

ForAP

4/2021

Forschungsergebnisse von Absolventen und Promovierenden der
Fakultät für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften der
Universität Regensburg

ForAP

Forschungsergebnisse von Absolventen und Promovierenden der Fakultät für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften der Universität Regensburg

4. Jahrgang, 2021

ISSN: 2512-0921 (Print)

ISSN: 2512-1030 (Online)

Herausgeber: Fakultät für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften der Universität Regensburg

Redaktion: Prof. Dr. Ralf Junkerjürgen, Dr. Melanie Burgemeister

Satz und Layout: Dr. Melanie Burgemeister

Umschlaggestaltung: Radovan Kubani, Dr. Melanie Burgemeister

Herstellung: Universitätsbibliothek Regensburg

Erscheinungsort: Regensburg

Druck und Bindung: Digital Print Group o. Schimek GmbH, Nürnberg

Die Online-Version dieser Publikation ist auf dem Publikationsserver der Universitätsbibliothek Regensburg unter < <https://epub.uni-regensburg.de/> > dauerhaft frei verfügbar (Open Access). Zusätzlich sind die Artikel unter < <https://forap.uni-regensburg.de> > frei zugänglich.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <<http://dnb.dnb.de>> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) veröffentlicht.

Inhalt

Vorwort (<i>Ralf Junkerjürgen</i>).....	5
Artificial Enough to Become Genuine? Gender Politics in Angela Carter's <i>The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman</i> (<i>Felicitas Andel</i>).....	9
Mehrsprachiges Sprechen in der Novelle <i>D'r Herr Merkl'ing un sini Deebter</i> (1913) der Elsässer Schriftstellerin Marie Hart (<i>Martina-Helene Salzberger</i>).....	23
Körperinszenierungen. Der Wandel des Frauenbilds in den Werbekampagnen der Marke Gucci zwischen 2010 und 2020 (<i>Helena Ressel</i>).....	35
Scopic Regimes und die Konstruktion von Wahrnehmung in der modernen Drohnenkriegsführung (<i>Maren Wurm</i>).....	47
Journalist und Ästhet: Eine Analyse von Nachtweys Krisenfotos (<i>Jessica Fuchs</i>).....	61
Demokratisierung durch Kulturtransfer: Frankreichs Kulturpolitik der frühen Nachkriegszeit in der Besatzungshauptstadt Baden-Baden (<i>Hanna Möbs</i>).....	71
Häuser, Treppen, Türen: Erkundungen im semi-öffentlichen Raum eines Wohnblocks in Bukarest (<i>Jana Stöxen</i>).....	85
Tabukomplex Sternenkinder: Subjektive Wahrnehmung und gesellschaftliche Bewertung aus der Perspektive betroffener Mütter (<i>Janina Drexler</i>).....	103

Vorwort

Die Zeitschrift ForAP publiziert Forschungsergebnisse von ausgewählten herausragenden Abschlussarbeiten der Fakultät für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft der Universität Regensburg, um sie einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Denn wie die folgenden Beiträge zeigen, kann nicht nur in Dissertationen innovativ geforscht werden, sondern auch im Rahmen von Bachelorarbeiten, etwa wenn eigene Umfragen erhoben werden oder wenn die Gegenstände so aktuell sind, dass sie bisher kaum untersucht wurden. Damit diese Erkenntnisse, Perspektiven und Ansätze nicht wie üblich in den Archiven und Bibliotheken verschwinden, erhalten sie hier ein Schaufenster, das zugleich als Auslage der forschersichen Vielfalt und Breite der Fakultät dient. Denn ForAP möchte nicht nur nach außen, sondern auch nach innen kommunizieren. Nicht immer erfahren die Lehrenden der Fakultät, welche Themen Kolleginnen und Kollegen betreuen, und ahnen daher oft nicht, wie viele Berührungspunkte zwischen den einzelnen Fachbereichen existieren. Hier schlummern etliche Möglichkeiten engerer Zusammenarbeit, die bisher nur selten erkannt und dementsprechend kaum genutzt wurden.

Zugleich füllt ForAP eine pädagogische Lücke in der universitären Ausbildung: den Schritt von der Abschlussarbeit zur Publikation. Zwar hat sich auch in dieser Hinsicht in den vergangenen Jahren einiges entwickelt, wenn man an die Angebote wissenschaftlicher Schreibkurse des Zentrums für Sprache und Kommunikation oder an die Veranstaltungen des Promotionskollegs PUR denkt. Dennoch bleibt die Umarbeitung von Ergebnissen einer Prüfungsarbeit in einen publikationsfähigen Aufsatz eine Herausforderung für Nachwuchsautorinnen und -autoren, die in der Regel kaum mit diesem Format vertraut sind. Damit verändert sich auch die Aufgabe der Herausgeber der Zeitschrift, denn sie haben in diesem Fall besonders gründlich zu lektorieren und die Autorinnen und Autoren konstruktiv redaktionell zu unterstützen. Allen Beteiligten sei hier nachdrücklich für das notwendige Engagement gedankt.

ForAP erscheint jährlich im Sommer als hybrides Periodikum sowohl online als auch in Printversion und erlaubt damit sowohl einen schnellen Zugriff als auch die angenehme und vertiefende Lektüre des gedruckten Wortes, die unseres Erachtens trotz Digitalisierung nichts von ihrer Bedeutung verloren hat. Wir danken der technischen und organisatorischen Unterstützung durch die Universitätsbibliothek in Person von Dr. Andre Schüller-Zwierlein und Dr. Gernot Deinzer, die dieses parallele Angebot möglich gemacht hat.

Auch in der vorliegenden vierten Nummer der Zeitschrift sind erneut alle Studienstufen vom Bachelor über Master bis hin zur Promotion vertreten. Trotz der heterogenen inhaltlichen Breite der Fakultät ergeben sich auch hier wieder Schwerpunkte wie etwa die Analyse von Genderbildern oder die Beziehung zwischen Kriegserfahrung und Medien, die der Vielfalt damit zugleich eine Kohärenz verleihen.

Felicitas Anzel eröffnet den ersten Schwerpunkt mit einem Beitrag zu den Genderkonstruktionen in Angela Carters eher wenig bekanntem Roman *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* aus dem Jahre 1972. Die Interpretation des Textes konzentriert sich darauf, wie Carter im Hinblick auf eine gleichberechtigte Gesellschaft Leser:innen für die überdauernden patriarchalischen Strukturen sensibilisieren will. Zugleich skizziert der Roman das Bild einer zukünftigen Gesellschaft, in der die Gleichheit und Gleichberechtigung umgesetzt sind.

Der Artikel von **Martina-Helene Salzberger** beleuchtet das Werk der Elsässer Schriftstellerin Marie Hart (1856–1924) aus der Perspektive der Mehrsprachigkeit, die seit einigen Jahren einen Arbeitsschwerpunkt unserer Fakultät bildet. Harts Verwendung von Mehrsprachigkeit ist eng an die deutsche Reichslandzeit Elsaß-Lothringens (1871–1918) bzw. die historische Di-/Triglossie-Situation der Grenzregion gebunden. Damit ist der Sprachwechsel nicht nur binnenfiktional verankert, sondern zugleich an eine extern-pragmatische Ebene geknüpft. Frau Salzbergers Analyse zeigt, dass die französischen Insertionen im elsässischen Dialekt Ausdruck der spezifischen elsässischen Doppelkultur sind und der sozialen Grenzziehung dienen. Das *code-switching* vom Elsässischen ins Standarddeutsche wiederum ermöglicht, sich vom geäußerten Inhalt, bspw. dem preußischen Schulsystem, zu distanzieren und dient mitunter der Provokation.

Helena Ressel untersucht in ihrem Beitrag die Werbekampagnen der Modemarke Gucci zwischen 2010 und 2020 und arbeitet heraus, wie sich das Frauenbild von einer freizügigen, erotischen und sehr weiblichen Darstellung hin zum Androgynen verändert hat. Beispielhaft dafür ist eine Veränderung im Schnitt der Kleidung, der sich von der Betonung des weiblichen Körperbaus entfernt, wie es in den ersten Jahren des Zeitraums der Analyse üblich war.

Maren Wurm widmet sich einer medienwissenschaftlichen Fragestellung, und zwar gleich auf mehreren Ebenen. Im Vordergrund stehen die Wirkungen von Scopic Regimes auf das Individuum sowie das Militär als Kollektiv im Kontext der modernen Drohnenkriegsführung. Im Gegensatz zur biolo-

gischen Funktion des Sehens geht es bei Scopic Regimes primär um die sozio-technologischen Einflüsse auf das visuell Vermittelte, also den Kontext, in dem gesehen wird. UAVs (unmanned aerial vehicles) stellen auf diesem Forschungsgebiet ein richtungsweisendes Novum dar, dem in der deutschsprachigen Forschungsliteratur bisher wenig Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Scopic Regimes bieten einen ersten Ansatz zur Erforschung der Effekte des aus der Distanz gewonnenen Überwachungsmaterials und wie dieses den militärischen Entscheidungsprozess sowie die moderne Kriegpsychologie beeinflusst. Analysiert werden die möglichen Wirkungsweisen von Scopic Regimes anhand filmischer Inszenierungen und Problematisierungen aus den zeitgenössischen Kriegsfilmern *Eye in the Sky* (2015) und *Good Kill* (2014).

Um die Schnittstelle von Krieg und Medien geht es auch bei **Jessica Fuchs**, die an Bildern des Krisen- und Kriegsfotografen James Nachtwey untersucht, wie Fotografien ferne Konflikte erfahrbar machen. Nachtweys opferzentrierter Blick und die Komposition seiner Bilder bringen dabei viele Herausforderungen auf ethischer, fotografischer und journalistischer Ebene mit sich und werfen die Frage auf, wie ästhetisch das Foto eines leidenden oder toten Menschen sein darf. Um dies zu beleuchten, fragt der Beitrag, was Fotojournalismus leisten soll und stellt dar, welche Rolle Information, Ästhetik und Ethik dabei spielen.

Hanna Möbs wendet sich der Rolle kultureller Initiativen im Rahmen der französischen Besatzungspolitik in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg zu. Der Fokus auf die Kultur kann dabei als ein zentraler Aspekt der französischen Umerziehungsmission in Deutschland angesehen werden. Um die Wirksamkeit dieser Initiativen objektiv zu beurteilen, wird zunächst ein Bewertungsschema erarbeitet, das anschließend auf konkrete Beispiele kultureller Institutionen in der Besatzungshauptstadt Baden-Baden angewendet wird.

Der Beitrag von **Jana Stöxen** dreht sich um den Block als Form des städtischen Wohnens und untersucht sozio-politische Veränderungen im Mikrokosmos der bis heute bestehenden Blockviertel Bukarests. Paradigmatisch für den Sozialismus stehend, sollen Rückschlüsse auf den Einfluss von Ideologie(n) damals und heute genutzt werden, um auf diesen lebensweltlichen Verhandlungsrahmen sozialen Lebens und seiner materiellen Ausdrücke zu blicken. Die hier ins Zentrum gerückten Zwischen-Räume sind Treppenhäuser und Flure als geteilte Bereiche ohne klare Zuordnung, an denen sich aus vermeintlich banalen Alltagsgegenständen und Gesprächen zwischen Tür und Angel Transformationen nachzeichnen und dokumentieren lassen.

Den Abschluss des Bandes bildet ein Beitrag von **Janina Drexler**, der einen Einblick in die gesellschaftliche Bewertung und Wahrnehmung des Tabuthemas *Sternenkinder* eröffnet. Darunter versteht man ein Kind, das kurz vor, während oder nach der Geburt verstirbt. Der gesellschaftliche Umgang mit dem Sterben und insbesondere dem Sterben „mit einem jungen Gesicht“ wird dabei auf der Basis von Interviews aus subjektiver Sicht betroffener Mütter beleuchtet.

Unser Dank gilt allen beteiligten Autorinnen und ihren Betreuerinnen und Betreuern für ihre Bereitschaft und die gute Kooperation. Satz, Gestaltung und Korrektorat sind der Fakultätsreferentin Dr. Melanie Burgemeister zu verdanken, die damit einen maßgeblichen Anteil daran hat, dass der Band in dieser Form erscheinen kann. Auch ihrer Kollegin Dr. Petra Fexer sowie der Fakultätsverwaltung sei für weitere Unterstützung herzlich gedankt.

Für die Fakultät
Prof. Dr. Ralf Junkerjürgen
Regensburg, im Mai 2021

Artificial Enough to Become Genuine? Gender Politics in Angela Carter's *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*

Felicitas Anel

Abstract: The following essay aims at examining the artificiality of social gender construction as depicted in Angela Carter's 1972 novel *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. With the inclusion of her later, theoretical work, *The Sadeian Woman* (1979), I will argue that the novel wants to raise awareness for prevailing patriarchal structures to facilitate change towards a gender-equal society. At the same time, *Desire Machines* offers a first glimpse at what a then liberated society could look like.

About the author: Felicitas Anel studied BA British Studies and German Philology and is currently studying MA Germanistik at the University of Regensburg. The present paper is based on her Bachelor's thesis, which was awarded by Dr.-Katharina-Sailer-Stiftung in February 2021. Supervisor: Prof. Dr. Jochen Petzold

Keywords: Feminism; Gender; Patriarchy; Equality

With the increasing prevalence of feminist movements from the middle of the 20th century onwards, the main aim of feminist writers has been the depiction of empowered female characters who do not require or feel the need to subject themselves to patriarchal patterns or reproducing the prevalent dichotomy of *active, strong male* vs. *passive, weak female*. While, of course, such depictions are relevant, I will argue that they can often appear unrealistic, as equality certainly has not yet reached every aspect of our society and cannot simply be achieved by depicting women in an empowered, yet purely *fictional* state. Instead, it requires a complete change of thinking that can only be achieved piecemeal. Angela Carter can surely be seen as one of the feminist writers to have fully grasped the necessity of raising awareness for an issue,

before one can work towards social change, which is mirrored by the development of the topics she deals with throughout the years and her literary œuvre.

One of the issues criticized by Carter is the fact that women are suppressed, while being unaware of this situation. This suppression can still be found today. Some women can be so trapped inside misogynist beliefs and customs that they succumb to their suppression in silence or even ignorance. This is why Carter's 1972 novel *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*¹ has remained to this day a highly important part of feminist writings as it tackles exactly this issue and aims at raising awareness for intolerable circumstances first, before even considering to depict an alternative reality that can only come to be after many drastic changes.

The feminist approaches on *Desire Machines* in literary criticism is rather shallow. The multiple and diverse female characters presented during the narrative are often belittled by critics who state they lack agency and are denied a chance to represent themselves, as they are not given a voice to speak for themselves. This is true to some extent, as the main aim of this novel appears to be to illustrate that even female self-representation is determined by the patriarchal society surrounding many women, meaning they unconsciously gender themselves according to male-centered societal expectations. Therefore, the representation of women in *Desire Machines* appears to be underdeveloped on the surface. As Smith states in her introduction to the novel,

[i]t leaves its readers questioning and asks them to be wise – both to the structures which work to categorize or limit who and what we are, and to the ways and potentials of the imagination. It is a book full of curiosity about what's real, what's artifice, how we live, and what art can do. (Smith, 2011: xii)

It is exactly these questions which the novel not only asks but already answers: as I will argue, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* implicitly unveils the artificiality of gender construction by disrupting traditionally adopted gender prejudices, while at the same time raising awareness of women's miserable position in still predominantly patriarchal societies.

The storyline of this novel is as complex as its title suggests: Doctor Hoffman, a scientist with questionable motifs and morals, wages a war against rationality by materializing unconscious human desires into actual reality, leading to chaos. His opponent is the Minister of Determination, a person embodying pure ratio. In order to end the conflict, the Minister dispatches his employee Desiderio with the order to annihilate Hoffman. Desiderio appears to be uniquely suited for this mission, as he is seemingly immune to the irrationality driving vast numbers of people insane. What follows is Desiderio's picaresque quest through a number of different societies, during which it becomes apparent that there is also something Desiderio desires – the Doctor's daughter Albertina, who works as her father's agent. In the end, Desiderio

1 References will be given under the abbreviation *DM*, 2011 and the page number in parenthesis.

is faced with the decision of either being with Albertina, and thus letting Hoffman win the war, or putting an end to his desires. Ultimately, having been disillusioned about his love and not being able to find another way for bringing peace, he brings the War of Dreams to an end by killing both Doctor Hoffman and his daughter.

Unveiling the Artificiality of Gender Construction

At the beginning of the feminist debates, it was shocking enough to differentiate between biological sex and gender, and the theories about the construction of gender were not as revolutionary and positivistic as they would be years later, with Judith Butler's proclamation of gender being performative. In the early 1970s, when Carter was writing *Desire Machines*, gender was still seen as something ascribed to the individual from without, determined by the historical, cultural, and social circumstances one happens to live in (Constantini, 2002: 17), without one's active knowledge and based on prejudices and archetypes (Rubinson, 2005: 160). These are mostly derived from long-established myths and, for Carter especially, "gender is a relation of power [...] whereby the weak become 'feminine' and the strong become 'masculine'" (Robinson, 1991: 77). So, everyone is, according to this theory, socially "gendered in accordance with their position of power within society, which is furthermore very much prone to change, which also implies the possibility of gender fluidity as perfectly possible.

Thus, in order to raise the necessary awareness of this socially determined artificiality of gender, the novel calls "into question the whole notion of how identity, male or female, is constructed" (Lee, 1997: 91) and, in doing so, the flawed societal structures that can be forced onto the individual. Therefore, instead of depicting what an undetermined female desire could be like, she demonstrates "the ways that women internalize sexist and misogynist beliefs and, in turn, how women's sexual desires are shaped by living in patriarchal environments" (Koolen, 2007: 400). According to this, the internal view on the self has been shaped by the external demands on identity.

In the novel, most subjects, which are depicted or perceived by the protagonist and other male characters as objects of desire, are proven to be fully artificial. Like classical patriarchal gender perceptions, they are constructions to serve the male principle, while holding no genuine desirability and are destroyed in the end. The first example of this can be found in the so-called peep-show samples, upon which Desiderio stumbles at the beginning of his quest. While they hold a special meaning within the lore of the narrative, their main importance for this essay lies in their inherent criticism concerning the artificiality of desire, and the *construction* of gender, as well as criticizing voyeurism and the resulting objectification of women.

These samples represent the ultimate objectification of women and their reduction to something to be consumed, not equal to men. The last chapter

of Carter's *The Sadeian Woman* (1979)² further emphasises this point, as in it, Carter draws an important distinction between "flesh, which is usually alive and, typically, human; and meat, which is dead, inert, animal and intended for consumption" (*SW*, 2006: 161), and stresses the importance of the separation of these two terms in the light of sexuality (*SW*, 2006: 162). What these exhibits show is the 'meatification' of women, from living, feeling humans to pure objects "intended for consumption" (*SW*, 2006: 162).

Being mostly made of wax and constructed to appear as realistically as possible, the samples nevertheless look so artificial that they do not even count as meat anymore (*DM*, 2011: 45 ff.), but they prove to be only manufactured things in an equally constructed environment. This shows how initially desirable parts of the female body lose any attraction they ever bore once they are stripped off their natural context and thus artificially reduced to an abstraction of the formal elements of femaleness.

It can be said that "[a]s a proto-cinematic apparatus, the peep-show thus anticipates Carter's critique of the 'Hollywood myth of femininity'" (Simon, 2004: 82), which she mentions in *The Sadeian Woman* (*SW*, 2006: 71 ff.), and which is a part of the social and cultural construction of the female gender. At the same time, the peep-show "does not liberate sexuality from repression but produces it as a site of subjection" (Simon, 2004: 86) in the first place. The function, then, of the peep-show within the novel is that of arousing disgust for the depicted practices in the reader, who, in turn, should realize that the power relations that enable such mutilations are as artificial and constructed as the wax models themselves, and that they have to be disposed of just as the objectification.

Probably the most striking example of the depiction of the artificiality of gender construction in *Desire Machines* is given in the form of the prostitutes in the House of Anonymity, which is visited by Desiderio on request by the ominous Count, a figure embodying pure sadism, during the episode *The Erotic Traveller*. These women were especially crafted only to serve erotic purposes, and thus represent nearly every possible embodiment of male fetishism. Here, the female figures are reduced to beings lesser than animals and it is questionable whether they are even alive (*DM*, 2011: 157). The ideal femaleness mentioned in this chapter is a purely male-centered, misogynistic one. Some of the prostitutes are part animal or plant, which "literalises the patriarchal construction of woman as ambivalent [...] mediator between nature and culture" (Simon, 2004: 61). As such, they are at first portrayed as ancient "goddesses" (*DM*, 2011: 157), only to be stripped of their holiness and naturalness by the male appetite. "All the figures presented a dream-like fusion of diverse states of being, *blind, speechless* beings" (*DM*, 2011: 158; emphasis added), thus reinforcing the misogynist archetype of female passivity as desirable.

2 References will be given under the abbreviation *SW*, 2006 and the page number in parenthesis; published seven years after *Desire Machines*, her *Exercise in Cultural History* often deals with topics and theories that Carter had already implemented into her earlier novel.

Desiderio furthermore notices that “some trembled on the point of reverting completely to the beast” and wonders whether this is the reason they are kept in cages (*DM*, 2011: 157). Their confinement adds to their ‘function’ as decorative elements, something to be looked at and only taken out of the cage when a customer decides he wants to use them. The notion of the prostitutes being mere dehumanized objects is further emphasized when the Count sets one of them on fire and “[t]he Madame rang up the price of a replacement on her till” (*DM*, 2011: 161) instead of stopping him. If one of these ‘objects’ is ‘broken’, it is replaced instead of mourned over.

