den Salvador erlebt hat. Rothauge beschreibt Salvadors Entwicklung folgendermaßen:

Die kriegerische Gewalt erlebt Salvador als einschneidende, persönlichkeitsverändernde Erfahrung, die ihn verrohen und selbst zum Täter werden lässt. Er mordet im Krieg und vermag es deshalb auch danach nicht mehr, die ihm innewohnenden Leidenschaften zu unterdrücken (2014: 222).

Diese Beschreibung entspricht der Definition eines Traumas nach List, als eine «Verwundung aufgrund [einer] [...] den psychischen Apparat überfordernde[n] Reizüberflutung, die von innen oder von außen kommen kann» (List 2014: 115). Ein Trauma könne entstehen, «weil [das Geschehen] so massiv und/oder weil der Organismus geschwächt bzw. unvorbereitet ist» (id.). Eine solche Reizüberflutung, wie «das heridas abiertas, la muerte diaria» (Cuerda 2008: 00:04:00) beschreibt Salvador im ersten Dialog mit dem Pater. Allerdings sind nicht nur Wunden und Tod Teil des Traumas, welches Salvador erlebt. Während eines Gesprächs mit einem ehemaligen Kriegsgefährten, belächelt dieser Salvadors Kutte und sein Priesterdasein, da er im Krieg ein «Hurenbock» war (cf. Cuerda 2008: 01:05:31-01:05:44). Hier werden die Sünden Salvadors, die er im ersten Gespräch mit dem Pater anspricht, klar. Salvador hat sich scheinbar schon im

Krieg seinen sexuellen Trieben hingegeben, nicht erst wieder in der Heimat. Dies zählt jedoch auch zur *kriegerischen Gewalt* und Reizüberflutung, die die Übernahme des Es eher vereinfachen. Da die sexuellen Wünsche schon einmal ausgelebt wurden, ist auch die Kontrolle durch das Ich schon einmal geschwächt gewesen. Allerdings kann auch dieser Kontrollverlust ein Teil des Kriegstraumas gewesen sein. List beschreibt die Folgen eines solchen Traumas als «schockartigen Zusammenbruch der vorbewussten bzw. der Ich-Organisation», worauf ein «Aussetzen der Ich-Funktionen» folgen könnte (2014: 115). Es ist anzunehmen, dass genau dieser Fall bei Salvador eingetreten ist. In Salvador herrscht eine extreme Ambivalenz. Das Es und das Ich scheinen einen Kampf auszutragen. Er beschreibt seinen Wunsch, «[y]o quiero ver a cada mujer como a una Eva, madre de todos nosotros antes del pecado. O como las mártires, que dejaron que los leones del circo desgarraran sus carnes y se las comieran vivas, antes que perder su virtud» (Cuerda 2008: 00:39:33-00:39:47). Rothauge interpretiert diese Aussage als Sehnsucht nach dem «Stadium der Unschuld, die er verloren hat» (2014: 223) und bezieht den Wunsch auf eine seiner Unterrichtsstunden, in welcher er den Schülern die Geschichte des Sündenfalls von Adam und Eva näherbringt. Diese Stunde wird mit der Detailaufnahme einer Tafelaufschrift eingeleitet (Abb. 15). Hier wird der Bezug zur vorherigen Szene deutlich, in welcher Salvador die *hüftenschwingende* Elena beobachtet, welche ihn scheinbar sexuell erregt. In Verbindung mit Salvadors Wunsch, jede Frau wie eine Eva sehen zu wollen, ist Rothauges Interpretation zwiespältig zu betrachten. Der Wunsch, die Unschuld zurückzuerhalten, steht bei Salvador im Gegensatz zu seinen sexuellen Wünschen und Trieben, welche im Es verankert sind und nicht richtig von seinem Ich kontrolliert werden können. Es ist nur eine Frage der Zeit, bis er in sein Verhaltensmuster des Krieges zurückfällt und das Es wieder die Kontrolle übernimmt.

Der Wunsch, Frauen als Märtyrerinnen zu sehen, die von Löwen zerfleischt werden, entspricht ebenfalls Salvadors Phantasien und dem Wunsch, seine Unschuld zurückzuerlangen. Sein Pater rät ihm dazu, vorsichtig zu sein, da er sonst selbst zum Löwen wird (cf. Cuerda 2008: 00:40:06-00:40:14). Nachdem Elena sich vor Salvador versteckt hat und er sie nicht finden konnte, befriedigt er sich selbst mithilfe der Zeichnung, die er auch zu Beginn des Films schon betrachtete. Sie zeigt in Detailaufnahme einen Löwen, der die Kleider