Another object of desire to several men can be found in the main female character Albertina, who serves as a puppet in her father’s war as well as being the main interest of Desiderio. Throughout the novel she becomes the victim of several sexual violations. The careful construction of her character is most fittingly summarized by Pitchford:

Albertina’s involvement in her father’s war of dreams illustrates both [...] its political potential – and its great power to oppress. The war of dreams obviously engages Albertina’s commitment; it *seems to promise* her power and freedom from the single image of sex object. It offers a world where she can *play* the powerful roles of Ambassador and ‘Generalissimo.’ Yet even as the appointed representative of liberated desire, *she cannot be both woman and agent.* (Pitchford, 2002: 126 f.; emphasis added)

Desiderio first encounters her in his dreams, as a woman made from glass, adorned with flowers, who remains completely silent and motionless (*DM*, 2011: 22 f.). This first depiction of her again caters to the ideal of feminine passivity. She is furthermore half naked and reduced to the *formal elements of physicality*, as is, according to Carter in her *Sadeian* essay, always the case for pornographic depictions of women, but gives away nothing as to the essence of their being. A woman as depicted in pornography thus has little to nothing in common with a woman encountered in the real world.

The first time Desiderio encounters Albertina in the real world is in a meeting with the Minister, where she has to play the part of her father’s Ambassador in order to convince their enemy to surrender his fight. It is important to note that, while the Ambassador’s sex is never put into question and he is clearly regarded by Desiderio and the Minister as a male being, he is still described in a highly ambiguous and feminine way. Desiderio spends nearly two pages describing the Ambassador’s appearance (*DM*, 2011: 30 f.) and finally states: “I think he was the most beautiful human being I have ever seen – considered, that is, *solely as an object, a construction of flesh, skin, bone and fabric?*” (*DM*, 2011: 31; emphasis added). Thus, even disguised as a man, Albertina remains primarily an objectified and reduced being, defined only by her body, while both the Minister and Desiderio only fear her due to the threatening situation of both the meeting and the war in general, and not necessarily because of her presumably powerful role as an ambassador. It is not her own character

that creates the aura of fear, but rather the power that her father's machinations can put into action.

It is also important to note that Albertina is only able to exert power while remaining in the role of the *effeminate* Ambassador. Once the Minister starts speaking up against her/him, “*he instantly ceased to look like an avenging angel, [but] he also instantly became less epicene*” (DM, 2011: 35; italics in original). From this point onwards, the Ambassador's spell seems to be broken and Albertina has to leave without having achieved her goal. This scene delicately plays with the traditional gender binaries and power relations related to them. Albertina seems to consider it necessary to take on the guise of a man in order to be empowered and thus of help to her father. In fact, she is only able to exert any power at all over her male counterparts for as long as her female attributes prevail during her performance. The second the Minister speaks up against her (DM, 2011: 36), she sees this as a need of acting out her role in a more masculine manner, her voice deepening and her overall aura becoming “*less epicene*” (DM, 2011: 35), which has exactly the opposite of the desired effect for her. As a woman, she might have been able to convince the Minister to capitulate, as he is clearly intimidated at the beginning of their meeting (DM, 2011: 30 f.). Still, through the veil of the patriarchal world view surrounding her, Albertina thinks she has to act like a man in order to be of help and does not even realize that exactly the opposite is the case.

Towards the end of the novel, upon arriving at her father's castle, Albertina again undergoes some interesting changes. Whilst flying to the castle by helicopter, she soon “put on one of their spare combat suits” (DM, 2011: 234) and “plaited her hair and, as she did so, so she put away all her romanticism” (DM, 2011: 235). Alongside with the pilot calling her “Generalissimo Hoffman” (DM, 2011: 234) – the usage of the male suffix is noteworthy here – Desiderio now perceives her as “a crisp, antiseptic soldier” which makes him feel “an inexplicable indifference towards her” (DM, 2011: 235). Albertina is now again fully invested in playing her role as her father's agent, which makes Desiderio's indifference turn to rejection, as he “had no respect for rank” (DM, 2011: 235). What is interesting for this part of the novel is the fact that Albertina is now described not only as the soldier, but at the same time as a princess, the epitome of prototypical and clichéd femaleness, with “her heavy black plaits hanging down her back like *a little girl's?*” (DM, 2011: 240; emphasis added), emphasizing her function as daughter rather than agent. This ambivalent portrayal of Albertina and her perceived gender already hints at the disillusionment Desiderio will finally experience.

Once they fully arrive within the confinements of the castle, Albertina turns into “a prototype daughter in Victorian lace while serving dinner” (Filimon, 2010: 185), which again reinforces the notion of her father exploiting her for whatever he sees fit at the respective moment. At home, she has to wear pretty dresses appropriate for the daughter of a wealthy and influential man, and she has to serve him and his guests (DM, 2011: 224). Nevertheless, while Desiderio is repelled by Albertina appearing too masculine, he is also

not impressed by this all too feminine apparel and he “was already wondering whether the fleshly possession of Albertina would not be the greatest disillusionment of all” (*DM*, 2011: 245), which is exactly what happens only a few pages later. After the Doctor’s lengthy explanation about the workings of his desire machines, Desiderio recognizes that now the time has come for him and Albertina to act out their mutual sexual desires. Nevertheless, as soon as Albertina gets naked he cries out and tries to run away (*DM*, 2011: 263). Recognizing that Albertina is and always was solely a woman, her father’s daughter, destroys every over-romanticized idea about her that Desiderio ever made up. It is noteworthy that, at this point, Desiderio calls her ‘Generalissimo’ himself (*DM*, 2011: 263), in a last attempt to keep her ambivalence alive. Throughout the novel, he has found her the most interesting and most arousing whenever he was not sure about her gender, as she assumed her various guises according to the wishes of her father and Desiderio’s desires (*DM*, 2011: 248). Now, as he sees her for what she really is, he understands that there was never anything desirable for him about her, but that she was only ever a tool for Doctor Hoffman to fulfil his schemes.

These final scenes with Albertina thus unveil, not only for Desiderio but also for the reader, how gender, its perception and the prejudices associated with it, are artificially constructed. At the end of the novel, Desiderio states that the only thing he has left from his adventurous journey is “that insatiable regret with which we acknowledge that the impossible is, per se, impossible” (*DM*, 2011: 270). Kang claims that what is meant here is the fact that “[a]ll the seemingly binary oppositions that are inscribed [in the narrative]: reason and desire, reality and fantasy, empiricism and idealism, turn out to be impossible to be pinned down” (Kang, 2016: 156). The same is the case for binary oppositions such as male and female, masculine and feminine, when it comes to the discussion of gender, not sex. ‘Impossible to be pinned down’ in this case means that they cannot be ascribed from without, as this leads to a purely artificial perception. Kılıç thus rightly mentions that “the masculine and feminine identities that Albertina assumes are only outer definitions that mean nothing as to her essence” (Kılıç, 2009: 80).

On the one side, this further reinforces the notion of purely artificial gender perceptions within a patriarchal society and thus again implies that gender identity can only be formed and found within oneself and should not be forced unto anyone by history and society. At the same time, Albertina’s “fantastic images of transformation [...] function as the tools for transgressing the limiting borders of gender roles attached to women” (Kılıç, 2009: 80). While the character of Albertina may only be used as a puppet in her father’s war, her various incarnations still hold the power to show to the reader the many possibilities one has to live one’s life when not confined to one single gender identity formed by prejudices instead of reality.

Internalized Gender Roles

Desiderio spends one of his episodes with the river people, a highly interesting society in terms of gender relations. “The river people had evolved or inherited an intricate family system which was *theoretically matrilinear* though in practice *all decisions devolved upon the father*” (DM, 2011: 92; emphasis added). This social system will be shown to be a “critique of women who participate in the patriarchal control of female bodies” (Koolen, 2007: 407). Despite their own claims, the river people are clearly presented as a patriarchal society. From a young age onwards, the women are put in a subordinate position, for example having to hide from people not belonging to their society and “even with their own menfolk the girls displayed a choreographic shyness, giggling if addressed directly and hiding their mouths with their hands in a pretty pretence of being too intimidated to reply” (DM, 2011: 86). While this intimidation may only be acted out, it still shows how the females obey the hierarchies within their society without questioning. This goes as far as the women only using “a limited repertoire of stiff, exact gestures,” all moving “in this same, *stereotyped* way, like *benign automata*, so what with that and their musical box speech, it was quite possible to feel they were *not fully human*” (DM, 2011: 82; emphasis added), while the “manners of the men were by no means so outlandish” (DM, 2011: 82 f.). Again, women are presented as being something less than human, meat rather than flesh, stereotypes of male fantasies. This notion is further intensified when Desiderio learns of the river people’s

custom for mothers to manipulate their daughter’s private parts for a regulation hour a day from babyhood upwards, coaxing the sensitive little projection until it attained lengths the river people considered both aesthetically and sexually desirable. (DM, 2011: 96)

This practice denies the women a part of their femaleness, as it appears to be done only in favour for their sexual partners, while any mentioning of the women enjoying intercourse any differently, let alone more, is absent from the narration. This interference with their naturally given body cannot even be recognized by the women anymore, as the “techniques of these maternal caresses [had been] handed down from mother to mother” (DM, 2011: 96 f.) for generations, rendering the concept self-preserving among the women of the river people.

Another aspect of the river people’s society that degrades women is that they all are supposed to be “married at puberty” (DM, 2011: 97), leading to the engagement of Desiderio and nine-year-old Aoi. Their time of courting again demonstrates the stereotyped performance that is expected from the women in this society. Desiderio explicitly notices how Aoi “answered in the voice of a child who recites a poem she has learned by heart” and how “she seemed to have studied every word and movement from a book of manners” up to when Aoi “reached down for [his] penis in a very businesslike way” (DM, 2011: 95). And nothing more than business it is indeed, as it later turns out that the whole marriage was only ever supposed to be a ruse to keep

Desiderio with the river people. In fact, the male head of Aoi's family, Naokurai, plans to kill and eat Desiderio, hoping to learn how to read through ritual, since, according to an old myth, the river people learned to make fire by consuming a fire-spitting snake (*DM*, 2011: 101 ff.). Aoi thus "represents all the aberrations of children's manipulation and socio-sexual training" (Constantini, 2002: 19), as everything about her only ever serves her father's interests, in which she resembles Albertina, and "the desire that Aoi expresses for Desiderio is allotted to her 'performance' of the role of seductress for her family's benefit" (Koolen, 2007: 409) only.

The river people are thus a portrayal of "how Woman is trapped *inside* gender" (Robinson, 1991: 102). Instead of acting out of their own volition, the women act out prototypes as imprinted on them by those who hold the power in their society, the males. This episode of the novel thus criticises women who do not question their suppressed position inside a patriarchal society.

Another issue that has recently returned to the centre of public attention is the practice of subjecting women due to religious myths, which can be found in some monotheistic religions. This is implicitly criticised in the episode in which Desiderio and Albertina reside with a tribe of centaurs. This tribe lives in accordance with an intricate mythology about a Sacred Stallion that was betrayed by his Bridal Mare, a betrayal that since has to be atoned for by the centaurs, mainly the females (*DM*, 2011: 221-225), "for they believed women were born only to suffer" (*DM*, 2011: 208). Their whole mythology recalls the Christian myth of the original sin, as well as other aspects from Catholic clerical practices, such as the fact that only males are allowed to perform the religious tasks like the tattooing, which is part of their atonement (*DM*, 2011: 228), or the recital and scripture of their myths, while all the physical labour has to be done by the women (*DM*, 2011: 212).

As Neilly observes, this "whole episode arises from a dangerous acceptance of ritual behaviour" which is neither questioned by any of the centaurs nor by Desiderio and Albertina. Instead, their myths are simply taken as a given "with universal application [...] and] inherently unable to progress to something more civilized. [...] the myth leads to an eternal cycle of barbarism" (Neilly, 2017: 213 f.), which needs to be disrupted. This perceived universality is harshly criticized by Carter, when she states that cultural elements such as religion, fairy tales or "pornography derives directly from myth, [so] it follows that its heroes and heroines [...] are mythic abstractions [...]. Any glimpse of a real man or a real woman is absent from these representations of the archetypal male and female" (*SW*, 2006: 6).

One Step Ahead: More Liberal Societies

A wholly different and more liberal society is presented in the form of a travelling fair. As Desiderio points out at the beginning of this episode, “[t]he travelling fair was its own world, [...] creat[ing] a microcosm with as gaudy, circumscribed, rotary and absurd a structure as a roundabout” (*DM*, 2011: 114 f.). As this *microcosm* consists of people from all around the world and some who clearly transcend the border of what is considered *normal* for human beings, the fairground also forms the most diverse and liberal society of the novel, including the disruption of traditional gender binaries. In the following, these disruptions will be closely examined by analysing some of the fairground’s people.

The bearded Frenchwoman “Madame la Barbe was as reticent as a young girl,” rather stout and, without her beard, would probably never have stirred much attention for herself. However, with her beard, as according to Desiderio, “she was immensely handsome, widely travelled and the loneliest woman in the world,” posing for the visitors of the fair in a wedding gown and singing “sentimental songs” (*DM*, 2011: 123). After her parents died and her beard started to grow at thirteen years old, she had nowhere else to go to make a living but the circus. Thus, Desiderio states, “[i]t was not her beard that made her unique; it was the fact that, never, in all her life, had she known a single moment’s happiness” (*DM*, 2011: 124). Although her outward appearance seems to be rather repelling in erotic terms, she feels “all the pangs of defloration,” being “penetrated by [the] eyes” (*DM*, 2011: 124) of the visitors every time she performs her melancholy songs in front of them. Still, it is interesting how it is explicitly emphasized that “of course, she was a virgin” (*DM*, 2011: 124). As “freak shows speak to our desires as well as to our curiosity” (Hallab, 1995: 111), voyeurism and the pleasure associated with it comes into play here. Nevertheless, the pleasure in this case is not an explicitly sexual one, but derives from the freak’s “seeming [...] to cross accepted barriers – of human and animal, of male and female” (Hallab, 1995: 110). This disruption of mainly social barriers appears to be exactly the *theme* of the travelling fair, characterizing it as a liberal and comparatively desirable society.

This also becomes apparent in the character Mamie Buckskin. Where Madame la Barbe is a silent and lonely figure, Mamie is rather outgoing and seems to make the most of her difference. “She was a paradox – a fully phallic female with the bosom of a nursing mother and a gun [...] perpetually at her thigh” (*DM*, 2011: 127). She is presented as a woman fully capable of her own actions and independent from anyone else, as she embodies both femaleness and maleness at the same time. Desiderio notes that he “occasionally caught her glancing at Madame la Barbes beard with a certain envy” (*DM*, 2011: 128), implying she might rather want to be a man, something she acts out so obviously and freely as it is only possible within the fairground society. While “[s]exually, she preferred women [...] [s]he took a great liking to [Desiderio] for she admired passivity in a man more than anything” so that whenever “she could not entice an equestrienne into her fur-lined sleeping bag, she

morosely made do with [him] and these nights were as if spent manning a very small dinghy on a very stormy sea" (*DM*, 2011: 127 f.). This is one of the most prominent disruptions of the active male/passive female dichotomy within the novel. Desiderio's being overchallenged by "manning" his "virile mistress" (*DM*, 2011: 128) puts Mamie in the position of a "sexual teacher [which] implies that women can be superior to men at employing the phallus and can actually embody more phallic power than men" (Koolen, 2007: 415), which is unique to this episode of the novel.

The fair is ultimately joined by a group of nine Moroccan acrobats, whose performance includes dismembering themselves and juggling with their loose body parts (*DM*, 2011: 133 f.). With their gilded finger and toenails and red-tinted lips their "appearance is tinged with femininity" (Kang, 2016: 146). After their last performance Desiderio is raped by every single one of the acrobats "at least twice" (*DM*, 2011: 138). Their androgyny and ability to dismember themselves and others "certainly calls into question the integrity of the bodily structure and leaves [the recipient ...] no longer certain that the body equals one self, and one self one body" (Hallab, 1995: 112), hinting at the fact that also one's gender does not have to comply to one's bodily features. Furthermore, the fact that a man falls victim to a rape "critiques the assumption that males are naturally entitled to sexual subjectivity [... and] noticeable denaturalises the established gender categories" (Kang, 2016: 146) of the female as the passive victim and the male as the active aggressor.

While, of course, rape could never be seen as positive, the overall notion of this fairground society is nevertheless a positive one, an outlook "that is hoped-for, but not yet attainable" (Constantini, 2002: 25) during the time of the novel's composition. Still, out of the members of the fair's refusal "to be engaged into ideological frameworks" and their "anti-hierarchical energy [...]" comes a positive idea of the body as a site where borders can be blurred" (Constantini, 2002: 24), a step towards a more open-minded view on gender as performance rather than a culturally determined fact. Within the parodical framework of the whole novel and the notion of deconstruction of established patterns that is present at all time, ascribing this liberal way of thinking to the *freaks* furthermore forms a critique of society's "desire [...]" to re-imagine others on the basis of some sort of myth or illusion of perfection – or even of 'normality' – rather than to accept them as they are" (Hallab, 1995: 113). In a world of binary gender distinctions and patriarchal practices, "they iconically subvert the notion of a fixed psycho-physical identity" (Constantini, 2002: 24), which harshly disrupts traditional and established views. After all, this more liberal and non-conformist society is presented as being more desirable in the end, as it develops "a new, liberated model of the individual" (Constantini, 2002: 25), demythologizing it instead of reinscribing any artificial notions of perfection or normality often deemed necessary in order to deserve a place in a society.

Another more liberal society, albeit not as desirable as the fairground, is presented through a tribe of cannibals. The most prominent feature of this

tribe is that its whole army is comprised of women, although “they are often held to be the gentler sex” (DM, 2011: 192). The cannibal chief informs the protagonists that this assumption stems solely from their experience of their gentle and caring mothers and he calls out to them to “rid [their] hearts of prejudice and [...] [t]ear this notion of the mother from [their] hearts” (DM, 2011: 192) in order to find out about the true nature of women.

As always within this narrative, the women of this tribe are cruelly mutilated, degraded and in an obviously miserable position (DM, 2011: 193). There are, nevertheless, positive messages embedded into this depiction. First of all, the chief directly hints at the artificiality of gender construction, as he states that it is based on prejudices. This becomes even more apparent and is elaborated upon when he explains that he has, furthermore, erased every trace of history from his tribe (DM, 2011: 194). As Carter states, “[f]lesh comes to us from history; so does the repression and taboo that governs our experience of flesh” (SW, 2006: 12), which again means that everything about our perception of what is adequate for men or women to do is constructed. By *freeing* his society from history, the cannibal chief has thus also freed it from gender prejudices, only to impose his own cruel ideas on how to *liberate* the women of his tribe. Desiderio as the narrator also reflects on this, comparing nature to man-made institutions:

Ocean, forest, mountain, weather – these are the inflexible institutions of that world of *unquestionable reality which is so far removed from the social institutions which make up our own world* that we men must always, whatever our difference, conspire to ignore them. For otherwise we would be forced to acknowledge our incomparable insignificance [...] (DM, 2011: 194; emphasis added)

as well as the insignificance of culturally determined gender distinctions. This episode, thus, reveals that nearly everything about our societies is artificially constructed and has near to nothing to do with natural circumstances or the occurrence of naturally given differences.

Furthermore, the tribe’s dealings with their women can also be read as an example of the “refusal to see female sexuality in relation to its reproductive function, a refusal as unusual in the late eighteenth century as it is now” (SW, 2006: 1), as Carter stated in 1979 and which is sometimes still seen as unusual today. In accordance with that, mothers are conspicuously absent from the novel, most of those being mentioned having died before the start of the plot.

Conclusion

My reading has shown that *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* is an important feminist work that is as topical as ever. I have argued that the narrative criticizes the various ways in which women are mutilated and suppressed

in a phallogocentric society, without them ever noticing the miserable situation they are in, as they grow up with misogynist beliefs from a young age on and thus internalize them themselves and come to represent them accordingly. Via exaggerated depictions, hyperbole and an overall parodic tone, the novel effectively puts a mirror up to society, creating unease towards such obsolete practices and behaviour and ultimately asks for realization of unbearable circumstances women are put in, aiming for a change of thinking in the long run.

While the diversity of women and their respective sufferings depicted during the narrative offer a vast field of identification possibilities for all kinds of readers, I have also argued that the different episodes criticize religious suppression of women and even women themselves, particularly those who actively support patriarchal practices without ever asking twice, thus succumbing to their presumed fate without considering a way out. At the same time, I outlined how the novel already offers steps towards a positive solution by depicting societies like the cannibal's, who no longer reduce women to their reproductive function, or the fairground society that stands out as the most liberal and progressive in terms of gender equality. The overall negative depiction of sexuality within the novel caters to the notion that without a change in the power relations within a society, mutual exchange cannot exist.

At the same time, the novel effectively demonstrates how gender binaries and archetypes are culturally and historically constructed and therefore purely artificial instead of a natural given. The peep-show, the prostitutes in the House of Anonymity, and main female protagonist Albertina were shown to be examples of this artificiality that proved to be undesirable in the end.

This is why *Desire Machines* and other comparable writings are as important today as they were in the 1970s. Even with many feminist goals, like female suffrage or relative economic independence, having been achieved years ago, the issue of inequalities between sexes and genders still has issues left to be tackled. By unveiling the artificiality of all the prejudices imposed on all members of society, prejudices which are not even recognized as such, the novel offers a first step towards a better society and life within it for everyone.

References

- Carter, Angela (2006): *The Sadeian Woman*, (1979) London: Virago.
- Carter, Angela (2011): *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, (1972) London: Penguin.
- Constantini, Mariacconcetta (2002): "Reconfiguring the Gothic Body in Postmodern Times: Angela Carter's Exposure of Flesh-Inscribed Stereotypes", in: *Gothic Studies*, 4.1, S. 14–27.
- Filimon, Eliza (2010): "Desired Others in Angela Carter's *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*", in: *Romanian Journal of English Studies*, 7, S. 170–182.
- Hallab, Mary Y. (1995): "'Human Diversity' in the Novels of Angela Carter", in: *Studies in Contemporary Satire: A Creative and Critical Journal*, 19, S. 108–117.
- Kang, Mengni (2016): "A Feminist Revolt from Within: Angela Carter's Excessiveness in *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*", in: *Hecate*, 42.2, S. 140–158.
- Kılıç, Mine Özyurt (2009): *Gender-Bending Fantasies in Women's Writing: Fantastic in Angela Carter's The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman, Nights at the Circus and Jeanette Winterson's The Passion*, The PowerBook, Saabrücken: VDM.
- Koolen, Mandy (2007): "Undesirable Desires: Sexuality as Subjectivity in Angela Carter's *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*", in: *Women's Studies*, 36.6, S. 399–416.
- Lee, Alison (1997): *Angela Carter*, New York: Twayne.
- Neilly, Joanna (2017): "The Dangers of Harmony: German Romantic Thought in Angela Carter's *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*", in: *Forum for Modern Language Studies*, 53.2, S. 200–219.
- Pitchford, Nicola (2002): *Tactical Readings. Feminist Postmodernism in the Novels of Kathy Acker and Angela Carter*, London: Associated University Presses.
- Robinson, Sally (1991): *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*, Albany: State University of New York Press.
- Rubinson, Gregory J. (2005): *The Fiction of Rushdie, Barnes, Winterson and Carter: Breaking Cultural and Literary Boundaries in the Work of Four Postmodernists*, Jefferson, NC: McFarland.
- Simon, Julia (2004): *Rewriting the Body: Desire, Gender and Power in Selected Novels by Angela Carter*, Frankfurt am Main: Lang.
- Smith, Ali (2011): "Introduction", in: Carter, Angela: *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, London: Penguin, S. vii–xii.

Mehrsprachiges Sprechen in der Novelle *D'r Herr Merklung un sini Deechter* (1913) der Elsässer Schriftstellerin Marie Hart

Martina-Helene Salzberger

Abstract: Der Einsatz von Mehrsprachigkeit in der Novelle ist thematisch eng an die deutsche Reichslandzeit Elsaß-Lothringens (1871–1918) bzw. die historische Di-/Triglossie-Situation der Grenzregion rückgebunden. Damit ist der Sprachwechsel nicht nur binnenfiktional verankert, sondern zugleich an eine extern-pragmatische Ebene geknüpft. Die Analyse der mehrsprachigen Figurenrede zeigt, dass die französischen Insertionen im elsässischen Dialekt Ausdruck der spezifischen elsässischen Doppelkultur sind und der sozialen Grenzziehung dienen. Das *code-switching* vom Elsässischen ins Standarddeutsche ermöglicht, sich vom geäußerten Inhalt, beispielsweise dem preußischen Schulsystem, zu distanzieren und dient mitunter der Provokation. Der Wechsel von der Mundart ins Französische wird zur Ostentation der französischen Gesinnung eingesetzt und dient der soziokulturellen Segregation.

Zur Person: Martina-Helene Salzberger studierte Spanisch und Französisch für das Lehramt Gymnasium an der Universität Regensburg. Derzeit beendet sie ihre Promotion in Französischer Literatur- und Kulturwissenschaft; der vorliegende Beitrag basiert hierauf. Betreuer: Prof. Dr. Ralf Junkerjürgen.

Schlagwörter: Marie Hart (1856–1924); Elsässische Literatur; Kommunikationsanalyse; Mehrsprachigkeit; code-switching; language-mixing;

Mehrsprachigkeit im Werk von Marie Hart

„C'est plutôt un baragouinage comme nous parlons, n'est-ce pas?
Oh! pas toi, Marie¹, dü bisch Lehrere!“ (Hart, 1923: 23).²

Wie kaum eine andere Autorin eignet sich die 1856 in Bouxwiller (*Bas-Rhin*) geborene mehrsprachige Regionalschriftstellerin Marie Hart (eigentl. Marie-Anne Kurr, geb. Hartmann) zur Veranschaulichung der soziopolitischen Funktionen der Sprachen im neuralgischen Spannungsraum an der deutsch-französischen Grenze. Obwohl sie zu Lebzeiten in der Elsässer Literatur eine feste Größe war, geriet sie in Vergessenheit und wurde von der Forschung lange vernachlässigt.³ Der Aspekt der Mehrsprachigkeit ihres Werks blieb bisher weitgehend unbeachtet. Tatsächlich überschreiten ihre Erzählungen, Novellen und Theaterstücke sprachliche und stilistische Grenzen, indem sie zwischen Französisch, Deutsch und Elsässisch (hier: das Niederalemannische des nördlichen Elsass) wechseln.

Die elsässischen Prosatexte, die ihr zum schriftstellerischen Durchbruch verhelfen sollten, zeugen von großer sprachlicher Heterogenität, denn in die mundartliche Trägersprache sind die H-Varietäten⁴, Französisch und Standarddeutsch, eingelagert, und zwar sowohl in die Erzähler- als auch in die Figurenrede. Der werkinterne Sprachwechsel ist an die damalige Di-/Triglossie-Situation der Region rückgebunden. Der Handlungsort der Texte beschränkt sich somit auf das Gebiet, in dem die gesellschaftliche Mehrsprachigkeit tatsächlich herrscht, und Fragen, die mit Elsaß-Lothringen im Zusammenhang stehen, werden primär reflektiert. Für den Erzählmodus bedeutet dies einen Vorrang der mimetischen Darstellung gegenüber der ludischen (Helmich, 2016: 151).

Die Mehrsprachigkeit wird im Folgenden am Beispiel der Novelle *D'r Herr Merkling un sini Deechter* (1913) untersucht. Diese spielt 1875, wenige Jahre nach dem Deutsch-Französischen Krieg (1870/1871), in der fiktiven elsässischen Kleinstadt Dachswiller, die große Ähnlichkeit mit dem Geburtsort der Autorin aufweist. Dort lebt der Witwer Herr Merkling zusammen mit drei seiner vier Töchter. Seit der Annexion des Elsaß (1871) durch das Deutsche Kaiserreich ist ihm alles Deutsche verhasst. Aus finanziellen Gründen entschließt er sich dennoch dazu, den norddeutschen Lehrer Dr. Ritgen zur Untermiete aufzunehmen, der sich in Albertine, die dritte Tochter des Hauses, verliebt. Die unerhörte Begebenheit, ein elsässisches Mädchen möchte einen Deutschen heiraten, führt zunächst zum Zerwürfnis mit dem Vater der Braut.

1 Zur typographischen Abhebung werden alle französischen Ausdrücke kursiv gesetzt.

2 Das Zitat bezieht sich auf Marie Diehl, eine Tante Marie Harts, und gilt ebenso für die Autorin, da sie dieselbe Ausbildung absolvierte.

3 2018 erschien von Raphaël Fendrich: *Grenzland und Erinnerungsland. Die Identität des Elsass im Werk Marie Harts (1856-1924)*. Neben biografischer Forschung wird die Identität des Elsass anhand ausgewählter Texte der Autorin in den Blick genommen.

4 Gemeint sind prestigereichere Kodes, die eher zu formellen Zwecken verwendet werden, im Gegensatz zur L-Varietät (hier: Elsässisch), auf die in informellen Situationen rekurriert wird.

Familie Merkling steht dabei stellvertretend für die elsässische Bourgeoisie der Reichslandzeit (1871–1918), die von konkurrierenden Nationen mit ihren jeweiligen Identitätsangeboten umgeben ist. In diesem Umfeld konnte die persönliche Sprachwahl zum politischen Bekenntnis werden. Da die Novelle sprachlich äußerst heterogen ist, einen hohen Anteil an Figurenrede aufweist, überdies autobiografisch motiviert und realistisch im Sinne des Stilbegriffs ist, eignet sie sich speziell für die Analyse vor dem Hintergrund der pragmatischen Gesprächslinguistik.

Analyse der mehrsprachigen Figurenrede

Für die mehrsprachige Novelle spielen Phänomene des Sprachwechsels (*code-switching*) mit ihren diskurspragmatischen Funktionen eine zentrale Rolle. Indem bestimmte Werte und Modi mit den verwendeten Sprachen assoziiert werden, wird die Wahl des Kodes kontextualisiert, d. h. vor dem Hintergrund des Diskurskontextes interpretiert (Gumperz, 1982: 93; Auer, 1992: 30). Dadurch kann eine zusätzliche Botschaft kommuniziert werden, die über die explizite Proposition hinausgeht. Dies ermöglicht einen tieferen Einblick in die Absichten bzw. Einstellungen der Figuren, und zugleich ergeben sich Rückschlüsse auf die funktionale Differenzierung der Kodes.

Zunächst muss dazu herausgearbeitet werden, welche Sprache die Gruppensprache (*we-code*) ist und welche nicht der Konvention (*they-code*) entspricht⁵. Denn erst durch die Aufstellung kontextueller Präsuppositionen, d. h. die Einteilung der Idiome in *we-* und *they-code* (Gumperz, 1982: 66), und ihrer Abfolge (ebd.: 93), ergibt sich die Bedeutung der hetero-lingualen Äußerungen. In der Novelle ist der Dialekt für fast alle elsässischen Figuren *we-code* 1 und Standarddeutsch *they-code*. Französisch kann je nach Figur und Kontext weiterer *we-* oder *they-code* sein.

Im Zusammenhang mit intra-sententialem *code-switching* können u. U. propositionale Implikaturen (Chan, 2004: 12 f.) abgeleitet werden. Dabei wird der eingewechselte Kode mit bestimmten situativen Gegebenheiten, gesellschaftlichen Regeln oder Konventionen assoziiert (Auer, 1998: 6 f.). In Abhängigkeit der Mischrichtung (*we-code* zu *they-code*) distanzieren sich die Figuren entweder vom geäußerten Inhalt, beispielsweise von der deutschen Politik, oder sie identifizieren sich damit (*they-code* zu *we-code*), beispielsweise mit der französischen Kultur. Bei inter-sententialem *code-switching* treten an einigen Stellen illokutionäre Sprechakte auf (Gumperz, 1982: 92). Diese geben, in Anlehnung an die Sprechakttheorie von Austin (1962) und Searle (1971), die Absicht bzw. Einstellung einer Figur wieder, um bestimmte kommunikative Effekte zu erzielen. In der Novelle sind v. a. direktive (*provokieren*) und expressive Illokutionen (*sich empören*) von Bedeutung (Meibauer, 2001: 26 ff.).

5 *Markedness Theory* von Carol Myers-Scotton.

Eine Folge des gehäuften Vorkommens von *code-switching* in bilingualen Gesellschaften ist bisweilen das *language-mixing* (ein mehrdeutiger, nicht unumstrittener Terminus der Soziolinguistik). In dieser Arbeit wird der Begriff nach Auer (1999) als ein stetiger Sprachwechsel definiert, der sich aus *code-switching* entwickeln kann, nicht situativ bedingt ist und durch den häufigen Einsatz seine diskurspragmatischen Funktionen verloren hat. *Language-mixing* ist hochgradig konventionalisiert und entspricht dem üblichen Kommunikationsmodus, der beispielsweise dazu dient, die eigene Gruppenidentität zu stabilisieren. Dies schließt das gleichzeitige Vorkommen der zwei Phänomene nicht aus (Auer, 1999: 319 ff.). Im Werk Marie Harts treten beide Arten des Sprachwechsels auf.

Vor diesem theoretischen Hintergrund werden im Folgenden die Funktionen des Standarddeutschen und des Französischen innerhalb der Figurenrede herausgearbeitet und aus ihrem kulturpolitischen Bedeutungszusammenhang heraus interpretiert. Selbstverständlich handelt es sich hierbei um eine methodische Beschränkung der Untersuchung. Das literarische Zusammenspiel der Mehrsprachigkeit der Figurenebene und der Erzählerstimme muss im Rahmen dieses Artikels weitgehend unberücksichtigt bleiben.

Soziopolitische Aufladung des Standarddeutschen

Opposition gegen die preußische Annexion

Herr Merckling drückt mit Hilfe des intra-sententialen *code-switching* seine offene Abneigung gegen alles Deutsche aus, beispielsweise gegen das preußische Schulsystem. Als sprachideologische Institution diente es dazu, das Standarddeutsche im Reichsland zu verbreiten. Mit der Verordnung vom 5. August 1874 wurde Deutsch als Unterrichtssprache für Schülerinnen im schulpflichtigen Alter eingeführt, was die Sprachenwahl an den Höheren Töchterschulen regeln sollte. Doch die Schulaufsicht kümmerte sich kaum um die Mädchenschulen, sodass Französisch dort fast 20 Jahre lang die Hauptunterrichtssprache blieb. Dies gelang auch deshalb, weil große Anstrengungen unternommen wurden, um die behördlichen Bestimmungen immer wieder zu umgehen. Die Pensionate waren somit ein Symbol der Opposition gegen die Annexion (Rimmele, 1996: 68 ff.; Huck, 2015: 149 f.).

Vater Merckling befürchtet dennoch eine *Germanisierung* der Pensionate und damit seiner jüngsten Tochter Léonie: „zidder as den-in die ‚Töchterschule‘ gehsch, stecksch de m’r voll su Schwoowedings!“ (Hart, 1930: 11). Der vom *code-switching* betroffene Inhalt, nämlich das standarddeutsche Lexem *Töchterschule*, mittels einfacher Anführungszeichen typographisch hervorgehoben, stellt eine Kongruenz von gemischtem Inhalt (deutsches Bildungssystem) und eingewechseltem Kode (Standarddeutsch) dar. Durch den Wechsel vom

6 „Schwoowe“ d.h. „Schwabe“ war die damalige Spottbezeichnung für Deutsche.

we- zum *they-code* distanziert sich Herr Merkling vom standarddeutschen Element, was die Ableitung der propositionalen Implikatur (*Diesen Töchterschulen ist zu misstrauen, weil sie unsere jungen Mädchen zu Deutschen machen*) ermöglicht.

Aufgrund ihrer Schulausbildung spricht Léonie in der Tat fließend Standarddeutsch und sympathisiert mit der deutschen Kultur. Um den Vater zu beschwichtigen, nutzt sie allerdings seine Kommunikationsstrategie zur Abgrenzung vom Kaiserreich: „d'Mamsell Spazier, wie uns allewel vum ‚neuen deutschen Vaterland‘ red, die kann ich nit liede!“ bzw. „Herr Ritgen [...] red uns nie vum ‚Vaterland‘! for dene schwärme m'r alli!“ (Hart, 1930: 12). Die Nominalphrase „(neuen deutschen) Vaterland“ stellt erneut eine Kongruenz von gemischtem Inhalt und eingewechseltem Kode dar. Der Sprachwechsel vom *we-code 1* zum *they-code* erlaubt es Léonie, sich davon zu distanzieren. Die durch das *code-switching* kommunizierte propositionale Implikatur (*Das deutsche Vaterland ist nicht meine Heimat*) beruhigt den Vater vorerst.

Doch seine Toleranz wird bald erneut auf die Probe gestellt. Léonie kommt unerwartet früh aus der Schule zurück. Auf Nachfrage des besorgten Vaters erklärt sie: „Ei, m'r han ‚Hitzferien‘! Isch dies nit herrlich, de ganze Numedaa frei?“ (Hart, 1930: 70) Herr Merkling reagiert ungehalten: „Hitzferien?“ (Hart, 1930: 71), wiederholt er mürrisch das standarddeutsche Lexem und distanziert sich so durch die *we-code/they-code*-Distinktion davon. Die propositionale Implikatur (*Das deutsche Schulsystem tangt nichts*) thematisiert er direkt: „Dies isch au wieder e su ebs, wie die Schwoowen ing'führt han! Dies het's au nit genn, wie m'r noch französch sin g'sin!“ (ebd.)

Schließlich verliert er die Geduld, er schickt Léonie auf ein französisches Mädchenpensionat in Belfort – eine Praxis, die in der elsässischen Oberschicht weit verbreitet war (Hartweg, 2003: 2787). Die Wahl des Ortes ist dabei keinesfalls arbiträr, denn die einst oberelsässische Stadt hielt den deutschen Belagerungen stand und blieb deshalb nach dem Deutsch-Französischen Krieg ein Teil Frankreichs. Symbolisch steht der Territoire de Belfort somit wie kein zweiter für den Widerstand gegen Preußen.

Provokation

Standarddeutsch wird einige Male inter-sentential eingewechselt, und zwar vorrangig von Léonie. Bedingt durch die Mischrichtung vom Elsässischen (*we-code 1*) zum Standarddeutschen (*they-code*) kann die direktive Illokution *provokieren* abgeleitet werden. Besonders deutlich wird dies im 1. Kapitel „D'Famili Merkling eßt z'Middaa“. Die Schwestern sitzen gemeinsam am Esstisch und unterbrechen Vater Merkling, der über die biologischen Vorgänge des Verdauungsprozesses sinniert. Albertine: „mer wölle liewer vun ebs anderem rede!“ (Hart, 1930: 11) Daraufhin Léonie: „Laßt uns auf einen anderen Gegenstand übergehn!“ (ebd.) Die jüngste Tochter wiederholt semantisch dieselbe Proposition auf Standarddeutsch, die Albertine zuvor auf Elsässisch geäußert hat. Somit verletzt sie hier sowohl die *Konversationsmaxime der Art und*

*Weise*⁷ als auch die der *Quantität* (Grice, 1989: 28; Gumperz, 1982: 94 f.), was die Ableitung eines illokutionären Sprechaktes nahelegt.

Während Albertine diplomatisch versucht, das Thema zu wechseln, möchte Léonie den Vater und die ebenfalls anwesende ältere Schwester Adèle, die größte Frankreichpatriotin der Familie, die ausschließlich Französisch spricht (Hart, 1930: 14), durch das *code-switching* ins Deutsche herausfordern. Die Provokation wird zwar nicht wortwörtlich geäußert, aber dennoch mitverstanden und stellt somit eine Form der konversationellen Implikatur dar. Diese Gesprächsstrategie zeigt sie viele Male, denn der Sprachwechsel ins Standarddeutsche dient der bald 15-jährigen dazu, sich vom Elternhaus abzugrenzen.

Soziopolitische Aufladung des Französischen

Soziale Distinktion: Hybride Identität der Bourgeoisie

In die mundartliche Erzähler- bzw. Figurenrede werden gehäuft französische Insertionen intra-sentential integriert, die sich mittels Antiqua auch typographisch von der Frakturschrift des Elsässischen absetzen. Es handelt sich überwiegend um Nominalphrasen. Neben Eigennamen, Verwandtschafts- und Berufsbezeichnungen finden sich vor allem Realien, beispielsweise aus den Wortfeldern Haus und Wohnen, sowie um lexikalische Entlehnungen aus den Bereichen Administration, Mobilität, Medizin etc. Dieser stark konventionalisierte Sprachwechsel erfüllt keine diskurspragmatische Funktion, sondern ist Teil eines bilingualen Kommunikationsmodus und Ausdruck einer hybriden Gruppenidentität, weshalb man hier von *language-mixing* sprechen kann (Auer, 1999: 314 ff.).

Die Erzählinstanz und beinahe alle Elsässisch sprechenden Figuren praktizieren diese Art des Sprachwechsels. Dies stellt jedoch nicht zwangsläufig ein Bekenntnis zu Frankreich dar, denn die französischen Insertionen sind schlichtweg Ausdruck von Bildung bzw. Kultur und dienen vorrangig der Abgrenzung von unteren Gesellschaftsschichten, d. h. der sozialen Distinktion. Die Magd Selmel, Familie Merklings Hausangestellte, praktiziert beispielsweise kein *language-mixing*, was auf mangelnde Französischkenntnisse, bedingt durch ihre niedrige gesellschaftliche Stellung, schließen lässt.

Bisweilen simulieren Figuren allerdings Sprachkenntnisse, über die sie eigentlich nicht verfügen, indem sie in der Öffentlichkeit einzelne französische Einsprengsel bzw. idiomatische Wendungen in ihre Rede einstreuen, in dem „Bestreben, vornehmer zu erscheinen“ (Flake, 1911: 34) als sie tatsächlich sind. Ein Beispiel dafür ist der Kutscher Gries, der sich während eines Ausflugs in die Vogesen an Herrn Merckling wendet: „Ich mein, m'r könnten uns als gemächlich uf de *retour* mache.“ (Hart, 1930: 51) Dass Gries eigentlich kein Französisch spricht, wird deutlich, als die Merklings auf der Heimfahrt

7 Bei bilingualen Sprechern besagt sie: „Benütze dieselbe Sprache wie Dein Vorredner (so weit nichts Auffälliges passiert ist oder passieren soll)“ (Auer, 1981: 128).

lauthals patriotische Lieder singen, z.B. die *Marseillaise*, und der Kutscher, aus Mangel an Textkenntnis, lediglich die Melodie summt (Hart, 1930: 53).

Empörung über (vermeintliches) soziales Fehlverhalten

Französisch ist für die elsässischen Figuren, welche die Sprache grundsätzlich beherrschen, *we-code 2* oder *they-code*. Wird Französisch als *they-code* präsupponiert, können sie sich u. a. über (vermeintliches) soziales Fehlverhalten empören. Die Töchter kritisieren Herrn Merkling beispielsweise für sein ungeschickliches Gesprächsthema bei Tisch und wechseln dazu inter-sentential von Elsässisch auf Französisch: „Mais papa!“ (Hart, 1930: 11). Der Switch von der Familiensprache in die gehobene Umgangssprache verstärkt durch die Verletzung der Konversationsmaxime der Art und Weise das Missfallen der Töchter und erlaubt es ihnen, sich zu distanzieren, ohne die Kritik direkt zu äußern. Die durch das *code-switching* kommunizierte Botschaft fällt somit unter den Begriff der expressiven Illokution sich empören.

Diese diskurspragmatische Funktion des Französischen zeigt sich auch im 10. Kapitel „s Bouliers kumme!“ Die in Belfort verheiratete älteste Tochter Julie ist mit ihrer Familie zu Besuch in Dachswiller. Da sie seit Jahren in Innerfrankreich lebt, ist sie dem kulturellen Anpassungsdruck durch Preußen nicht ausgesetzt. Um ihrer Empörung über Albertines Verlobung Nachdruck zu verleihen, wechselt sie vom Elsässischen ins Französische: „Ah! oui, Albertine! [...] c'est inconcevable, une fille comme elle, épouser un Prussien!“ (Hart, 1930: 123) Tatsächlich war es vor allem die französischsprachige Mittel- und Oberschicht, die sogenannte *Mischehen* ablehnte (Vogler, 31994: 369). In den unteren Gesellschaftsschichten sollte es schneller zu einer Öffnung kommen (Hart, 1930: 105), da eine solche Heirat für manch elsässisches Mädchen den sozialen Aufstieg bedeuten konnte und die Anzahl guter Partien nach 1870 durch Krieg und Emigration begrenzt war.