einer Frau, die an einer Säule gefesselt und halbnackt ist, zerreißt (Abb. 16). Daraufhin ist eine Großaufnahme zu sehen, in welcher man Salvadors Mimik und Gefhlsausdrcke sehr gut erkennen kann. Sein Gesicht ist schmerzverzerrt oder verzweifelt (Abb. 17). Er scheint den Tränen nahe zu sein und atmet immer heftiger, was zum einen ein Zeichen seines Orgasmus sein, zum anderen aber auch seine innere Zerrissenheit und seine Wut auf das Nicht-Auffinden Elenas darstellen könnte. Sie entzog sich seiner Macht, die er über sie haben wollte (cf. Rothauge 2014: 222). Auffällig ist, dass die Frau in der Zeichnung Ähnlichkeiten mit Elena hat, da beide schwarze Locken und eine weibliche Figur haben. Laut Rothauge lässt ihn dieses Verhalten «in die Nähe des »Bestialischen» (ibid.: 223) rücken. Sein Ich scheint die Kontrolle über sein Es verloren zu haben, welches nun nach *Lust und Laune* agiert. Dies beschreibt auch Berkel nach Sigmund Freud:

Das Erlebnis der ausbleibenden Befriedigung drängt dem Ich den ersten Gegensatz auf: [...] Das ursprüngliche Real-Ich, das der Außenwelt gegenüber passiv und indifferent ist, wandelt sich in ein »purifiziertes Lust-Ich, welches den Lustcharakter über jeden anderen setzt. [...] In dieser Phase ist es narzisstisch und befriedigt seine libidinösen Bedürfnisse autoerotisch (2008: 67).

Salvador befriedigt sein Bedürfnis autoerotisch, indem er masturbiert, da sein Verlangen nach Elena nicht erfüllt wird.

Zum Ende des Films kommt es zum Höhepunkt von Salvadors Trieben. Dieser wird durch eine halbnaher Einstellung von Salvador in seiner Militruniform eingeleitet (Abb. 18). Die Tatsache, dass er seine Kutte ab- und die Uniform angelegt hat, zeigt eine Änderung seines Charakters. Rothauge interpretiert diese Veränderung folgendermaßen: »Will er seine Macht als »Sieger« offensiv ausüben, so die filmische Darstellung, dann entscheidet er sich bewusst für seine Identität als Soldat« (2014: 232). Die Uniform, also die Identität, die er zu Beginn des Filmes verstaut hatte, kommt nun wieder zum Vorschein. Diese Ansicht vertritt auch Laura J. Lee Kemp, die das Anlegen seiner Uniform als Ausbruch seiner sexuellen Frustration betrachtet:

The simpering, insipid priest suddenly erupts with righteous violence [...]. Salvador the soldier is a very different man to Salvador the deacon; donning his uniform performatively unleashes all the pent up anger and aggression of the battlefield. The wardrobe cannot contain his traumatic memories any longer, and the repercussions on his psyche are immediately evident (2017: 6).

Im Krieg hat er scheinbar keine Hemmungen gehabt, Frauen zu vergewaltigen, in seinem Priestergewand allerdings hegt er immer wieder Zweifel, ob sein Verhalten richtig ist und wie er sich verbessern könnte. Das Anlegen der Uniform beendet diesen Zwiespalt und lässt das Es in den Vordergrund rücken. Die Kutte, als Symbol seines Berufs, bei welchem die Unterdrückung der Sexualität elementare Bedeutung hat, lässt er zurück. Diese Veränderung wird auch durch die Kameraeinstellung dargestellt. Als Salvador an Elenas Tür klingelt und diese durch den Türspion schaut, sieht sie Salvador in einer halbnahen Einstellung (Abb. 19). Allerdings wird diese subjektive Kameraeinstellung von Elena durch die Schlitze des Türspions getrübt. Sie sieht ihn nicht vollständig, sondern nur zum Teil. Dies ist das erste Mal, dass man Salvador nicht als ganze Person wahrnimmt, sondern leicht verborgen. Diese verdeckte Sicht lässt sich als Veränderung seines Charakters interpretieren, da auch Elena ihn nicht als Militäroffizier kennt und er somit undurchsichtiger wirkt. Als Elena ihm die Tür öffnet, packt er sie und gibt seinen Trieben nach. Wie auch Rothauge anmerkt, bewahrheitet sich hiermit die Warnung des Paters (cf. 2014: 223). Salvador ist nun selbst zum Löwen geworden, der die Kleider der Märtyrerin zerreißt. Sein Es übernimmt sein Handeln und er hat keine Kontrolle mehr über sich. Elena wird durch seine Besessenheit selbst zu einer katholischen Märtyrerin gemacht (cf. Kemp 2017: 5). Nachdem sie versucht ins Schlafzimmer zu fliehen (cf. Cuerda 2008: 1:24:28-1:24:34), wirft er sie auf das Bett und legt sich über sie (Abb. 20). Bei dieser amerikanischen Einstellung wird Salvadors sexueller Übergriff verbildlicht, indem er sie anfasst, ihr Kleid hochschiebt und dabei versucht, sie weiter zu küssen. Auch die Perspektive des Bildes ist hier relevant und unbedingt zu beachten. Salvador wird aus der Untersicht in Großaufnahme gezeigt (Abb. 21) und Elena in Großaufnahme aus der Aufsicht (Abb. 22). Wie in Kapitel 2.1 erwähnt, drückt eine Untersicht Überlegenheit durch die Perspektive eines Unterdrückten aus (cf. Beil/Kühnel/Neuhaus 2016: 92). Dies stimmt mit der Szene und Salvadors Machtposition überein. Die Aufsicht auf Elena vermittelt «ein Gefühl der Unterlegenheit» (id.). Sie ist wie in Salvadors Vorstellung die an eine Säule gefesselte Frau, die dem Löwen nicht entkommen kann. Das Ende dieses Konflikts fasst Rothauge folgendermaßen zusammen:

Der Diakon bedrängt Elena in ihrer Wohnung körperlich derart, dass sich ihr versteckt haltender Mann Ricardo – ein ehemaliger republikanischer Lehrer –

dazu genötigt sieht, einzugreifen. Salvador verrät Ricardo, der sich daraufhin aus dem Fenster stürzt. Dabei wird das Bild Salvadors als ein «animalischer», triebgesteuerter Täter [...] verstärkt (2014: 223-224).

Es ist daher anzunehmen, dass die Verschiebung der moralischen Perspektive und der Verlust der Ich-Instanz (List 2014, 115) durch den Krieg dazu führten, dass Salvador sich seiner Lust, dem Es und seinen Trieben, vollständig hingibt und die Kontrolle über seine Lüste verliert. Die «problemas y pecados» (Cuerda 2008: 00:05:10) mit welchen er aus dem Krieg zurückgekehrt ist, scheint er nicht verkräftet zu haben.

5 Fazit

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass die Entwicklung von Salvadors Besessenheit, bis hin zur vollständigen Aufgabe seiner kontrollierenden Ich-Instanz und der kompletten Hingabe an seine obsessive Leidenschaft und Lust, im Film durch filmische Mittel hervorgehoben wird. Dies lässt das Publikum sowohl die immer extremere Art und Weise des Nachstellens, als auch die innere Entwicklung Salvadors mit zunehmendem Kontrollverlust miterleben. Da diese sexuelle Gier Bestandteil des Es ist, hat Salvador diesem die Kontrolle über seine Gedanken und Gefühle überlassen und ist somit zu einem Triebtäter geworden. Er selber sieht die Schuld nicht bei sich und weist sie von sich.

Grund dafür ist jedoch die einschneidende, traumatische Erfahrung, die er im Krieg erlebt und die ihn verändert hat, als er dort selbst als Täter agieren musste. Somit kann er nicht mehr differenzieren, welchen Lüsten er nachgeben darf und welchen nicht. Im Verlauf des Films lässt sich beobachten, dass Salvador immer weiter zu den verschobenen Wert- und Moralvorstellungen seines Kriegsaufenthalts zurückkehrt, bis er – dokumentiert durch das Wiederanlegen der Uniform – innerlich vollständig in die Kriegszeit zurückversetzt wird, selbst zum Löwen wird und dabei Frauen lediglich als Märtyrerinnen sieht und sie sexualisiert. Er gibt die Unterdrückung seiner Sexualität, die sein Beruf mit sich bringt, auf und entscheidet sich, seinen Trieben freien Lauf zu lassen, also auch für sein ehemaliges Soldatenleben.

Eine Frage, die im Rahmen des Umfangs dieser Arbeit in Bezug auf Freuds *Drei-Instanzen-Modell* unbeantwortet bleiben muss, ist, welche Funktion das Über-Ich bei Salvador einnimmt und wodurch es sich bemerkbar macht. Da das Über-Ich für Moral und Gewissen steht, wäre hier zu untersuchen, welchen Einfluss die Kriegserlebnisse haben und vor allem welche Rolle die Kirche in Salvadors Leben als moralische Instanz spielt. Dies könnte in einer weiteren Arbeit erfolgen.