Ostentation der kulturpolitischen Gesinnung

Da die französische Sprache nach der Annexion durch Preußen in der elsässischen Mittelschicht noch intensiver praktiziert wurde als vor 1870, auch weil man den Dialekt gegenüber dem Hochdeutschen als zu ungebildet empfand (Hartweg, 2003: 2789), wurde sie zum Teil als weitere Umgangssprache, d. h. *we-code 2*, präsupponiert. Neben ihrer Funktion als soziales Schibboleth diente sie der Ostentation der kulturpolitischen Gesinnung, denn das *code-switching* vom Dialekt (*we-code 1*) ins Französische (*we-code 2*) ermöglicht durch diese Mischrichtung eine emotionale Identifikation mit Frankreich.

Insbesondere Herr Merkling recurriert auf diese Art des Sprachwechsels, um seiner französischen Identität Ausdruck zu verleihen bzw. diese zu bewahren, denn der gelernte Bierbrauer hat 15 Jahre lang in Rouen (Normandie) gelebt. Nach der Lektüre der französischen Tageszeitung *Le Temps* bemerkt er enthusiastisch: „Do han se wieder einen in d'Académie gewählt, der

het e *discours*⁸ g'halte, ebs Schöneres kann m'r nit lese.“ (Hart, 1930: 68) Die *Académie française* steht dabei wie keine andere Institution für die französische Sprache. Auch hier sind somit eingewechselter Kode und lexikalische Elemente kongruent. Die daraus ableitbare propositionale Implikatur (*Die französische Sprache bzw. Kultur ist Ausdruck feinsten Bildung und Ästhetik*) offenbart die innerste Überzeugung des Vaters.

Soziokulturelle Segregation

Nicht nur die Frankreichliebe, sondern auch der Boykott der zugewanderten altdeutschen Bevölkerung – im Jahr 1875 belief sich ihre Zahl auf knapp vier Prozent, um die Jahrhundertwende waren es bereits zehn Prozent (Huck, 2015: 137) – wird über das *code-switching* kommuniziert. Erneut ist es Herr Merkling, der auf diese Gesprächsstrategie zurückgreift, um seine Segregationsbestrebungen auszudrücken. Seit der Annexion ist er von tiefsitzenden anti-deutschen Ressentiments erfüllt. Indem er Herrn Ritgen aus finanziellen Gründen zur Untermiete aufnimmt, handelt er somit gegen seine Überzeugungen.

Um den *Verrat* am Vaterland zumindest etwas abzumildern, beschließt er, den jungen Lehrer bestmöglich zu ignorieren und schwört auch seine Töchter darauf ein: „*Quand même !* saa ich; *la protestation à outrance !*“ (Hart, 1930: 49) bzw. „d'rnoo halt m'r ne à *distance !*“ (Hart, 1930: 70) Das Französische dient hier als *we-code* 2 der (emotionalen) Identifikation mit der französischsprachigen Oberschicht verbunden mit dem Ausschluss der zugewanderten altdeutschen Bevölkerung. Die propositionale Implikatur (*Wir als Elsässer sind dazu verpflichtet, uns vom preussischen Aggressor fernzubalten*) leitet Herrn Merklings Handeln. Die Entscheidung seiner Lieblingstochter Albertine, einen Deutschen zu heiraten, erschüttert diese Maxime und erklärt das bisweilen grausame Verhalten des Vaters ihr gegenüber.

Distanzierung vom (übersteigerten) Frankreich-Patriotismus: Kulturelle Annäherung

Doch auch die entgegengesetzte kommunikative Strategie ist möglich. Indem die Figuren Französisch als *they-code* präsupponieren, können sie sich vom exzessiven Frankreich-Patriotismus des Familienoberhauptes distanzieren. Darauf greift z.B. Albertine zurück, der, auch schon vor ihrer *Liaison* mit einem Deutschen, die übergroße Vaterlandsliebe in ihrem Elternhaus missfällt. Als Herr Merkling einen Wutanfall bekommt, weil er befürchtet, Léonie werde in der Höheren Töchterschule zu einer jungen Deutschen erzogen, entgegnet Albertine schlicht: „Rej dich nit e su uf bi dere Hitz, Babbe! [...] es [= Léonie] lernt d'heime genue *patriotisme* [...]“ (Hart, 1930: 12). Es handelt sich erneut um eine Kongruenz von eingewechseltem Kode (Französisch) und lexikali-

8 Die Mitglieder der *Académie française*, die sogenannten *immortels*, halten nach ihrer Aufnahme einen *discours* (*de réception*).

schem Element (der Frankreich-Patriotismus). Durch die Mischrichtung der Sprachen kann Albertine auf subtile Weise ihre Ablehnung ausdrücken, ohne Herrn Merkling weiter zu provozieren.

Selbst Charles Boulrier, einer der französischen Schwiegersöhne des Herrn Merkling, der aufgrund seiner Herkunft Französisch und Elsässisch spricht, hält dessen Frankophilie für übersteigert. Nachdem er sich zunächst bei Albertine über die finanzielle Situation des zukünftigen Schwagers erkundigt hat, ist er bereit, sich für die beiden einzusetzen (Hart, 1930: 116). Er wendet sich wohlmeinend an seinen Schwiegervater: „Meinsch denn dü, 's weiß d'r einer Dank d'rfür, wenn de dich un dini Kinder üs unverstandenem *patriotisme* quälsch?“ (Hart, 1930: 122) oder „daß m'r nit de *père barbare* spiele mueß, wenn e Maidel [...] e Ditsche gere het [...]“ (Hart, 1930: 123). Boulrier nutzt den sprachlichen Wechsel ins Französische (*they-code*), er hat sich mit Herrn Merkling eigentlich auf Elsässisch als *we-code* geeinigt, (*Konversationsanalytischer Ansatz* nach Li, 1998), um sich von dessen übersteigertem Patriotismus und seinem Verhalten gegenüber Albertine zu distanzieren. Doch nicht einmal der Franzose Boulrier kann Herrn Merkling umstimmen.

Nach ihrer Eheschließung ignoriert der Vater die junge Frau konsequent. Auch die Geburt einer Tochter ändert dies nicht. Erst als das Mädchen an Diphtherie erkrankt und in Lebensgefahr schwebt, überwindet er seinen Hass. Dies wird durch einen Erzählerkommentar, der als eine Art *moralité* interpretiert werden kann, auf den Punkt gebracht. Nachdem der Arzt mitgeteilt hat, dass das Kind genesen werde, kommentiert die Erzählinstanz Herrn Merklings Reaktion: „Ken discours von kem *académicien* isch em Babbe je su schön vorkumme wie die paar Wort vum Dokter Matthis.“ (Hart, 1930: 169 f.); und nimmt damit Bezug auf dessen emotionalen Ausbruch über die Schönheit der französischen Sprache (Hart, 1930: 68). Indem Französisch an dieser Stelle als *they-code* präsupponiert wird, kann die propositionale Implikatur (Familienbande sind bedeutender als die Liebe zu Frankreich) abgeleitet werden, wodurch der übersteigerte Frankreich-Patriotismus überwunden und der Novelle rückwirkend in die literarische Intention der Völkerverständigung eingeschrieben wird.

Resümee

Familie Merkling verkörpert die spezifische deutsch-französische Doppelkultur der elsässischen Bourgeoisie, die auf sprachlicher Ebene durch zahlreiche französische Einsprengsel zum Ausdruck kommt. Aufgrund der preußischen Annexion sind ihre Mitglieder kulturellem Anpassungsdruck ausgesetzt. Adèle verkörpert ein monolithisches Selbstkonzept. Indem sie ausschließlich Französisch spricht, versucht sie, sich größtmöglich von der deutschen Kultur abzugrenzen. Albertine hingegen bildet durch ihre Eheschließung eine neue deutsche Identität aus, mit ihrer neugegründeten Familie spricht sie ausschließlich Standarddeutsch. Léonie wiederum entwickelt diese aufgrund

ihrer Sozialisation im preußischen Schulsystem, erste Hinweise darauf erlaubt ihr provokativer Sprachgebrauch des Standarddeutschen.

Vater Merkling spricht dank seines langjährigen Aufenthaltes in Innerfrankreich fließend Französisch und steht in der elsässischen Hierarchie weit oben. Aufgrund des Staatenwechsels fürchtet er um seinen gesellschaftlichen Status, weshalb er sich vehement von der deutschen Kultur abgrenzt und seine französische Gesinnung demonstriert. In jungen Jahren war sein Selbstkonzept durchaus fluide, wie die kulturelle Anpassungsleistung in Innerfrankreich nahelegt, in späteren Jahren ist sie zu etwas Statischem geworden. Seiner Enkelin zuliebe kann er die deutsche Kultur letztlich dennoch akzeptieren.

Interkulturelle Familienbände und das Streben nach zwischenmenschlicher Einigung werden somit über politische Ressentiments und persönliche Vorbehalte gestellt. Daher kommt Marie Harts Werk eine besondere Brückenfunktion zwischen Deutschland und Frankreich zu. Dies ist umso bemerkenswerter, als die Autorin selbst Opfer von Krieg und Vertreibung wurde. Dennoch oder vielleicht gerade deshalb imaginierte sie bereits 1923 ein Straßburg, in dem Deutsche und Franzosen „vun enander [lerne] un erkenne, was guet in jedem Land isch“ (Hart, 1923: 33).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Hart, Marie (1923): *Erinnerungsland*, 3. Auflage, Stuttgart: Greiner & Pfeiffer.

Hart, Marie (ca. 1930): *Dr Herr Merkling un sini Deechter* [Gesammelte Werke. Band 2], 3. Auflage, Berlin-Charlottenburg: Bernard & Graefe.

Sekundärliteratur

Auer, Peter (1981): „Einige konversationsanalytische Aspekte der Organisation von ‚Code Switching‘ unter italienischen Immigrantenkindern“, in: *Revue de phonétique appliquée*, 58, S. 126–148.

Auer, Peter (1992): „Introduction. John Gumperz’ approach to contextualization“, in: Ders./ di Luzio, Aldo (Hrsg.): *The Contextualization of Language*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, S. 1–37.

Auer, Peter (1998): „Introduction. Bilingual conversation revisited“, in: Ders. (Hrsg.): *Code-switching in Conversation. Language, interaction and identity*, London: Routledge, S. 1–24.

Auer, Peter (1999): „From codeswitching via language mixing to fused lects. Toward a dynamic typology of bilingual speech“, in: *International Journal of Bilingualism*, 3/4, S. 309–332.

Austin, John L. (1962): *How to do things with words*, Oxford: Oxford University Press.

- Chan, Brian Hok-Shing (2004): „Beyond ‘Contextualization’. Code-Switching as a ‘Textualization Cue’, in: *Journal of Language and Social Psychology*, 23/1, S. 7–27.
- Fendrich, Raphaël (2018): *Grenzland und Erinnerungsland. Die Identität des Elsass im Werk Marie Harts (1856–1924)*, Baden-Baden: Ergon.
- Flake, Otto (1911): *Rund um die elsässische Frage*, Karlsruhe / Leipzig: Dreililien.
- Grice, Paul H. (1989): *Studies in the way of words*, Cambridge (Massachusetts) / London: Harvard University.
- Gumperz, John J. (1982): *Discourse strategies*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hartweg, Frédéric (2003): „Die Entwicklung des Verhältnisses von Mundart, deutscher und französischer Standardsprache im Elsaß seit dem 16. Jahrhundert“, in: Besch, Werner / et al. (Hrsg.): *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung* (Band 3), 2. Auflage, Berlin / New York: de Gruyter, S. 2778–2810.
- Helmich, Werner (2016): *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*, Heidelberg: Winter.
- Huck, Dominique (2015): *Une histoire des langues de l'Alsace*, Strasbourg : La Nuée Bleue.
- Li, Wei (1998): „The ‘why’ and ‘how’ questions in the analysis of conversational code-switching“, in: Auer, Peter (Hrsg.): *Code-switching in Conversation. Language, interaction and identity*, London: Routledge, S. 156–179.
- Meibauer, Jörg (2001): *Pragmatik. Eine Einführung*, 2. Auflage, Tübingen: Stauffenburg.
- Myers-Scotton, Carol (1993): „Common and uncommon ground. Social and structural factors in codeswitching“, in: *Language in Society*, 22/4, S. 475–503.
- Rimmele, Eva (1996): *Sprachenpolitik im Deutschen Kaiserreich vor 1914. Regierungspolitik und veröffentlichte Meinung in Elsaß-Lothringen und den östlichen Provinzen Preußens*, Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Searle, John R. (1971): *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Vogler, Bernard (1994): *Histoire culturelle de l'Alsace. Du Moyen Âge à nos jours, les très riches heures d'une région frontalière*, 3. Auflage, Strasbourg : La Nuée Bleue.

Körperinszenierungen. Der Wandel des Frauenbilds in den Werbekampagnen der Marke *Gucci* zwischen 2010 und 2020

Helena Ressel

Abstract: Werbung, die durch Massenmedien viele Menschen erreicht, zeigt Werte und Bilder, die das jeweilige Unternehmen vermitteln will und soll zugleich gezielt das Kaufverhalten der Konsumenten beeinflussen. Gerade die Modewerbung vermittelt dabei immer auch Genderbilder. Der vorliegende Beitrag analysiert die Werbekampagnen der Modemarke Gucci zwischen 2010 und 2020 und arbeitet heraus, wie sich das Frauenbild von einer freizügigen, erotischen und sehr weiblichen Darstellung hin zum Androgynen verändert hat. Beispielhaft dafür ist eine Veränderung im Schnitt der Kleidung, der sich von der Betonung des weiblichen Körperbaus, wie es in den ersten Jahren des Zeitraums der Analyse üblich war, entfernt.

Zur Person: Helena Ressel studierte BA Medienwissenschaft mit dem zweiten Hauptfach Allgemeine und Vergleichende Sprachwissenschaft. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Bachelorarbeit. Betreuerin: Dr. Silke Roesler-Keilholz

Schlagwörter: Frauenbild; Androgynie; Werbung; Mode

Gucci ist eine Marke, die von sich selbst als „eines der weltweit begehrtesten Modehäuser“ spricht und sich als „einflussreich, innovativ und fortschrittlich“ (Guccio Gucci S.p.A., 2016–2020) bezeichnet. 1921 vom Guccio Gucci in Florenz als Werkstatt gegründet, ist *Gucci* schon bald bei reichen Touristen genauso beliebt wie bei den wohlhabenden Einheimischen. Im Folgenden macht sich die Marke mit außergewöhnlichen Artikeln und ihren Käufern einen Namen: Eine Tasche mit einem Griff aus Bambus, bekannt als *Bamboo Bag*, die Grace Kelly und die Queen tragen, und Mokassin-Schuhe aus Leder, die sogenannten *Loafer* (Brückner, 2017).

Die Modelinien, die daraufhin entstehen, werden vor allem durch den jeweiligen Chefdesigner beeinflusst. Ab 1995 ist Tom Ford in dieser Position tätig, ihm folgt Frida Giannini 2006 (Rühlemann, o.J.). Nachdem Giannini 2015 frühzeitig zurücktrat, wurde noch im gleichen Jahr Alessandro Michele neuer Chefdesigner und leitete einen Imagewandel bei *Gucci* ein. Michele Mode ist auffällig und zeichnet sich durch bunte Farbkombinationen, Muster und Stickereien genauso aus wie durch uneinheitliche Stilvermischungen (Piatscheck, 2018).

Die in dieser Arbeit untersuchten Werbevideos der Damenmode wurden in regelmäßigen Abständen hauptsächlich im Internet veröffentlicht. Beworben wird darin die neue Kollektion, die je nach Jahreszeit als „Spring-Summer-Collection“, „Pre-Fall-Collection“ oder „Fall-Winter-Collection“ angekündigt wird. Mit einer Ausnahme im Jahr 2015 erscheinen im Jahr drei neue Kollektionen von Damen- und Herrenkleidung. Zusätzlich produziert die Marke Kinderkleidung, Brillen, Parfüms und Uhren, die meistens separat beworben werden und in diese Analyse nicht eingehen. Durch das regelmäßige Erscheinen von über 30 Promotionsvideos zwischen 2010 und 2020 lassen sich Veränderungen im Werbestil der Marke über die Jahre hinweg gut beobachten.

***Guccis* freizügige Frau und ihr erotisches Verhalten**

Die Werbekampagnen dieser vier Jahre zeigen in jeder Kampagne ein sehr homogenes Frauenbild. Die einheitliche Darstellung durch Frauen mit stets ähnlichen Eigenschaften ergibt ein weibliches Idealbild der Marke *Gucci*. Ein wichtiges Attribut dieser stereotypisierten Darstellung der Frau ist die Freizügigkeit in Bezug auf ihre Bekleidung. In den Fokus der Kamera geraten neben der Mode, für die geworben werden soll, auch die unbedeckten Körperstellen der Models.

In den Videos wird häufig eine Position für die Kamera gewählt, die die langen, schlanken und häufig nackten Beine von unten zeigt. Ein Beispiel dafür findet sich in der *Gucci Spring/ Summer 2011 Advertising Campaign* (Alas & Piggott, 2011a: 00:01:37), bei der ein Badeanzug in Szene gesetzt wird. In anderen Videos sind es kurze Hosen, knappe Kleider oder weite Einschnitte in langen Kleidern, die die Beine zeigen. Die Modelinie für Frauen zeichnet sich zudem durch tief ausgeschnittene Oberteile aus. Die weibliche Brust wird dabei gezeigt und nur knapp bedeckt: Trägerlose Korsetts enden knapp über den Brustwarzen (ebd.: 00:00:33) und Oberteile haben Ausschnitte, die bis zum unteren Ende des Brustbeins reichen (ebd.: 00:00:59, 00:02:10). Bei der Gesamtbetrachtung der Videos fällt zudem auf, dass die weiblichen Models auch in den Kampagnen für die Herbst-Winter-Kollektionen nur selten warm oder winterlich bekleidet sind. Lediglich lange Hosen oder Pelz an Oberteilen oder Jacken weisen auf die kalte Jahreszeit hin, denn auch in diesen Werbevideos überwiegt der freizügige, luftige Kleidungsstil.

Auch Choreographie und Drehbuch sind in den Werbevideos von 2010–2014 sehr ähnlich. So wird beispielsweise zusammen mit einem männlichen Model durch Blicke und Gesten eine erotische Spannung aufgebaut, die eine schrittweise physische Annäherung inszeniert: zunächst über das vorsichtige Berühren der Hand (ebd.: 00:01:28 f.), das Ins-Ohr-Flüstern (Alas & Piggott, 2012a: 00:00:25, Alas & Piggott, 2012b: 00:00:43 ff.) bis zum langsamen Ausziehen eines Mantels (Alas & Piggott, 2011/2012: 00:01:42 ff.). Je intensiver die Berührungen werden, desto deutlicher wird der erotische Impetus erkennbar. Gegenseitiges Streicheln (Alas & Piggott, 2010: 00:00:13 ff., 00:00:48 ff.) und Küssen (Alas & Piggott, 2011a: 00:00:24 ff, 00:02:55 ff.) der Haut und das Anschmiegen aneinander visualisieren Zuneigung und suggerieren eine Beziehung zwischen den Figuren. Die erotische Spannung steigert sich und gipfelt in dem Moment, in dem es zum Kuss kommen könnte, wenn sich die Lippen der beiden beinahe berühren. Eine Szene in der „Spring/Summer 2010 Advertising Campaign“ legt den Fokus auf diesen Moment. Das Werbevideo beginnt mit einer Nahaufnahme in der gezeigt wird, wie sich ein Mann und eine Frau langsam näherkommen. Nachdem sich die Kamera kurz von den beiden entfernt, um dem Zuschauer die Kleidung der beiden zu zeigen, stehen wieder ihre Gesichter im Mittelpunkt, deren Lippen sich beinahe berühren. Bevor es aber zum tatsächlichen Kuss kommt, wird die Szene geschnitten (Alas & Piggott, 2010: 00:00:00 ff.).

In den Werbevideos von *Gucci* sorgen aber nicht nur die Interaktionen der Models untereinander für erotische Spannung. Durch Posen und Blicke kann auch zwischen Modell und Betrachter eine voyeuristische Erregung ausgelöst werden. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn die Kamera langsam immer mehr vom Körper zeigt, während ein weibliches Model sich in der Sonne räkelt (Alas & Piggott, 2011a: 00:01:21 ff.). Der Zuschauer wird direkt angesprochen, wenn mit der Kamera Blickkontakt aufgenommen wird (Alas & Piggott, 2011b: 00:00:22, Alas & Piggott, 2011/2012: 00:00:29).

Wenn die Aufmerksamkeit auf das Verhalten der männlichen Models gerichtet wird, fällt auf, dass diese meistens eine passive Beobachterrolle einnehmen. Das Zusammenspiel der beiden Geschlechter entspricht einem Konzept, das Goffman als *hofieren* bezeichnet. Männer bringen hierbei den für sie attraktiven Frauen mehr Aufmerksamkeit entgegen, während sie auf ein Zeichen dieser Frau warten, das als Interesse an dem Verehrer gedeutet werden kann (Goffman, 2001: 120 f.).

Der freizügige Kleidungsstil und das Verhalten ergeben zusammen mit weiteren Eigenschaften der Models ein Idealbild: Der Körperbau der Models ist schlank, aber nicht knochig und zeichnet sich durch ein schönes Dekolleté und makellose, lange Beine aus. Auffällig ist auch, dass die Haut der Models faltenlos und frei von Muttermalen, Narben oder Unreinheiten ist. Ein idealisiertes Hautbild, das in der Realität kaum vorkommt. Auch werden hauptsächlich Models gezeigt, die zwischen 20 und 30 Jahre alt sind, denn 20 ist das Alter „in dem die Frauen aus biologischen Gründen den kommerziellen Idealbildern von sexueller Attraktivität am meisten entsprechen“

(Goffman, 2001: 120). Der Frauentyp hat außerdem überwiegend helle Haut und lange, blonde, dunkelblonde oder wie in der *Gucci Pre-Fall 2012 Advertising Campaign* rote Haare. Ein dunklerer Hauttyp und dunkelbraune Haare hat nur Joan Smalls Rodriguez, ein puerto-ricanisches Model, das in der *Gucci Spring/Summer 2011 Advertising Campaign* und in der *Gucci Fall Winter 2011–2012 Ad Campaign* zu sehen ist. Schließlich ist festzustellen, dass die von *Gucci* dargestellte Idealfrau stets geschminkt ist und auch zu Badeanzug oder Bikini (Alas & Piggott, 2011a: 00:01:37 ff.) Absatzschuhe trägt.

Zwischen 2010 und 2014 lässt sich das Frauenbild in den Werbekampagnen folgendermaßen zusammenfassen: Frauen werden als freizügig und erotisch dargestellt. Viel nackte Haut und weite Ausschnitte sind ebenso Attribute dieser Darstellung wie Merkmale des Kleidungsstils der Marke zu dieser Zeit. Ein stereotypisiertes Frauenbild ergibt sich aus dieser Kleidung und den körperlichen Eigenschaften wie zum Beispiel den langen Beinen, die sich von Werbung zu Werbung gleichen.

Bei der Unterscheidung zwischen dem Geschlecht (*sex*), womit das biologische Geschlecht in seiner anatomischen Ausprägung gemeint ist, und der Geschlechtsidentität (*gender*) (Butler, 2011: 22), den kulturellen Zuschreibungen, nach denen ein Individuum von anderen und von sich selbst beurteilt wird (Goffman, 2001: 110), ist vor allem letztere für die Mode von Bedeutung. Im Hinblick auf die Veränderung des Frauenbilds ist hier anzumerken, dass das biologische Geschlecht (im Sinne von *sex*) der Models und ihre Geschlechtsidentität (im Sinne von *gender*) weiblich ist und dies auch durch die Kleidung hervorgehoben wird. Die weibliche Brust als sekundäres Geschlechtsmerkmal wird nicht nur als Teil des bekleideten Körpers gezeigt, sondern auch mit weiten Ausschnitten und engen Kleidungsstücken in Szene gesetzt. Insgesamt wird in den Werbungen ein stereotypes Idealbild von Weiblichkeit vermittelt, ausgestattet mit Attributen, die ausschließlich die Attraktivität gegenüber dem anderen Geschlecht betonen.

Androgynie und Diversität bei *Gucci* – Ein Wandel

Zwischen 2015 und 2020 ändert sich das Frauenbild in den Werbekampagnen *Guccis*. Großen Einfluss hat darauf Alessandro Michele, der 2015 nach Frida Giannini die Aufgabe des Creative Directors übernimmt. Schon bei den ersten Videos unter Micheles Führung fallen deutliche Unterschiede auf.

Im Mittelpunkt dieser Videos stehen keine Paare mehr, sondern größere Gruppen. Die erotische Spannung, welche die Mann-Frau-Konstellationen früherer Werbevideos kennzeichnete, verliert sich dadurch zunehmend. An die Stelle von verführerischen Posen und flirtenden Blicken treten Gruppenaktivitäten und Hobbies wie Surfen oder Basketball (Michele, 2019: 00:00:10 ff., 00:00:36 ff.). Die Darstellung von Gruppen bietet allerdings zugleich die Möglichkeit viele verschiedene Models mit unterschiedlichem Aussehen einzusetzen. Unterschiedliche Haarschnitte, Gesichter und Körper können in ei-

nem Video vereint und diese verschiedenen Looks durch Kleidung, Frisuren und Make-Up noch hervorgehoben werden.

In den Kleidungsstilen unterscheiden sich die Models untereinander und vor allem von den für frühere Videos typischen Hosen-Oberteil-Kombinationen. Auffällige, bunte Kleider mit Schriftaufdrücken oder Tüll werden genauso präsentiert wie Anzüge aus Jeans mit Nieten (Luchford, 2017a: 00:00:40 ff., 00:00:08 ff.). Es gibt Kleider, die an den Barock erinnern oder Mützen und Pullis (Luchford, 2018/2019). Die Frisuren und Haarschnitte, die dazu getragen werden, unterscheiden sich in Länge und Farbe. Die Models tragen schulterlange Bobs oder lange Haare, kurzrazierte Stoppelfrisuren oder Afro-Looks. Im Vergleich zu den früheren Videos werden nun vermehrt ungeschminkte oder sehr neutral bzw. natürlich geschminkte Gesichter gezeigt. Gleichzeitig wird aber auch mit bunter Gesichtsbemalung und übertriebenem Make-Up experimentiert, wenn die Models zum Beispiel Außerirdische (Luchford, 2017/2018: 00:00:19) oder Sängerinnen bei einer Musikshow (Luchford, 2019: 00:00:33 ff.) darstellen.

Der starke Kontrast zwischen den Darstellungen wird besonders deutlich, wenn man zwei Standbilder miteinander vergleicht.



Abb. 1: Weibliches Model in „Of Course A Horse: The Gucci Spring Summer 2020 Campaign (Lanthimos, 2020: 00:00:58).



Abb. 2: Weibliches Model in der „Gucci Spring/Summer 2010 Advertising Campaign (Alas & Piggott, 2010: 00:01:24).

Die direkte Gegenüberstellung der Sommermode von 2010 und 2020 zeigt große Unterschiede, sowohl im Stil der Kleidung als auch im Aussehen der Models. Einem kurzen, taillierten und weit ausgeschnittenen Kleid mit schmalen Trägern steht ein langärmeliges gerades Kleid gegenüber, das die Figur des Models weniger hervorhebt, sondern mit der langen geraden Linie Kurven und Beine verbirgt. Während sich 2010 ein blondes, geschminktes Model in verführerische Posen wirft, wird 2020 auf einen natürlicheren Look ohne Make-Up gesetzt.

Neben diesen Unterschieden gibt es allerdings einen Aspekt, der sich auch 2020 nicht verändert hat: Die Figur der Models entspricht immer noch dem, was man umgangssprachlich als Modelmaße bezeichnet. Ihr Körper ist schlank mit einer schmalen Taille. Andere Körpereigenschaften unterscheiden sich stärker von den Models zwischen 2010 und 2014. Dies ist besonders deutlich an der Inszenierung des Busens zu erkennen. Während in den ersten Jahren noch sehr viel Wert auf das Zeigen und Hervorheben der rundlichen und vollen Brüste gelegt wurde, werden nun vermehrt Frauen mit deutlich geringerem Brustumfang gezeigt.

Eine weitere Veränderung in der Darstellung der körperlichen Eigenschaften der Models liegt darin, dass ab 2015 viel häufiger Models mit dunklerem Hauttyp gezeigt werden. Während vor 2015 Joan Smalls Rodriguez die einzige Frau mit dunklerem Teint war, so sind danach dunklere Typen regelmäßig vertreten. Die *Gucci Pre-Fall 2017 Campaign: Soul Scene* ist hier als besonderes Beispiel zu erwähnen, weil in diesem Werbevideo ausschließlich Models mit dunkler Haut die neue Kollektion präsentierten.

In den letzten Jahren wurden Frauen in vielen unterschiedlichen Rollen und mit sehr unterschiedlichem Aussehen dargestellt. Die Models verkörpern 2019 die Sängerinnen einer Bühnenshow (Luchford, 2019), treten 2018 als Rednerinnen bei Studentenprotesten auf oder lassen sich als Aktmodelle

malen (Luchford, 2018), sie tragen Perücken in knalligen Farben (Luchford, 2017a) und schillernde Anzüge (Luchford, 2016a).

Kleidung als Möglichkeit, die eigene Identität auszudrücken, spiegelt auch die Geschlechtsidentität des Individuums wider und macht sie sichtbar. Ab 2015 verzichtet *Gucci* mehr und mehr auf die streng systematische Kombination von weiblichem Geschlecht (*sex*) mit weiblicher Geschlechtsidentität (*gender*), wie sie zuvor mit dem betont femininen Kleidungsstil und dem Idealbild der Marke einherging. Diese Loslösung hat Veränderungen in der Modelinie zur Folge, die sich insgesamt als ein Wandel hin zu einer geschlechtsunabhängigeren Mode beschreiben lassen und auch das in den Werbevideos gezeigte Frauenbild beeinflussen. Es ergibt sich ein androgynes¹ Frauenbild, das in unterschiedlichem Maß weibliche und männliche Merkmale in sich vereint.

Auffällig ist zunächst, dass weibliche Merkmale immer weniger dargestellt und in Szene gesetzt werden als zwischen 2010 und 2014. Der Stil der Mode ist nun weniger freizügig und statt auf erotische und feminine Reize wird auf auffällige Stoffe mit bunten Farben und Mustern gesetzt. Auch der Kamerafokus wird nur noch selten auf spezielle Körperstellen wie zum Beispiel die Beine gerichtet. Es gibt immer weniger kurze Kleider und diese werden wie im Herbst 2019 mit bunten Strumpfhosen kombiniert (McLellan, 2020). Die Ausschnitte werden immer kleiner oder verschwinden ganz wie in der *Gucci Pre-Fall 2016 Campaign*, in der alle Kleidungsstücke bis zum Hals geschlossen sind (Luchford, 2016b). Darüber tragen die Models nun auch Schals und Tücher, weite Ponchos und voluminöse Pullis. Neben dem Rückgang der weiblichen Merkmale zeigen die Models nun auch Eigenschaften, die zuvor als typisch männlich dargestellt wurden. Neben der Kleidung, zu der jetzt auch Sakkos und Anzüge gehören, fallen dabei vor allem die Körper, Gesichter und Frisuren auf.

Da feminine Reize, wie die weibliche Brust, weniger in Szene gesetzt werden, müssen sie bei den Models auch nicht mehr so ausgeprägt vorhanden sein. Aus den kurvigen Models von 2014 werden Frauen mit schmalen und geraden Linien. Statt der rundlichen weiblichen Brust, zeigt *Gucci* verstärkt eine relativ flache Brust, an der das weibliche Geschlecht nicht auf Anhieb zu erkennen ist. Auch bei den Gesichtern werden nun auch Züge gezeigt, die männlich assoziiert sind. Eine breitere und größere Kinnpartie, wie sie Tessa Charlotte Bruinsma in der *Gucci Fall Winter 2015 Campaign* hat, ist dafür nur ein Beispiel. Allgemein sind markantere Gesichtszüge zu beobachten und Lippen, die nicht mehr voll und geschwungen sein müssen. Zusätzlich wird meistens nur sehr natürliches Make-Up verwendet, wodurch die gegebenen Gesichtseigenschaften wie schmale Lippen oder helle, kaum sichtbare Wim-

1 Die LGBT-Bewegungen (auch LGBTQIA+) hat dem Begriff des Androgynen eine neue Aktualität verliehen: „Androgyn bezeichnet eine Art der Geschlechtsrepräsentation, die sowohl männliche als auch weibliche Elemente hat oder sich in einem Spektrum dazwischen bewegt. Der Begriff wird manchmal auch als Beschreibung für eine Geschlechtsidentität benutzt, die sich zwischen männlich und weiblich verortet.“ (Anonym, 2021).

pern erkennbar bleiben. Die zuvor so einheitlichen langen Haare weichen einer Vielfalt aus Kurz-, Mittel- und Langhaarfrisuren, in der auch für Frauen eher ungewöhnliche Schnitte ihren Platz finden. Das sind zum Beispiel *Vokubilas*, kurzrasierte Haare wie in der 2017 veröffentlichten Frühjahrs-Sommer-Kollektion (Luchford, 2017a: 00:00:24) oder dunkelorange gefärbte Stoppelfrisuren im Herbst 2018 (Luchford, 2018: 00:00:17).

Choreografie und Drehbuch verändern sich ebenfalls, denn nun werden in den Videos die Geschichten von Gruppen und ihren gemeinsamen Aktivitäten gezeigt. Die Models, die zuvor hauptsächlich posierten oder nur kurz in Ausschnitten gezeigt wurden, wie sie tanzten oder an der Bar saßen, gehen nun Hobbies und Aktivitäten nach, bei denen Männer und Frauen gleichermaßen aktiv sind. An ihrem Verhalten kann nun nicht mehr abgelesen werden, ob es sich um Männer oder Frauen handelt. Außerdem agieren die Gruppen meistens, als gäbe es keine Kamera: Die Models baden gemeinsam in einem Brunnen in Rom (ebd.: 00:00:44 ff.), demonstrieren (Luchford, 2018) oder tanzen in einer Disco (Luchford, 2017b), und nur selten sind Liebespaare zu sehen. Da aufgrund dieser Nivellierung nicht mehr zwischen den Geschlechtern unterschieden werden kann und auch die körperlichen Merkmale, die darauf hinweisen könnten, nicht mehr sofort ins Auge stechen, beginnen die Geschlechter mehr und mehr zu verschwimmen. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn Frisur, Make-Up oder Kleidung die körperlichen Hinweise verschleiern. Bei diesen Models kann nicht von der durch ihr Aussehen kommunizierten Geschlechtsidentität auf ihr Geschlecht geschlossen werden. Als anschauliches Beispiel dafür soll ein Model der *Gucci Fall Winter 2018 Campaign: Gucci Collectors* dienen: Den langen lockigen Haaren, den Ohrringen und lackierten Fingernägeln und dem Kleid mit Schultertuch steht ein männliches Gesicht gegenüber, sodass nicht sofort erkennbar ist, ob es sich hier um eine Frau oder einen Mann handelt.



Abb. 3: Ein Model der „Gucci Fall Winter 2018 Campaign: Gucci Collectors“, dessen Geschlecht nicht unmittelbar erkennbar ist (Luchford, 2018/2019: 00:00:33).

Die androgyne Darstellung, bei der männliche und weibliche Elemente kombiniert werden, ist hier so stark ausgeprägt, dass die Geschlechtsidentität, die keinem der beiden biologischen Geschlechter klar zuzuordnen ist, das biologische Geschlecht des Models vollkommen überlagert und es so für den Zuschauer nicht mehr erkennenbar ist.

Seit den 1920er Jahren tritt das Konzept der Androgynie immer wieder in der Modewelt auf und ist in den letzten Jahren zu einem festen Bestandteil der modernen Mode geworden (Ranathunga & Uralagamage, 2019: 235 f.). Sie zeichnet sich ebenso durch das Verschmelzen der Geschlechter und ihre daraus resultierende Geschlechtslosigkeit (ebd.: 236) wie durch ihre Einfachheit aus. Zwar wird der androgyne Stil auch durch LGBTQ-Bewegungen stark gefördert, doch entdecken viele Frauen den Look aus einem ganz anderen Grund: Er ist bequemer, unkomplizierter und zeitsparender als aufwendige Outfits und kompliziertes Make-Up (ebd.: 237). Dies spiegelt sich auch in *Guccis* Werbevideos wider, denn aus den perfekt gestylten, geschminkten und zurechtgemachten Frauen, die in engen Kleidern und Absatzschuhen für den Zuschauer posieren, werden Frauen mit natürlicheren Looks und bequemerer Kleidung, die sich nun bei Freizeitaktivitäten und in Bewegung zeigen. Aus einem stereotypisierten Idealbild mit immer gleichen körperlichen Eigenschaften, erotischer und freizügiger Kleidung und einem dazu passenden verführerischen Verhalten wird ein androgynes Frauenbild, das deutlich mehr Diversität zwischen den Models erlaubt und durch die Kombination von weiblichen und männlichen Attributen die präsentierte Geschlechtsidentität vom tatsächlichen Geschlecht unabhängig werden lässt.

Quellenverzeichnis

- Alas, Mert / Piggott, Marcus (2010): „Gucci Spring / Summer 2010 Advertising Campaign“, in: *Gucci Spring / Summer 2010 Advertising Campaign* / <https://www.youtube.com/watch?v=NuAzEdw8WTY&t=84s>.
- Alas, Mert / Piggott, Marcus (2011a): „Gucci Spring / Summer 2011 Advertising Campaign“, in: *Gucci Spring / Summer 2011 Advertising Campaign* / <https://www.youtube.com/watch?v=VvsTuKR50KY>.
- Alas, Mert / Piggott, Marcus (2011b): „Gucci Pre-Fall 2011 Ad Campaign“, in: *Gucci Pre-Fall 2011 Ad Campaign* / <https://www.youtube.com/watch?v=yLjQQ66XguQ>.
- Alas, Mert / Piggott, Marcus (2011/2012): „Gucci Fall Winter 2011–2012 Ad Campaign“, in: *Gucci Fall Winter 2011–2012 Ad Campaign* / https://www.youtube.com/watch?v=0e-x_ZyhTjU.

- Alas, Mert / Piggott, Marcus (2012a): „Gucci Spring Summer 2012 Ad Campaign“, in: *Gucci Spring Summer 2012 Ad Campaign* / <https://www.youtube.com/watch?v=4JxnWeaK-HdM>
- Alas, Mert / Piggott, Marcus (2012b): „Gucci Pre-Fall 2012 Advertising Campaign“, in: *Gucci Pre-Fall 2012 Advertising Campaign* / <https://www.youtube.com/watch?v=8p3Eg-JEoNjk>
- Lanthimos, Yorgos (2020): „Gucci Of Course a Horse: The Spring Summer 2020 Campaign“, in: *Gucci Of Course a Horse: The Spring Summer 2020 Campaign* / <https://www.youtube.com/watch?v=8jkkaIO553U&list=PLpMY15hbYkREAGw6Cn4l3oK-wfj-ZQe6i3&index=6>.
- Luchford, Glen (2016a): „Gucci Spring Summer 2016 Campaign Film“, in: *Gucci Spring Summer 2016 Campaign Film* / <https://www.youtube.com/watch?v=I9b5jym0ig8&list=PLpMY15hbYkREAGw6Cn4l3oKwfj-ZQe6i3&index=38>.
- Luchford, Glen (2016b): „Gucci Pre-Fall 2016 Campaign“, in: *Gucci Pre-Fall 2016 Campaign* / <https://www.youtube.com/watch?v=sNcwD4LtP4>.
- Luchford, Glen (2017a): „Wild Days and Nights in Rome: The Gucci Spring Summer 2017 Campaign“, in: *Wild Days and Nights in Rome: The Gucci Spring Summer 2017 Campaign* / <https://www.youtube.com/watch?v=VQszVWxYjSw&list=PLpMY15hbYkREAGw6Cn4l3oKwfj-ZQe6i3&index=33>.
- Luchford, Glen (2017b): „Gucci Pre-Fall 2017 Campaign: Soul Scene – The Director’s Cut“, in: *Gucci Pre-Fall 2017 Campaign: Soul Scene – The Director’s Cut* / <https://www.youtube.com/watch?v=w3m-feTXo4E&list=PLpMY15hbYkREAGw6Cn4l3oK-wfj-ZQe6i3&index=32>.
- Luchford, Glen (2017/2018): „Gucci Fall Winter 2017: Gucci and Beyond. Director’s Cut“, in: *Gucci Fall Winter 2017: Gucci and Beyond. Director’s Cut* / <https://www.youtube.com/watch?v=I0KWX7ncUBA&list=PLpMY15hbYkREAGw6Cn4l3oKwfj-ZQe6i3&index=30>.
- Luchford, Glen (2018): „Pre-Fall 2018 Campaign: Gucci Dans Les Rues“, in: *Pre-Fall 2018 Campaign: Gucci Dans Les Rues* / <https://www.youtube.com/watch?v=KcS-QcEn6b5s&list=PLpMY15hbYkREAGw6Cn4l3oKwfj-ZQe6i3&index=27>.
- Luchford, Glen (2018/2019): „Gucci Fall Winter 2018 campaign: Gucci Collectors“, in: *Gucci Fall Winter 2018 campaign: Gucci Collectors* / <https://www.youtube.com/watch?v=Bdb-WHxmxpkE&list=PLpMY15hbYkREAGw6Cn4l3oKwfj-ZQe6i3&index=20>.
- Luchford, Glen (2019): „Gucci Showtime: The Spring Summer 2019 Campaign“, in: *Gucci Showtime: The Spring Summer 2019 Campaign* / <https://www.youtube.com/watch?v=g-NxpOthmvbI&list=PLpMY15hbYkREAGw6Cn4l3oKwfj-ZQe6i3&index=17>.
- McLellan, Alasdair (2020): „So Deer To Me: The Gucci Pre-Fall 2020 Campaign“, in: *So Deer To Me: The Gucci Pre-Fall 2020 Campaign* / <https://www.youtube.com/watch?v=S-WmTZ0zOdr&list=PLpMY15hbYkREAGw6Cn4l3oKwfj-ZQe6i3&index=3>.
- Michele, Alessandro (2019): „Gucci Pre-Fall 2019“, in: *Gucci Pre-Fall 2019* / https://www.youtube.com/watch?v=bXi_KF2YfLA&ab_channel=GUCCI.

Literaturverzeichnis

- Anonym (2012): „Androgyn“, in: *Queer Lexikon* / <https://queer-lexikon.net/2017/06/15/androgyn/>.
- Brückner, Doris (2017): „Labelporträt Gucci“, in: *Gala Digital* / <https://www.gala.de/beauty-fashion/fashion/labelportraet--was-man-ueber-gucci-wissen-muss-21423204.html>.
- Butler, Judith (2011): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Goffman, Erving (2001): *Interaktion und Geschlecht*, Frankfurt: Campus-Verlag.
- Guccio Gucci S.p.A. (2016–2020): „Über Gucci“, in: *Über Gucci* / <https://www.gucci.com/de/de/st/about-gucci>.
- Piatscheck, Nina (2018): „Alessandro Michele: Guru der bunten Blumen“, in: *DIE ZEIT Archiv*, Nr. 5/2018 / <https://www.zeit.de/2018/05/alessandro-michele-gucci-mode-marke-image/komplettansicht>.
- Ranathunga, G. M. / Uralagamage S. R. (2019): *An investigative study of the androgynous fashion concept an its impact on the sri lankan fashion market*, Moratuwa: BRU University of Maratuwa.
- Rühlemann, Franziska (o.J.): „Gucci Designer-Portrait“, in: *Elle* / <https://www.elle.de/designer/gucci>.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Weibliches Model in „Of Course A Horse: The Gucci Spring Summer 2020 Campaign“ (Lanthimos, 2020: 00:00:58).
- Abb. 2: Weibliches Model in der „Gucci Spring / Summer 2010 Advertising Campaign“ (Alas & Piggott, 2010: 00:01:24).
- Abb. 3: Ein Model der „Gucci Fall Winter 2018 Campaign: Gucci Collectors“, dessen Geschlecht dem Betrachter unklar ist (Luchford, 2018/2019: 00:00:33).