Bibliographie

- Argyle, Michael. 2013. *Körpersprache & Kommunikation. Nonverbaler Ausdruck und Soziale Interaktion*. 10. überarb. Neuauflage/aus dem Englischen von Karsten Petersen, Paderborn: Junfermann.
- Beil, Benjamin/Kühnel, Jürgen/Neuhaus, Christian. 2016. *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. 2., aktualisierte Aufl., Paderborn: Fink.
- Berkel, Irene. 2008. *Sigmund Freud*. Paderborn: Fink.
- Cuerda, José Luis. 2008. *Los girasoles ciegos*. Madrid: Sogecine, Producciones A Modiano.
- Faulstich, Werner. 2013. *Grundkurs Filmanalyse*, 3., aktualisierte Aufl./überarb. von Ricarda Strobel, Paderborn: Fink.
- Freud, Sigmund. 1923. *Das Ich und das Es*, Wien [u.a.]: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Kuhn, Markus. 2011. *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin [u.a.]: de Gruyter.
- List, Eveline. 2014. *Psychoanalyse. Geschichte, Theorien, Anwendungen*, 2., verbesserte Aufl., Wien: Facultas.
- Mikos, Lothar. 2015. *Film- und Fernsehanalyse*, 3. Aufl., Konstanz und München: UVK.
- Rothauge, Caroline. 2014. *Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen. Erinnerungskulturen und Geschichtsdarstellungen in Spanien zwischen 1996 und 2011*, Göttingen: V&R unipress.
- Ryan, Lorraine. 2014. *Memory and Spatiality in Post-Millennial Spanish Narrative*. New York: Routledge.

Internetquelle

- Kemp, Laura J. Lee. 2017 «The middlebrow Spanish Civil War film: a site of mediation between culture and history.», *Belphegor*, 15-2.
<http://journals.openedition.org/belphegor/979> (zuletzt eingesehen am: 13.11.2019).

Anhang



Abb. 1: TC 00:08:48



Abb. 2: TC 00:15:38



Abb. 3: TC 00:16:03



Abb. 4: TC 00:16:04

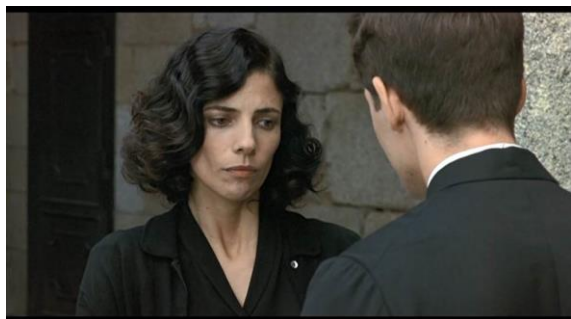


Abb. 5: TC 00:32:11



Abb. 6: TC 00:33:36



Abb. 7: TC 00:33:38



Abb. 8: TC 00:45:29



Abb. 9: TC 00:46:01



Abb. 10: TC 00:54:58



Abb. 11: TC 00:55:03



Abb. 12: TC 00:55:53



Abb. 13: TC 01:10:28



Abb. 14: TC 01:13:46



Abb. 15: TC 00:33:45



Abb. 16: TC 00:47:18



Abb. 17: TC 00:47:47



Abb. 18: TC 01:21:01



Abb. 19: TC 01:23:26

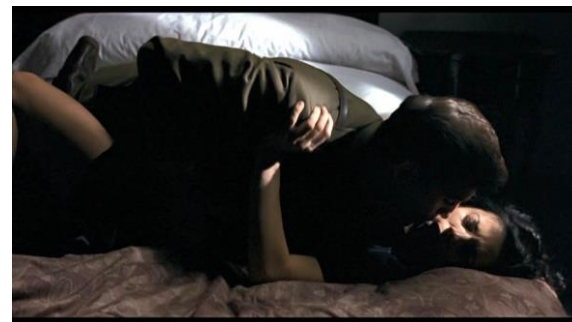


Abb. 20: TC 01:24:37



Abb. 21: TC 01:24:46



Abb. 22: TC 01:24:50



DIE ZEITSCHRIFT *PROMPTUS - WÜRZBURGER BEITRÄGE ZUR ROMANISTIK* ERSCHEINT JÄHRLICH UND WIRD DURCH DEN GEMEINNÜTZIGEN VEREIN PROMPTUS E.V. HERAUSGEGEBEN. SIE RICHTET SICH AN ALLE NACHWUCHSWISSENSCHAFTLER IM BEREICH DER ROMANISTISCHEN SPRACH- UND LITERATURWISSENSCHAFT SOWIE DER FACHDIDAKTIK UND BIETET DIESEN DIE MÖGLICHKEIT, IN EINEM FRÜHEN STADIUM IHRER AKADEMISCHEN LAUFBAHN QUALITATIV HOCHWERTIGE ARBEITEN ZU PUBLIZIEREN. ZUDEM VERSTEHT SICH DIE ZEITSCHRIFT ALS IMPULSGEBER FÜR JUNGE ROMANISTISCHE FORSCHUNG, OHNE SICH DABEI THEMATISCH ZU BESCHRÄNKEN.

promptus
**WÜRZBURGER BEITRÄGE
ZUR ROMANISTIK**



VERLAG DES PROMPTUS E.V.
ISSN 2643-6705
ISBN 978-3-946101-05-5