Scopic Regimes und die Konstruktion von Wahrnehmung in der modernen Drohnenkriegsführung

Maren Wurm

Abstract: Der vorliegende Beitrag untersucht die Wirkung von *Scopic Regimes* auf das Individuum sowie das Militär als Kollektiv im Kontext der modernen Drohnenkriegsführung. Im Gegensatz zur biologischen Funktion des Sehens geht es bei *Scopic Regimes* primär um die sozio-technologischen Einflüsse auf das visuell Vermittelte, also den Kontext, in dem gesehen wird. UAVs (*unmanned aerial vehicles*) stellen auf diesem Forschungsgebiet ein richtungsweisendes Novum dar, dem in der kontemporären deutschsprachigen Forschungsliteratur bisher wenig Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Gegner der Technologie bringen oftmals das Argument an, dass bewaffnete Drohnen die Hemmschwelle zum Töten herabsetzen würden. *Scopic Regimes* bieten hier einen ersten Ansatz zur Erforschung der Effekte des aus der Distanz gewonnenen Überwachungsmaterials und wie dieses den militärischen Entscheidungsprozess sowie die moderne Kriegspsychologie beeinflusst. Die möglichen Wirkungsweisen von *Scopic Regimes* sollen am Beispiel der zeitgenössischen Kriegsfilme *Eye in the Sky* (2015) und *Good Kill* (2014) veranschaulicht werden.

Zur Person: Maren Wurm studierte BA Medien- und Politikwissenschaft und absolviert momentan MA Kriminologie und Gewaltforschung an der Universität Regensburg. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Bachelorarbeit. Betreuerin: Prof. Dr. Christiane Heibach.

Schlagwörter: unmanned aerial vehicles; Luftkrieg; Visualität; contextual blindspot

„Schutzengel oder Killermaschinen?“ – so lautete der polarisierende Titel eines Artikels aus *Die Zeit* vom 02. Juli 2020 (Lobenstein, 2020) und verweist auf die hoch kontroverse Diskussion um die Anschaffung bewaffnungsfähiger

Drohnen¹ durch die deutsche Bundeswehr. Während Befürworter:innen ihren Fokus auf den Schutz deutscher Soldat:innen legen, fürchten Gegner:innen der Technologie, dass unbemannte bewaffnete Flugkörper die Hemmschwelle für Gewaltanwendung nachhaltig senken könnten. Auffallend wenig werden im öffentlichen Diskurs hingegen die möglichen Gründe erörtert, warum UAVs ein hohes Gewaltpotential besitzen sollen.

Der vorliegende Beitrag nähert sich diesen Gründen aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive und nimmt sich vor, anhand von fiktionalen Inszenierungen des Drohnenkriegs sogenannte *Scopic Regimes* zu beschreiben, die einen maßgeblichen Einfluss auf Entscheidungen der Involvierten haben können.

Von Virilios Logistik der Wahrnehmung zu Scopic Regimes

Laut dem Medientheoretiker Paul Virilio verläuft jegliche kriegstechnologische Innovation parallel zu einer Weiterentwicklung, bzw. zu einer Veränderung der menschlichen Wahrnehmung. Der Einsatz des Flugzeugs als Aufklärungs- und Kriegswaffe ab Beginn des Ersten Weltkriegs hat nach Virilio einen Prozess in Gang gesetzt, in dem die physische Anwesenheit von Soldat:innen am Ort des Kriegsgeschehens zunehmend an Relevanz verlor (Virilio, 1989: 140 f.), was in der Drohnenkriegsführung des 21. Jahrhunderts, wie sie vor allem vom US-amerikanischen Militär betrieben wird, kulminiert. Wenngleich Virilio selbst sein Buch bereits Ende der 1980er Jahre veröffentlichte und somit nicht ahnen konnte, welche Dimension diese Entwicklung noch erreichen würde, erkannte er doch erste Anzeichen für die Radikalisierung dieses Entkopplungsprozesses bereits zu Beginn der 1970er Jahre, als die USA bei ihrem in Vietnam geführten Krieg erstmals unbemannte Aufklärungsflugensoren einsetzten (ebd.: 32).

In der jüngeren Forschung wird in diesem Zusammenhang häufig der aus der Filmtheorie stammende Begriff des *Scopic Regimes* (Jay, 2008) verwendet. Darunter ist allgemein die Annahme zu verstehen, dass moderne Medientechnologien wie Fotografie, Film und der digitale Computer die visuelle Erfahrung des Menschen vermitteln und konstruieren (Jay, 2008). Im Kontext der Forschung zur UAV-Technologie bedarf es dennoch einer konkreten Operationalisierung für folgende Analyseansätze, wozu die Definition von Alex Edney-Browne herangezogen wird:

[S]cholars have used the concept of *scopic regimes* to refer to the socio-technical assemblage of seeing in modern warfare, and have approached sight not as a solely biological or cognitive process, but one

1 Der Ausdruck Drohne gilt als ein in der Allgemeinsprache verwendeter Überbegriff, während im wissenschaftlichen Kontext zumeist die Rede von *unmanned aerial vehicles* (UAVs) ist. In ihrer bewaffnungsfähigen Form spricht man dagegen von *unmanned combat aerial vehicles* (UCAVs).

also significantly shaped by socio-cultural influences. (Edney-Browne, 2019: 91)

Kathrin Maurer (2016: 143) benennt drei kennzeichnende Merkmale des Einsatzes von UAVs im Kriegsgeschehen, die für die folgende Analyse eine zentrale Rolle spielen, weil sie die menschliche Wahrnehmung beeinflussen, und zwar *Hypervisualität*, *visuelle Immersion* und *Unsichtbarkeit*.

Dass UAVs Dinge, Menschen und Verhaltensweisen sichtbar machen, die sich dem Blick der Überwachenden unter den üblichen Umständen einer Überwachungsmission entzogen hätten, fällt unter die Dimension der *Hypervisualität*. Ermöglicht wird dies beispielsweise durch eine Vielzahl simultaner Videoübertragungen über ein einzelnes UAV (Gregory, 2011: 193), schier unfassbare Mengen an übertragenen Daten² (Grayson/Mawdsley, 2019: 443) und Zoom-Möglichkeiten, die Objekte einer Größe von lediglich 15cm aus einer Höhe von 5.000m sichtbar machen können (Grossman, 2018: 51). Somit wird ein Prozess beschrieben, in dem die Augen – oder das Sehvermögen – der Betrachtenden geradezu übernatürliche Fähigkeiten entwickeln.

Visuelle Immersion beschreibt den Zustand, dass Pilot:innen von UAV-Missionen tief in das von ihnen beobachtete Alltagsgeschehen der überwachten Zielpersonen eintauchen und mitunter sogar das Gefühl entwickeln, ein Teil dieses Alltags zu sein (Rothenberg, 2015: 115). Ermöglicht und gefestigt wird dies einerseits durch Echtzeitübermittlung, andererseits durch Langzeitauflösung, in der teilweise über Wochen hinweg dieselben Personen oder Orte ausgespäht werden. Hierin liegt der Ursprung einer massiven Dissonanz in der Wahrnehmung der Beobachtenden, vor allem in Bezug auf Gewaltanwendung. Die beobachtete Videoübertragung inszeniert Gewalt nicht als passives, sondern als immersives Spektakel, wodurch die Pilot:innen dem Geschehen mental wesentlich näher stehen, als man vermuten würde (Maurer, 2017: 146).

Die dritte Dimension beschreibt die *Unsichtbarkeit*, die die Beteiligten einer UAV-Mission erfahren. Gleichzeitig zu ihrer vermeintlichen Nähe entziehen sich nämlich die Körper der Soldat:innen dem tatsächlichen Kriegsgeschehen (Gregory, 2011: 191 f.), was für den Verlust traditioneller soldatischer Tugenden wie Mut und Opferbereitschaft sorgt (Maurer, 2017: 148). Vielmehr geht es darum, die gegnerische Partei durch technologischen Fortschritt zu bezwingen, während man für die eigenen Soldat:innen maximale Sicherheit schafft (ebd.: 148). Durch den Einsatz von UAVs werden nach Maurer also die Beobachtenden unsichtbar und die Fähigkeit zu sehen damit zu einem Ausdruck von Macht.

Unsichtbarkeit im Kontext moderner Drohnentechnologie kann und muss aber auch in eine andere Richtung gedacht werden, um eine ganzheitliche Sicht auf die ihr innewohnende Problematik zu ermöglichen. Denn unsichtbar sind oftmals nicht nur die Überwachenden für die Überwachten, sondern

2 Bereits im Jahr 2013 wurde davon ausgegangen, dass in einem 24-stündigen Zeitraum ein einzelnes UAV bis zu 600 Terabyte Datenmaterial sammeln kann (Grayson/Mawdsley, 2019: 443).

auch essenzielle Zusammenhänge, die von Pilot:innen und Analyst:innen nicht erkannt werden. Dies ist vornehmlich dann der Fall, wenn das Steuerungspersonal von einer kritischen Hinterfragung der Gegebenheiten absieht und stattdessen einzelne Faktoren überinterpretiert oder ignoriert (Edney-Browne, 2019: 99), was als *Contextual Blindspot* bezeichnet wird (Lee-Morrison, 2015: 209 f.).³ Der Prozess des Sehens bzw. die Sicht des Steuerungsteams eines UAVs unterliegt von Anfang an sozio-kulturellen sowie auch technischen Aspekten. Der Blick der Beobachter auf das Geschehen ist kulturell von Eurozentrismus und Orientalismus geprägt, und berücksichtigt keine lokalen Kontexte. Hierdurch schließt sich der Kreis zur Problematik der *Scopic Regimes* im Kontext der UAV-Kriegsführung. Durch die Beeinflussung der verschiedenen Dimensionen wird das Blickfeld der Überwachenden von Beginn an eingeschränkt und deren Sichtweise zu einer grundlegenden Selektivität erzogen.

Leider gibt es bis dato kaum Forschungsarbeiten, die diese geschilderten Wirkungsweisen auf Besatzungsmitglieder von Drohneneinsätzen analysieren. Deshalb soll im Folgenden anhand zweier zeitgenössischer Filmbeispiele erörtert werden, inwiefern sich die den UAV-Missionen innewohnenden Dimensionen der *Scopic Regimes* negativ auf die moderne Kriegsführung auswirken können. Diese Filme eignen sich durch ihre betont realistische Darstellung in besonderem Maße zur Herausarbeitung problematischer Elemente von bewaffneten UAVs, gerade angesichts der spärlichen Datenlage über die Erfahrungen und Vorkommnisse realer Drohneneinsätze.

Die Problematik der Kill Chain: *Eye in the Sky* (2015)

Der Film *Eye in the Sky* (*EiS*) des Regisseurs Gavin Hood aus dem Jahr 2015 handelt von einer dilemmatischen Drohnenmission. Eine Joint Taskforce, bestehend aus Mitgliedern des britischen Militärs, der US Air Force und des kenianischen Geheimdienstes, macht dabei Jagd auf eine Terrorzelle in Kenias Hauptstadt Nairobi. Der Plot des Films weist deutliche Parallelen zum bekannten Gedankenexperiment des Trolley-Problems⁴ auf, da die Verantwortlichen im Film unter Zeitdruck entscheiden müssen, ob sie das Leben einer unbekannt Anzahl kenianischer Zivilist:innen durch einen geplanten Selbstmordanschlag gefährden wollen, oder durch die Ausschaltung der Zelle den potenziellen Tod eines kleinen kenianischen Mädchens in unmittelbarer Nähe des Terroristenunterschlupfs in Kauf nehmen. Somit rückt die ethische

3 Der Contextual Blindspot beschreibt laut Lee-Morrison (2015: 209) einen Zustand in der modernen Luftüberwachung, in dem bei der Informationsauswertung eine Überabhängigkeit gegenüber visuell übermittelten Bildern und deren Inhalt entsteht, während jegliche anderen Informationen wörtlich aus dem Blickfeld verschwinden.

4 Dabei geht es darum, Straßenweichen eines außer Kontrolle geratenen Straßenbahnwagens umzustellen und zu entscheiden, ob entweder nur eine Person oder eine größere Gruppe Menschen von dem Wagen erfasst wird (Troop 2011).

Frage nach der Verhältnismäßigkeit ziviler Opfer von gezielten Drohnenangriffen in den Mittelpunkt des Geschehens.

Geprägt wird die Handlung zudem durch das hohe Machtgefälle zwischen den an der Taskforce beteiligten Parteien. Dieses ist ein Ergebnis der problematischen *Kill Chain*⁵, die sich in dieser Form in der modernen Drohnenkriegsführung finden lässt. Für die Analyse der unterschiedlichen Wirkungsweisen von *Scopic Regimes* in der modernen Luftüberwachung erweist sich der Film als überaus interessanter Untersuchungsgegenstand, da unterschiedliche Perspektiven einander gegenübergestellt werden. Das Familienleben des kenianischen Mädchens, der unmittelbare Einsatz kenianischer Agent:innen vor Ort und die distanzierte Perspektive der befehlshabenden Politiker:innen und Militärangehörigen in den USA und dem Vereinten Königreich fächern verschiedene Betrachtungsweisen auf.

Besonders deutlich lässt sich erkennen, wie der Film den Aspekt der *Hypervisualität* inszeniert. Ein Beispiel dafür ist die Totale des Büros der überwachenden Militär- und Politikvertreter:innen in London. Gezeigt wird ein dreiteiliger Bildschirm, der sich fast über die gesamte Breite des Raumes erstreckt und unterschiedliche Kamerablickwinkel auf das Zielobjekt in Echtzeit sowie zusätzliche Hintergrundinformationen, Landkarten und Berichterstattungen nationaler Nachrichtensender gleichzeitig abbildet (*EitS*, 2015: 00:21:28). Mit dieser Darstellung wird eine Assoziation zu einem allsehenden, allwissenden, gottesgleichen Auge hervorgerufen. Es wird suggeriert, dass jedes noch so kleine Detail, das mit der aktuellen Mission zusammenhängt, erfasst wird und in die Auswertung der Situation miteinfließt. Laut Chamayou (2015: 37) entspricht diese Allwissenheit einem Allmachtsgefühl, auf dem die vermeintliche Legitimation der Handlungen der britischen Befehlshabenden fußt.

Diese Rechtfertigungsgrundlage verhärtet sich, als mit Hilfe eines fliegenartigen *Micro Aerial Vehicle* (MAV) zwei Sprengstoffwesten entdeckt werden (*EitS*, 2015: 00:26:30). Das MAV spielt in der Darstellung der Funktionsweise der *Hypervisualität* eine tragende Rolle. Die britischen Militärangehörigen kommen aufgrund dieses Videofeeds zu der Überzeugung, dass wegen der Entdeckung der Sprengstoffwesten jede Art der Gewaltanwendung als verhältnismäßig gewertet werden kann.

Doch diese vermeintliche Unfehlbarkeit durch die Kumulierung diverser Informationen entpuppt sich als voreiliger Trugschluss. Denn das zentrale Problem ist letztlich das Fehlen einer entscheidenden Information: wann und wo die Terroristen die Sprengstoffwesten zünden werden. Diese Wissenslücke kann auch durch das exzessive Sammeln weiterer Informationen nicht geschlossen werden und wird deshalb von den Überwachenden mithilfe von Imagination überbrückt. So wird die treibende Kraft hinter der Ent-

5 Im Allgemeinen ist mit der *Kill Chain* die Taktik *F2T2EA* der US-amerikanischen Streitkräfte gemeint: *Find, Fix, Track, Target, Engage, Assess* (Herbert 2003). Die *Kill Chain* im Kontext der Drohnenkriegsführung beschreibt den Weg von visuellen Informationen, die von UAV-Pilot:innen und Analyst:innen gesammelt und die Befehlshabenden weitergeleitet werden. Diese Informationen sind ausschlaggebend für die Entscheidungsfindung in UAV-Missionen (Lee-Morrison, 2015: 206).

scheidungsfindung die Vorstellung, welche Verwüstung die Sprengstoffwesten unter der kenianischen Zivilbevölkerung anrichten könnten (*EitS*, 2015: 01:24:15). Dies wiederum spricht deutlich gegen eine sachliche, distanzierte Perspektive auf das Gesamtgeschehen, da die Angst vor einer verheerenden Katastrophe logischerweise den Blick auf die momentane Situation emotional verändert. Diese Emotionalität ist ein erster Indikator dafür, dass sich das Personal von UAV-Missionen keineswegs rein distanziert und kalkulierend verhält. Die unterschiedlichen Arten, wie sich die emotionale Involvierung der Beteiligten ausprägen kann, stellt den Übergang zur Dimension der *visuellen Immersion* dar.

Die immersive Wirkung der von UAVs übertragenen Videofeeds zeigt sich deutlich in einer Szene, in der einer der kenianischen Bodenagenten bei dem Versuch, das Mädchen aus dem berechneten Detonationsradius des Drohnenangriffs zu schaffen, enttarnt wird, und vor Mitgliedern der Al Shabaab Miliz fliehen muss (*EitS*, 2015: 00:53:00). Diese Flucht wird am anderen Ende der Welt von der Air Force-Analystin Carrie Gershon am Bildschirm verfolgt. Der Blick, also der Fokus der Drohnenkamera, wird von ihr auf den kenianischen Agenten gelenkt, um zu beobachten, wie er durch Wohnblocks und Hinterhöfe flieht, stets gefolgt von den Terroristen, die mit Maschinengewehren auf ihn feuern (*EitS*, 2015: 00:54:20). Für die Durchführung der Mission sind diese Bilder eigentlich unerheblich, doch kann Gershon ihren Blick nicht von der Verfolgungsjagd abwenden. Während sie in sicherer Entfernung auf ihren Bildschirm starrt, vermittelt die Szene den Eindruck, dass sie sich tief in die Situation des Bodenagenten einfühlt.

Hierin spiegelt sich auch Gregorys (2011: 100) Annahme, dass das Drohnenpersonal oftmals eine große emotionale Solidarität für verbündete Truppenmitglieder entwickelt, wodurch der visuelle Fokus auf ihren Schutz gerichtet wird. Diese Konzentration geht gleichzeitig mit einem Verlust anderer Perspektiven einher. In der Szene reagiert Gershon erst, nachdem sie zweimal darauf hingewiesen wird, den Fokus zurück auf den Unterschlupf der Terroristen zu lenken. Aus ihrer Immersion gerissen wird sie schließlich, als sie von ihrem Kollegen, dem Piloten Lieutenant Steve Watts, direkt mit den Worten „Carrie, forget him, get back to the target“ ermahnt wird (*EitS*, 2015: 00:55:48).

Der hypnotische Effekt der visuellen Vereinnahmung tritt im Film wenig später erneut auf, als es zum Showdown kommt. Watts und Gershon beobachten gebannt das kleine Mädchen, wie es weiterhin Brot vor den Mauern des Terroristenverstecks verkauft (*EitS*, 2015: 01:04:40). Für diesen Immersionseffekt ist eine Mischung aus der universellen Sympathie gegenüber einem unschuldigen Kind kombiniert mit dem Faktor der Echtzeitübermittlung der Geschehnisse verantwortlich. Der Zeitfaktor spielt hierbei eine bedeutende Rolle, da die Präsenz eines undefinierten Countdowns vermittelt wird, der über das Leben oder den Tod des Mädchens entscheiden wird. Das Steuerungspersonal des UAVs kann jedoch nichts tun, um den Countdown zu beeinflussen oder zu verlangsamen, da sie dem Befehl der britischen Mili-

tärangehörigen unterstehen. Die befehlshabenden Militär- und Regierung-sangehörigen schließen Watts und Gershon jedoch gänzlich aus der Diskussion um die Lösung des Problems aus. Hierbei handelt es sich um eine gängige Praxis der modernen Drohnenkriegsführung, welche die Exklusion des Steuerungspersonals eines UAVs bei der Entscheidungsfindung vorsieht (Franz/Ladewig, 2017: 38). Dieser Prozess verdeutlicht den zunehmenden Autonomieverlust der Pilot:innen von UAVs, nicht etwa – wie oft befürchtet – an autonome Flug- und Analysesysteme, sondern an die zuständigen politischen Entscheidungsträger:innen (Moon, 2020: 114).

Das Gefühl des Kontrollverlusts ist auch für die im Film porträtierten Figuren nur schwer erträglich. Lieutenant Watts entschließt sich deshalb, die britische Militärzentrale anzurufen, um sich nach der aktuellen Lage zu erkundigen. „You’re on standby, Lieutenant“, lautet die offizielle Antwort der zunehmend genervten britischen Kommandantin Colonel Powell (*EyeS*, 2015: 01:05:05). Watts und Gershon bleibt also lediglich der Fokus auf ihre Bildschirme und die darauf abgebildete Situation, wodurch wiederum begünstigt wird, dass sie sich verstärkt visuell in das Geschehen rund um das kenianische Mädchen versetzen.

Als Beispiel für die Selektivität des Visuellen im Kontext moderner Drohnenüberwachung wirft *Eye in the Sky* einen markanten Dialog auf: „I suggest you to keep your eyes on the other screen“ (*EyeS*, 2015: 01:02:50), lautet der Vorschlag eines britischen Colonels an die Runde. Der fokussierte Bildschirm zeigt die Terrorist:innen, wie sie mit Sprengstoffweste und Maschinengewehr Bekennervideos drehen. Der andere Bildschirm zeigt das kleine Mädchen vor dem Unterschlupf sitzend. Es werden zwei völlig unterschiedliche Narrative durch die UAV-Bilder kontrastiv zusammengeführt, da ein zuvor verborgenes Parallelgeschehen inmitten des vermeintlich banalen kenianischen Alltags aufgedeckt wird. Durch die Aufdeckung der Gefährdungslage verliert das umgebende Geschehen an Bedeutung. Jedoch ist zu betonen, dass die generelle Ausrichtung der befehlshabenden Militärs bereits vor der Entdeckung der Sprengstoffwesten als äußerst aggressiv gewertet werden muss. Vor allem Colonel Powell zeigt ein beinahe obsessives Streben nach der Ausschaltung der Terrorzelle. Mit dieser Szene wird also zusammenfassend untermauert, dass im militärischen Kontext vor allem die Faktoren ins Gewicht fallen, die der vom Militär verfolgten Agenda dienen, während andere bewusst vernachlässigt werden, wie auch schon Franz und Ladewig feststellten:

[T]he interpretation of what is and is not relevant is made elsewhere, and remains, in principle, inaccessible to the pilot in the cockpit. Instead, it manifests itself in technical applications of engineering, and in extension, as the implementation of decisions made by military and political leaders. (Franz/Ladewig, 2017: 38)

Die Ausschaltung der Terrorist:innen als oberste Priorität bedingt folglich den visuellen Fokus auf den Bildschirm, auf dem die Vorbereitung der

Selbstmordanschläge gezeigt wird, wohingegen die Abbildung des kleinen Mädchens als nur geringfügig bedeutend bewertet wird.

Dass die Strategie der Befehlshabenden dabei von Beginn an auf die Eliminierung der Terrorzelle ausgelegt ist, wird bereits früh deutlich. Ein Analyst informiert seine Vorgesetzte Colonel Powell, dass die Bewaffnung des UAVs zur Erhöhung der Flugdauer auf zwei Raketen reduziert wurde, worauf sie wütend reagiert (*EitS*, 2015: 00:05:10), denn sie legt ihren Fokus auf Bewaffnung statt auf Aufklärung. Ihrem Blick auf die Geschehnisse rund um ihre Mission wohnt eine konstante Gewaltbereitschaft inne.

Von diesem Prozess berichtet auch Chamayou (2015: 113): Militärische Sichttechnologien zielen viel weniger auf eine Abbildung des tatsächlichen Geschehens ab als auf ein „Ins-Visier-Nehmen“. Dem übermittelten Videomaterial wird ein operativer Charakter verliehen. Es geht nicht um das Erfassen eines Sachverhalts, sondern um Einflussnahme und Machtausübung. Die Augen des Betrachters werden somit zur scharfen Waffe.

Visuelle Selektivität prägt auch weiterhin das Filmgeschehen. Colonel Benson überdeckt vorsätzlich den Video-Stream, der Alia beim Verkauf ihres Brotes zeigt, mit einem Live-Videochat mit Colonel Powell (*EitS*, 2015: 00:57:25). Diese Szene stellt ein ästhetisch geschicktes Stilmittel dar, da sich der bildliche mit dem informativen Inhalt deckt. Kern des Anrufs von Colonel Powell ist der Bericht, dass laut ihrem Legal Council die Anwesenheit eines kleinen Mädchens keinen juristischen Grund für die Illegitimität der Durchführung ihrer Mission darstellt (*EitS*, 2015: 00:57:40). Die Einschätzung sieht vor, dass der Fall genauso behandelt wird, als wäre das Mädchen nie sichtbar gewesen. Es wird also suggeriert, dass das Ignorieren eines potenziellen Kollateralschadens keinesfalls einen Bruch geltender Gesetze darstellt, sondern das aktive Wegschauen letztlich der erfolgreichen Durchführung der Zieleliminierung zugutekommt.

Dessen ungeachtet ändert sich nichts an der Tatsache, dass das Mädchen vor Ort ist. Hierin liegt der Berührungspunkt zur Dimension der *Unsichtbarkeit*, welcher der Blick der Beobachter unterliegt. Niemand in der Taskforce weiß, dass der Vater des Mädchens versucht, es so liberal wie möglich zu erziehen, dass es Lesen, Schreiben und Rechnen lernt oder dass es das einzige Kind der Familie ist (*EitS*, 2015: 00:06:00). Auch die entscheidende Information bleibt der Crew unbekannt: das Schicksal des Mädchens nach der Intervention. Kurz nach dem Einschlag des Geschosses in das Versteck der Terroristen beobachten die Mitglieder der Taskforce, wie es sich schwer verletzt am Boden liegend bewegt und somit den Angriff anscheinend überlebt hat. Nach der Bestätigung, dass alle Terroristen eliminiert wurden, schwenkt die Drohne ihre Kamera ab vom Geschehen und das Steuerungspersonal wird in den Feierabend geschickt, im Glauben, dass das Mädchen gerettet werden konnte (*EitS*, 2015: 01:21:10). Tatsächlich wird jedoch für den Zuschauer des Films schnell klar, dass es sich hierbei nur um eine besänftigende Illusion handelt. Ihre Eltern eilen zwar sofort nach der Explosion mit ihr in ein Kran-

kenhaus, kurz nachdem sie dort ankommen, kann der Arzt jedoch nur noch ihren Tod feststellen (*EitS*, 2015: 01:26:20).

Das zerbrochene Individuum: *Good Kill* (2014)

Im Gegensatz zu *Eye in the Sky* spielt *Good Kill* (GK, 2014), das zweite Filmbeispiel, nicht auf der Makro-, sondern der Mikroebene der Drohnenkriegsführung (Moon, 2020: 114). Regisseur Andrew Niccol zentriert den Film um den Protagonisten Major Thomas Egan, einen ehemaligen Kampfflieger, der nun UAV-Missionen für die Air Force fliegt. Diese werden im Laufe des Films, vor allem wegen der Kommandoübernahme der CIA, ethisch zunehmend fragwürdig, wodurch Egan immer stärker in einen moralischen Konflikt gerät, den er durch exzessiven Alkoholkonsum zu kompensieren versucht. Sein eskalierendes Suchtproblem kostet ihn die Beziehung zu seiner Familie sowie am Ende des Films auch seinen Job, als er sich den Befehlen widersetzt und die von ihm gesteuerte Drohne zur Ausübung von Selbstjustiz anwendet.

Durch diese Reduktion der Handlung auf die Mikroebene und der daraus resultierenden Fokussierung auf den Drohnenpiloten als Individuum, verschiebt sich auch filmische Darstellung der *Scopic Regimes*. Da sich Egan jedes Mal, wenn er seinen Container auf der Creech Air Force Base betritt, mental und visuell ans andere Ende der Welt versetzt, können die meisten Auswirkungen der *Scopic Regimes* der *visuellen Immersion* zugeordnet werden.

So verweist bereits zu Beginn des Films ein Schild an der Tür des Containers mit der Aufschrift „You are now leaving the U.S. of A.“ (GK, 2014: 00:04:26), dass der Steuerungscontainer der Reaper-Drohne eine Art afghanische Enklave inmitten Nevadas bildet (Moon, 2020: 112). Wenn Egan in den Container eintritt oder verlässt, stehen ihm oftmals die Verwunderung über die Tageszeit ins Gesicht geschrieben. Das Durchschreiten der Containertür markiert somit eine deutliche Grenze zwischen zwei Welten.

Der Film verdeutlicht, dass Egan ein besonderes Talent für das Eintauchen in das überwachte Situationsgeschehen besitzt, das auf seine herausragenden Fähigkeiten als Pilot zurückzuführen ist. Sein Kommandant Lieutenant Johns ist der Meinung, dass Egan so fokussiert bei der Steuerung seines MQ-9 Reapers sei, dass dieser sich psychisch in einen Zustand versetze, als wäre er physisch an Bord: „Everyone else is trying to act like they are in a plane in Afghanistan. Egan fuckin is in a plane in Afghanistan“ (GK, 2014: 00:12:45).

Egan ist allerdings nicht das einzige Crewmitglied, das durch den Sog der *visuellen Immersion* in den Bann des Bildschirms gezogen wird. Auch seine Analystin und Co-Pilotin Airman 1st Class Suarez erscheint des Öfteren wie losgelöst von ihrer physischen Anwesenheit in Nevada. Gezeigt wird dies beispielsweise in einer Szene, in der die Crew einen bewaffneten Kämpfer entdeckt, der sich einem Haus nähert, in dessen Innenhof eine Frau ihrer Hausarbeit nachgeht. Egan und sein Team stellen fest, dass es sich bei dem

Terroristen nicht um die von ihnen gesuchte Zielperson handelt, weshalb sie keine Befugnis zum Zugriff erhalten. Zu ihrem Entsetzen müssen sie allerdings feststellen, dass die bewaffnete Person sich der Frau nähert, um sie in ihrem Innenhof zu vergewaltigen (GK, 2014: 00:59:00). Dies zu beobachten, erweist sich für die Crew als grausam, besonders betroffen ist jedoch Suarez, das einzige weibliche Mitglied des Teams. Sie sitzt regungslos vor ihrem Bildschirm und versucht zu erkennen, wie schwer die misshandelte Frau verletzt wurde, während Tränen über ihre Wangen laufen (GK, 2014: 00:59:50). Ähnlich wie bei Gershon in *Eye in the Sky* kommt auch Suarez erst von dem Bann ihres Bildschirms los, als sie von ihren Kollegen angesprochen wird und somit realisiert, dass sie sich in einem Container der US-Air Force befindet und nicht in einem afghanischen Innenhof neben einer Frau, die sie nicht beschützen konnte.

Es sind Momente wie diese, die es den Figuren Egan und Suarez schwer machen, am Ende des Tages in den Feierabend überzugehen. Die räumliche Trennung zwischen Afghanistan und den USA bzw. diejenige zwischen dem Container und der sie umgebenden Außenwelt wird brüchig. Egans Ehefrau kommentiert dies vermeintlich scherzhaft, als sie auf seine geistige Abwesenheit mit der Aussage „You look Miles away“ reagiert. „7.000 Miles? That's a joke!“ (GK, 2014: 00:07:25), fügt sie noch hinzu und spielt auf die Entfernung zwischen seinem Standort und seinem Einsatzgebiet an. Die von Egan in seiner Schicht erlebte *visuelle Immersion* löst sich somit nach Ende der Arbeitszeit mental nicht völlig auf.

Obwohl primär die *visuelle Immersion* des Steuerungspersonals von UAVs und die damit verbundenen psychischen Folgen in *Good Kill* behandelt werden, finden sich gleichzeitig auch Beispiele für die weiteren Dimensionen von *Scopic Regimes*. Das Element der *Hypervisualität* wird beispielsweise in einer Szene thematisiert, in der die Crew sich einen Überblick über ein ausgespätetes Dorf verschafft. Es wird dabei kein einziger feindlicher Kombattant gezeigt, sondern Frauen, die ihren Alltagstätigkeiten nachgehen. Sie spielen mit ihren Kindern, holen Wasser am Brunnen oder kehren ihre Innenhöfe (GK, 2014: 00:17:30). Besonders herausstechend ist der Moment, in dem eine junge Frau in der vermeintlichen Obhut ihrer Hausmauern ihren Hijab auszieht, um sich die Haare zu kämmen (GK, 2014: 00:18:00). Dieser Szene wohnt ein hoher Symbolwert inne, da nach der gängigen Auslegung des Islams in dieser Region eine Frau sich nur vor ihrem Mann und Allah unverschleiert zeigen darf.⁶ Der vom UAV übertragene Stream wird somit durch die filmische Darstellung auf eine Ebene mit dem Blick Gottes gestellt. Ähnlich wie in *Eye in the Sky* wird somit eine Assoziation zu den allsehenden, allwissenden Augen Gottes geschaffen (Chamayou, 2015: 37).

Diese Allwissenheit und Allmacht, die von der Dimension der *Hypervisualität* ausgeht, zeigt sich in *Good Kill* auch noch an weiteren Stellen, z. B. in einer Szene, die sich mit der Überwachung des Zieldorfes befasst. In der Siedlung

6 Bei der überwachten Region Afghanistans in *Good Kill* handelt es sich explizit um ein fundamentalistisches Gebiet.

wirkt zwar alles ruhig, aber die Steuerungscrew der Reaper-Drohne erhält die Information, dass sich einige Kilometer entfernt ein feindlicher Konvoi bewegt, woraufhin innerhalb weniger Sekunden der Fokus der Kamera vier Kilometer weiter nördlich auf das potentiell gefährdende Fahrzeug springt. Nur Bruchteile eines Moments später ist das feindliche Ziel eliminiert und der Stream wird zurück auf die Siedlung gelenkt (GK, 2014: 00:01:30). Ermöglicht wird diese rasante Aufdeckung und Eliminierung einer Gefahrensituation durch die Vielzahl an Informationsquellen, mit denen sich die Mannschaft befasst. In ihrem Container arbeiten sie zumeist in einer vierköpfigen Besatzung an zahlreichen Bildschirmen, die Sensordaten verarbeiten, geographische Karten oder aktuelle Wetterlagen abbilden und gleichzeitig mehrere verschiedene Video-Streams zeigen (GK, 2014: 00:04:15).

Auch die Dimension der *Unsichtbarkeit* lässt sich wiederfinden. Maurers (2016) Annahme, dass das Steuerungspersonal eines UAVs eine Sonderstellung in der modernen Kriegsführung genießt, weil es sich vollständig der Sicht des Feindes entzieht, wird inszeniert, als Suarez das Gefühl äußert, dass die von ihr überwachten Personen das UAV erspähen können und sie somit *direkt* ansehen. Der Rest des Teams tut dies jedoch sofort damit ab, dass es physikalisch unmöglich sei, einen nur einige Meter großen Flugkörper in ca. drei Kilometern Höhe sehen zu können (GK, 2014: 00:17:15).

Suarez erweist sich im Laufe des Films wiederholt als die Querdenkerin der Crew. Sie erscheint als Personifizierung einer moralischen Instanz, während der Rest des Teams, allen voran Mission Intelligence Coordinator (M.I.C.) Zimmer und Captain Christie, nur wenig selbstreflektiert handeln und evaluieren. Dementsprechend zeigen diese Figuren weitere Wirkungsweisen der unterschiedlichen Dimensionen der *Scopic Regimes* auf. So auch in der eben beschriebenen Szene. Während Suarez nicht wohl ist bei dem Gedanken, dass sie als ominöse Gestalt über den Köpfen anderer schwebt, findet das restliche Team darin eine Quelle absoluter Macht, da sie durch den Einsatz ihres UAVs unantastbar gegenüber dem Feind werden. Sie können die Reaper-Drohne jeder Zeit zur Eliminierung feindlicher Ziele einsetzen, während sie sich selbst in keiner Weise den Gefahren eines Krieges aussetzen müssen. Dies führt zur Überhöhung ihres eigenen Selbstwertgefühls sowie der Marginalisierung des Stellenwertes der überwachten Menschen. Feindliche Kombattant:innen auszuschalten gleicht in der modernen Drohnenkriegsführung eher dem Zerquetschen einer Ameise als dem Töten eines Menschen. Diese Abwertung führt im Rückschluss zur zweiten Auslegung der Dimension *Unsichtbarkeit*. Die verblendeten Mitglieder des Air Force Personals ergreifen keine Initiative, sich mit den beobachteten Dorfbewohner:innen auseinanderzusetzen. Für Figuren wie Zimmer und Christie handelt es sich bei diesen Menschen nur um Ungeziefer, denen von Beginn an hinterhältige Absichten unterstellt werden. Hierdurch kommt es zur angesprochenen partiellen, kontextuellen Blindheit, da jedem noch so alltäglichen Handeln sofort eine potentielle Gefahrenlage zugeschrieben wird.

Zimmer verkörpert einen Soldaten, welcher der Anti-Terrorismus-Propaganda des US-amerikanischen Militärs uneingeschränkt verfallen ist. Von ihm gehen verachtende, rassistische oder entmenschlichende Kommentare gegenüber den Bewohner:innen des Krisengebiets aus, die er bspw. als *savages* bezeichnet. Von einer solchen Figur ist keine Selbstreflexion oder Beachtung eines kulturellen Kontextes zu erwarten, was ihn in Hinblick auf das Phänomen des contextual blindspot zu einem interessanten Untersuchungsobjekt macht. Zimmer erweist sich als unfähig, lokale Gegebenheiten und Kulturzusammenhänge zu identifizieren, stattdessen beobachtet er das Geschehen mit einem auf Gewalt ausgelegten Blick. In ihm findet sich somit das Pendant zur Figur Colonel Powells aus *Eye in the Sky*. Nach Chamayou (2015: 113) beobachten diese Figuren das Geschehen nicht durch eine Kamera, sondern wie durch ein Visier. Dies zeigt sich besonders deutlich in einer Szene, in der Zimmer einen beladenen Pick-Up Truck entdeckt, auf dessen Ladefläche er vermeintliche Granaten ausmacht und einen Feuerbefehl geben will. Er wird jedoch im letzten Moment durch seinen Vorgesetzten Lieutenant Johns zurückgehalten, nachdem dieser durch einen Zoom die verdächtigen Objekte identifiziert hat: „They’re not grenades, Intelligence Coordinator Zimmer, they’re fuckin pomegranates [dt. Granatäpfel]!“ (GK, 2014: 01:01:50).

Fazit: Scopic Regimes und die Missstände der Drohnenkriegsführung

Aus der Analyse lässt sich erkennen, wie sich *Scopic Regimes* in der modernen Luftkriegsführung auf die menschliche Wahrnehmung auswirken können. Jedoch setzt sich keiner der analysierten Filme explizit zum Ziel, die Dimensionen von *Scopic Regimes* abzubilden. Es darf sogar bezweifelt werden, dass sich die Filmemacher Niccol und Hood überhaupt mit dem Begriff auseinandergesetzt haben, da es sich eher um ein Randthema handelt. Dennoch liefern sie mit ihren authentischen Darstellungen der modernen Drohnenkriegsführung eine Fülle an Beispielen für die von Maurer ausfindig gemachten Dimensionen der *Hypervisualität*, *visuellen Immersion* und *Unsichtbarkeit*. Wie lässt sich dies also erklären?

Zum einen kann angeführt werden, dass *Scopic Regimes* als eine Art Schutzmechanismus der menschlichen Psyche fungieren, die das Steuerungspersonal sowie die Entscheidungsträger vor moralischen Konflikten schützt. So bildet es zum Beispiel *Good Kill* durch die Figuren Zimmer und Christie ab, die im Unterschied zu Egan und Suarez keine der typischen Stressbelastungssymptome zeigen und auch sonst nur wenig moralischen Druck durch ihre berufliche Tätigkeit fühlen. Deshalb darf man davon ausgehen, dass nicht direkt *Scopic Regimes* abgebildet werden sollten, sondern psychische Schutzmechanismen, die das Personal von UAVs vor der Auseinandersetzung mit den Konsequenzen ihres eigenen Handelns abschirmen.

Eine weitere Vermutung ist, dass sich *Scopic Regimes* in den beiden Filmen so gut nachweisen lassen, weil eine zunehmende Vermischung der Grenze zwischen Mensch und Maschine dargestellt werden soll, in der das Steuerungspersonal immer mehr zur Erweiterung einer Waffe wird, anstatt als eigenständig denkendes und entscheidendes Individuum zu agieren. Die Entmündigung Watts in der Entscheidungsfindung in *Eye in the Sky* spiegelt die Machtlosigkeit der modernen UAV-Pilot:innen im Geflecht des militärischen Gesamtapparats wider und zeigt, dass das Steuerungspersonal die Verarbeitung des visuell Wahrgenommenen mit den ihnen erteilten Befehlen in eine Linie zu bringen versucht, da sonst Konsequenzen wie eine PTSD- oder Suchterkrankung folgen können. In einem Interview gab Produzent Gavin Hood bspw. an, dass er dieses Phänomen der häufigen psychischen Erkrankungen von militärischem Personal im Kontext der modernen Drohnenkriegsführung besonders hervorheben wollte. Er versucht allerdings keine Erklärung zu liefern, sondern den Zuschauer zum eigenständigen Nachdenken zu bewegen und die Thematik kritisch zu hinterfragen (Allen, 2016).

Zuletzt kann angeführt werden, dass es sich bei den beiden behandelten Beispielen um betont authentische Darstellungen moderner Drohnenkriegsführung handelt. Daraus lässt sich schließen, dass die Filme versuchen, begründete Kritik am Einsatz bewaffneter UAVs zu üben. Deshalb verdeutlichen *Eye in the Sky* und *Good Kill* mehrfach, wie die Sicht des Beobachters oder der Beobachterin verfälscht werden kann, allein durch den Kontext, in dem gesehen wird, was wiederum der Funktionsweise von *Scopic Regimes* entspricht. Daran zeigt sich, dass die Fassade der angeblich perfekten Waffe Kampfdrohne zu bröckeln beginnt.

Filmverzeichnis

Eye in the Sky (Gavin Hood, 2015).

Good Kill (Andrew Niccol, 2014).

Literaturverzeichnis

Allen, Nick (2016): Ethical Dilemma from Above: Gavin Hood on “Eye in the Sky”, in: *rogerbert.com* / <https://www.rogerbert.com/interviews/ethical-dilemma-from-above-gavin-hood-on-eye-in-the-sky>.

Chamayou, Grégoire (2015): *Drone Theory*, London: Penguin Books.

Edney-Browne, Alex (2019): „Vision, visibility, and agency in the US drone program“, in: Hoijtink, Marijn / Leese, Matthias (Hrsg.): *Technology and Agency in International Relations*, New York: Routledge, S. 88–112.

Franz, Nina / Ladewig, Rebekka (2017): „Synthetic Reality and Blind Flight. The Operationalization of Perception“, in: *Politik*, 1, 20, S. 30–44.

- Grayson, Kyle / Mawdsley, Jocelyn (2019): „Scopic regimes and the visual turn in International Relations. Seeing world politics through the drone“, in: *European Journal of International Relations*, 2, 25, S. 431–457.
- Gregory, Derek (2011): „From a View to a Kill. Drones and Late Modern Warfare“, in: *Theory, Culture & Society*, 7–8, 28, S. 188–215.
- Grossman, Nicholas (2018): *Drones and Terrorism. Asymmetric warfare and the threat to global security*, London / New York: I.B. Tauris.
- Herbert, Adam J. (2003): „Compressing the Kill Chain“, in: *Air Force Magazine* / <https://www.airforcemag.com/article/0303killchain/>.
- Jay, Martin (2008): „Scopic Regime“, in: *Wiley Online Library* / <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781405186407.wbiecs017>.
- Lee-Morrison, Lila (2015): „Drone Warfare. Visual Primacy as a Weapon“, in: Wiegand, Frauke / Michalsen, Anders / Kristensen, Tore (Hrsg.): *Trans Visuality. The cultural dimension of visibility, Vol. 2. Visual Organizations*, Liverpool: University Press, S. 201–214.
- Lobenstein, Caterina (2020): „Bewaffnete Drohnen. Schutzengel oder Killermaschine?“, in: *Zeit Online* / <https://www.zeit.de/2020/28/bundeswehr-bewaffnete-drohnen-afghanistan>.
- Maurer, Kathrin (2016): „Visual power. The scopic regime of military drone operations“, in: *Media, War & Conflict*, 2, 10, S. 141–151.
- Moon, Hyunyoung (2020): „Drone Warfare and Female Warrior. *Good Kill* (2015) and *Eye in the Sky* (2016)“, in: Mazey, Lisa V. (Hrsg.): *Cinematic Women, From Objecthood to Heroism. Essays on Female Gender Representation on Western Screens and in TV Productions*, Delaware: Vernon Press, S. 109–122.
- Rothenberg, Daniel (2015): „It Is War at a Very Intimate Level“, in: Bergen, Peter L. / Rothenberg, Daniel (Hrsg.): *Drone Wars. Transforming Conflict, Law and Policy*, New York: Cambridge University Press, S. 113–117.
- Troop, Paul (2011): „Killing with Drones, Proportionality, and Trolley Problems“, in: *Practical Ethics, University of Oxford* / <http://blog.practicaethics.ox.ac.uk/2011/10/killing-with-drones-proportionality-and-trolley-problems/>.
- Virilio, Paul (1989): *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt a. M.: Fischer.

Journalist und Ästhet: Eine Analyse von Nachtweys Krisenfotos

Jessica Fuchs

Abstract: Krisen- und Kriegsphotografen wie James Nachtwey nehmen eine wichtige Rolle in unserer Gesellschaft ein, da sie uns Informationen über ferne Konflikte liefern und diese durch ihre Fotografien für uns erfahrbar machen. Nachtweys opferzentrierter Blick und die Komposition seiner Bilder bringen dabei viele Herausforderungen auf ethischer, fotografischer und journalistischer Ebene mit sich. Wie ästhetisch ansprechend darf das Foto eines leidenden oder toten Menschen sein? Und kann eine ansprechende fotografische Komposition der Informationsvermittlung dienen? Um diese und weitere Fragen zu beantworten, untersucht der Beitrag, was Fotojournalismus leisten muss und stellt dar, welche Rolle Information, Ästhetik und Ethik dabei spielen. Dabei wird auf den vermeintlichen Dualismus von Ästhetik und Information, auf das kommunikative Potential von Nachtweys Bildern und den Vorwurf des Voyeurismus eingegangen.

Zur Person: Jessica Fuchs studierte BA Medienwissenschaft an der Universität Regensburg. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Bachelorarbeit. Betreuer: Dr. Hendrik Buhl.

Schlagwörter: Fotojournalismus, Kriegsphotografie, Bildästhetik, Bildethik

„I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated“ (Nachtwey, 1999: 471). So lautet das Credo des Fotografen James Nachtwey, der als einer der wichtigsten zeitgenössischen Fotojournalisten gilt und auf fast vier Jahrzehnte der Dokumentation von Krisen und Kriegen zurückblicken kann. Krisenphotografen wie Nachtwey nehmen eine wichtige Rolle in unserer Gesellschaft ein, da sie für unbeteiligte Betrachter die Ereignisse durch ihre Fotos real machen und damit einen öffentlichen Diskurs darüber ermöglichen

(Sontag, 2005: 121). Im obigen Zitat spiegelt sich sowohl diese Rolle als auch Nachtweys Selbstverständnis wider. Nachtwey will nicht nur über das Weltgeschehen informieren, sondern auch dabei helfen, „die öffentliche Meinung zu formen und Druck für einen Wandel auszuüben“ (Euronews, 2016), weshalb er seine Fotos u. a. in breitenwirksamen Magazinen publiziert. Dabei vertraut er auf die direkte Wirkung von Bildern und möchte die Betrachter auf emotionaler Ebene ansprechen, um die Aufmerksamkeit auf Missstände zu richten und Menschen dazu zu bewegen, zu reagieren und nicht wegzuschauen, auch wenn es schwerfällt, Bilder von Tod und Leid zu betrachten. Er versteht sich als Anti-Kriegsfotograf, sein Blick ist opferzentriert und gilt vor allem den Leidtragenden, denen er eine Stimme in der Öffentlichkeit geben möchte. Sein Ziel ist es, ein kollektives Gedächtnis und Bewusstsein zu formen, an das humanitäre Verantwortungsbewusstsein der Menschen zu plädieren und diese zum Handeln zu bewegen (Nachtwey, 1999: 469 ff.).

Trotz zahlreicher Preise und Auszeichnungen und der damit einhergehenden Anerkennung sieht sich Nachtwey dennoch oft harscher Kritik ausgesetzt. Der Kunstkritiker Richard Woodward bezeichnet ihn als den *grim reaper* (dt. Sensenmann) des *Time Magazine*, hält ihn für besessen vom Grauen des Krieges und glaubt, er interessiere sich weniger für das Wohlergehen der Menschen als für deren Tod. Er versteht ihn nicht als politisch motivierten Anti-Kriegsfotografen, sondern wirft ihm vor, ausschließlich der Ästhetik des Grauens zu huldigen. Mit seinem Voyeurismus verdiene er am Leiden anderer und fühle sich als eine Art Heiliger, auch wenn seine Bilder lediglich der Befriedigung der Sensationslust dienen (Woodward, 2000).

Der schwere Vorwurf, Nachtwey sei ein Voyeur und die Ästhetik der Bilder stehe im Vordergrund, wirft die Frage auf, in welchem Verhältnis seine Arbeiten zu den ethischen Ansprüchen an den Journalismus stehen. Der vorliegende Beitrag wirft einen Blick auf ausgewählte Bilder Nachtweys, um die Spannungsbeziehung zwischen fotografischer Ästhetik und Journalismus genauer zu beleuchten.

Für den Fotojournalismus als Teilgebiet des Journalismus gelten die allgemeinen Aufgaben des Journalismus wie das Informieren (Ruß-Mohl, 2010: 17), die Orientierungshilfe zur Meinungsbildung, die Kritik- und Kontrollfunktion (Disselhoff, 2009: 77) und die Verpflichtung zu objektiver, vollständiger, ausgewogener und wahrhaftiger Berichterstattung (Hooffacker / Meier, 2017: 110 ff.). Diese Aufgaben und auch viele wichtige Theorien des Journalismus wurden lange nur auf die textliche Ebene der Nachrichten bezogen. Hierzu gehört auch die Nachrichtenwerttheorie. Diese meint vereinfacht: Je mehr Nachrichtenfaktoren auf eine Meldung zutreffen, desto höher ist ihr Nachrichtenwert und umso wahrscheinlicher ist es, dass diese auch veröffentlicht wird (Maier et. al., 2018: 18 ff.). Im Lichte der Nachrichtenwerttheorie zeigt sich jedoch, dass die Bedeutung von Bildern zunimmt und es nun spezifischere Anforderungen für den fotografischen Bereich gibt: Der Nachrichtenfaktorenkatalog wurde erweitert um die drei Faktoren Bildliche Darstellung von Emotionen, Visualität und Verfügbarkeit von Bildern (Ruhr-

mann / Göbbel, 2007: 68). Zusätzlich haben Rössler et. al. (2011: 209 ff.) in ihrer Arbeit weitere Fotonachrichtenfaktoren aufgestellt und konnten in einer Studie mit Bildredakteuren des Stern-Magazins belegen, dass neben den Faktoren Schaden und Gewalt und Aggression, die Faktoren Emotionen und Fototechnik besondere Relevanz haben bei der Auswahl von geeigneten Fotografien. Dabei spielt sowohl die Mimik und die Qualität und Komposition der Bilder samt authentischer Darstellung eine Rolle als auch das Einhalten von Moralvorstellungen.

Dualismus von Ästhetik und Berichterstattung

Die folgende Analyse bezieht sich auf Bilder Nachtweys aus dem Band *Inferno* (1999: 248 ff.) über den Genozid in Ruanda im Jahr 1994.¹ Da ein Foto im journalistischen Kontext als Informationsträger dienen soll, stellt sich die Frage, ob man den Bildern Informationen entnehmen kann und die Nachricht klar erkennbar ist. Schon der erste Blick auf die insgesamt 31 Fotografien macht deutlich, dass es sich um eine Krisensituation handelt, vor allem, weil Nachtwey einfach zu verstehende Symbole verwendet (Rossig, 2014: 140 ff.). Personen mit Pflastern oder Verbänden vermitteln, dass es sich um ein Ereignis mit vielen Verletzten handelt (Foto 3–7). Auch die auf diesen Fotos zu sehenden provisorischen Liegestätten und die Zettel auf denen die Worte *PATIENT* (Foto 3) und *HOSPITAL* (Foto 5) zu lesen sind, lassen keinen Zweifel am Kontext aufkommen. Auf den Fotos 8–16 bestätigt sich der Eindruck, dass es sich um eine Notlage handelt, denn die Personen sind auf dem Boden liegend und auf engem Raum zu sehen, darunter auch Kinder. Das improvisierte Kreuz auf Foto 15 symbolisiert eindeutig den Tod und weist darauf hin, dass hier Menschen sterben und auf einfachste Art begraben werden. Foto 8 – ein schwer verwundeter Mann – und Foto 16 – ein Haufen Macheten – wiederum suggerieren dem Betrachter, dass die Opfer einer bewaffneten Auseinandersetzung gezeigt werden.

Über den Zeitpunkt lässt sich zwar nur wenig sagen, was aber den Ort angeht, so deutet die Hautfarbe der Personen darauf hin, dass es sich um ein afrikanisches Land handelt. Die Fotos 17–31 bieten noch erschütternde Eindrücke, weil Nachtwey hier die Leichen der Opfer zeigt. Sie liegen an Orten, an denen sich für gewöhnlich keine Leichen befinden: auf der Straße oder in Kirchen, worauf eine Jesusfigur (Foto 19), ein offenes Buch mit der Aufschrift *LIBER BAPTIZATORUM* (Foto 27) oder Gebetsbänke (Foto 23) verweisen. Durch das bloße Betrachten der Bilder lassen sich bereits einige grundsätzliche Informationen entnehmen: Es handelt sich um eine gewalttätige bewaffnete Auseinandersetzung, die viel menschliches Leid verursacht und Opfer gefordert hat. Informationen über Umstände, die Zeit oder den Ort, die nicht allein durch Bilder kommuniziert werden können (Susanka,

1 Die Nummerierung entspricht dabei der Reihenfolge der Fotografien im Bildband *Inferno*. Im Bildband selbst haben die Fotos weder eine Nummerierung noch einen Titel.

2015: 244), liefert Nachtwey in Form von Bildunterschriften und kurzen informativen Texten vor jedem Kapitel. Sie geben Antworten auf die journalistische W-Fragen: wer, was, wann, wo, wie und weshalb (Rossig, 2014: 226). Die Bildunterschriften befinden sich allerdings am Ende des Buches, damit der Betrachter blättern muss und sich im Sinne Nachtweys von einem passiven in einen aktiven Betrachter verwandelt (Susanka, 2015: 245).

Was die Authentizität der Bilder angeht, so versteht Nachtwey, wie oben zitiert, seine Augenzeugenschaft als Beweis für den Wahrheitsgehalt seiner Bilder. Zudem werden die dargestellten Personen in seinen Fotos oft angeschnitten, was als fotografisches Gestaltungsmittel zur Herstellung von Authentizität gilt, da dies auf eine spontane Bildentstehung hinweist und das Foto somit nicht im Verdacht steht, eine perfekte Inszenierung zu sein (Paul, 2008: 429).

In Bezug auf die Ästhetisierung geht es Nachtwey nicht in erster Linie darum, herausragende künstlerische oder ästhetische Fotografien zu kreieren, sondern darum, die Botschaft effektiver zu vermitteln und die Kommunikationsfunktion der Bilder zu erhöhen (Susanka, 2015: 248 f.). Nachtwey möchte, dass die Komposition eine unterstützende Funktion einnimmt und stimmt darin mit den Anforderungen an den Fotojournalismus überein. Denn von einer journalistischen Fotografie wird – ganz nach Henri Cartier-Bressons (2018) Auffassung des entscheidenden Augenblicks – nicht nur erwartet, dass sie Information vermittelt und diese möglichst authentisch darstellt, sondern auch eine ansprechende Komposition aufweist, die auf die wesentlichen Aussagen des Fotos abzielt und dadurch die Kommunikation mit dem Betrachter unterstützt. Dies soll erreicht werden durch eine verständliche Bildsprache, das Beherrschen und Anwenden von fotografischen Gestaltungsmöglichkeiten (Rossig, 2014: 83 ff.) und das Hervorrufen von Emotionen (Sachsse 2003: 67).

Blickt man auf die Gesamtheit der 31 Bilder aus Ruanda, zeigt sich, dass Nachtwey selten mehr als drei prägnante Bildelemente in einem Foto zusammenführt.² Diese Reduktion erleichtert das schnelle Verständnis des Rezipienten, was gerade für die Publikation in Magazinen relevant ist, da der Betrachter hier oft nur wenige Sekunden Aufmerksamkeit auf ein Foto verwendet (ebd.: 245). Die einfache Komposition steigert somit die kommunikative Funktion der Bilder. Neben der Reduktion bedient sich Nachtwey noch weiterer fotografischer Gestaltungsmittel, die anhand einer exemplarischen Fotografie (Abb. 1) aufgezeigt werden sollen.

2 Einzig auf einem Bild (Foto 18) des Massakers von Nyarabuye (Fotos 17–30) lässt sich keine klare Motivverteilung erkennen.



Abb. 1: Fotografie Ruanda 1994 – James Nachtwey.

Das Foto ist im Querformat. Zu sehen ist ein Raum; der Bildausschnitt zeigt in Richtung Boden mit einer Perspektive auf Augenhöhe, die den Augenzeugencharakter betont. Im rechten Teil des Bildes sind durcheinander stehende Holztische mit Knieablage zu sehen, im linken das Hauptmotiv: eine nur halb bekleidete am Boden liegende Leiche, die alle Gliedmaßen von sich streckt. Vor ihr befinden sich ein Haufen mit Stofffetzen und andere Hinterlassenschaften. Dieses Foto ist schwarz-weiß, so wie alle Fotografien des Bildbandes *Inferno*. Laut Nachtwey kristallisiert sich dadurch „das Wesentliche des Geschehens heraus [...], ohne mit der Farbe in Konkurrenz zu stehen“ (Euronews, 2016). Zudem wird dem Schwarz-weißen oft eine Aura von Würde und Seriosität unterstellt.

Auch lasse der Blick des Betrachters sich besser lenken, wenn er nicht von Farbakzenten in Anspruch genommen werde (Kobré, 2017: 164). Allerdings wird der Blick in diesem Foto nicht nur durch die fehlende Farbe, sondern auch von weiteren Objekten gelenkt. Denn Nachtwey bedient sich in seiner Komposition sowohl der Führung durch Linien als auch durch Licht (Rossig, 2014: 120 ff. u. 146 ff.). Obwohl die Tische im Foto viel weiter vorne stehen und damit größer sind als das Hauptmotiv, wird der Blick des Betrachters sofort durch den hellen Lichtfleck auf das wesentliche Objekt gelenkt. Auch die Tische selbst tragen dazu bei, indem sie den Blick in Richtung des Hauptmotives leiten, wenn man die Tischkanten als spitz aufeinander zulaufende Linien fortführt (Abb. 2).



Abb. 2: Linienführung – James Nachtwey.

Zudem liegt der Schärfepunkt auf der Ebene des Hauptmotivs und lässt damit den Vordergrund des Bildes mit einer leichten Unschärfe zurück. Obwohl also der als Stoffreste identifizierte Haufen in der unteren Hälfte und die Tische in der rechten Hälfte einen großen Teil des Bildes einnehmen, wird durch die Komposition der Blick gezielt auf das Opfer gelenkt. Weiterhin wird das Bild dadurch strukturiert, dass man eine vertikale Linie entlang der Bänke ziehen kann, die exakt dem Goldenen Schnitt entspricht und das Bild in seiner Bedeutung teilt (Abb. 3) (Susanka, 2015: 270 f.).



Abb. 3: Goldener Schnitt – James Nachtwey.

Auf der linken Seite stehen Chaos, Tod und der Hinweis auf Gewalt und Verbrechen, während die Tische auf der rechten Seite Aufschluss über den Ort geben. Die Kniebänke lassen darauf schließen, dass es sich um einen religiösen Raum handelt, was durch die Bildbeschreibung bestätigt wird. Laut Susanka (2015: 271 f.) erzeugt der Bildaufbau mit diesen beiden Gegensätzen „eine Widersprüchlichkeit [...], die beim Betrachter unmittelbar zu einer Bewertung des gezeigten Sachverhalts führen muss.“ Der Goldene Schnitt fördert hier also nicht nur Harmonie und Ästhetik (Rossig, 2014: 115), sondern stützt auch die Aussage des Bildes. Der Betrachter soll sich die Frage stellen, wie es dazu kam, dass das Morden sogar in einer Kirche nicht halt machte und welchen Werten die Täter dabei gefolgt sind (Susanka, 2015: 270 ff.).

Das Bild appelliert durch die Wahl des Opfers als Hauptmotiv und durch die Einbindung des Raumes inhaltlich an das Wertesystem und die Emotionen des Betrachters. Ein Toter allein stellt bereits einen stark emotionalisierenden Reiz dar, doch in Verbindung mit der religiösen Rahmung und dem dadurch verdeutlichten Verbrechen widerspricht dies dem humanistischen Weltbild, dem die Betrachter von Nachtweys Fotografien wohl vorrangig angehören (ebd.: 259 ff.). Fotos wie diese, die eine ethische Grenzüberschreitung zeigen, sollen Empathie in den Betrachtern wecken und sie so zum Handeln bewegen, zum Beispiel in Form einer Spende oder der Teilnahme an einer Demonstration.

Häufig werden Emotionen in Form von Gestik und Mimik in Nachtweys Fotografien auch direkt dargestellt. 14 der 31 Bilder widmen sich dem Gesicht der Abgebildeten, wobei auf 7 Fotos eine starke Gestik oder Mimik zu erkennen ist; auf allen weiteren zeugt die Mimik eher von einer expressiven Leere und Resignation. Dabei sind Nachtweys Bilder von Nähe und Intimität zu den abgebildeten Personen gekennzeichnet, denn selten werden Personen in der Totalen gezeigt, meist liegt der Fokus auf dem Gesicht.

Diese Nähe suggeriert Emotionen und lässt diese direkt und affektiv auf den Betrachter wirken (Susanka, 2015: 258 f.). Joe Elbert, langjähriger Foto-redakteur der *Washington Post*, hält die Suggestion einer solchen Nähe zum Betrachter für ideal, denn „this kind of picture transforms the reader into a participant“ (Kobré, 2017: 160). Gerth (2015: 96 ff.) wies in Nachtweys Bildern nach, dass die durch Gestik und Mimik ausgedrückte Verfassung (z. B. leidend, trauernd) neben den Personen selbst das zweitgrößte emotionalisierende Potential für Rezipienten darstellt. Zudem besagt seine Studie, dass die Emotionen der abgebildeten Personen zwar nicht direkt im Foto visualisiert werden müssen, um die Emotionalisierung beim Betrachter auszulösen, aber dass das direkte Visualisieren dem Betrachter dabei hilft, sich den Emotionen bewusst zu werden, was das Ausmaß der Emotionalisierung fördert.

Nach der genauen Betrachtung von Fotografien Nachtweys kann man nur schwerlich der Aussage zustimmen, dass es sich hierbei um eine reine Ästhetisierung von Tod und Leid handelt, denn Bildkomposition und -inhalt unterstützen die kommunikative Funktion der Bilder. Dabei verliert Nachtwey nicht den informierenden und journalistischen Anspruch seiner Fotos aus

den Augen. Es kann hier also kaum von einem künstlerischen Selbstzweck oder einer ablenkenden Ästhetisierung die Rede sein. Nachtwey selbst sagt dazu: „I don't make pictures for the sake of beauty. [...] [I]f someone looks at any of my pictures and all they see is something beautiful, the picture fails.“ (Segal Hamilton, 2020) Ein Fotograf kann durchaus Ästhet und Journalist zugleich sein. Denn nicht die Ästhetik sollte im Fotojournalismus als Gegensatz zur Information gesehen werden, sondern die Desinformation, in Form von nicht gekennzeichnete manipulativer Bildbearbeitung oder Inszenierung von Fotomotiven durch den Fotografen.

Betrachtet man Nachtweys Fotografien abschließend noch hinsichtlich der ethischen Anforderungen des Deutschen Pressekodex (Presserat, 2019) an den Fotojournalismus, kann man sagen, dass hier trotz der drastischen Bildmotive, wohl keine Rüge ausgesprochen werden würde. Denn einerseits handelt es sich um zeitgeschichtliche Dokumente und andererseits werden Tod und Leid hier nicht isoliert dargestellt, sondern durch Informationen gerahmt und die Personen nicht identifizierend dargestellt (Leifert, 2007: 217 f.). Die weitere Begründung des Presserates, das Zeigen sei wichtig, um Aufmerksamkeit auf kritische Ereignisse zu lenken und die Realität abzubilden (ebd.) entspricht auch dem Selbstverständnis Nachtweys. Im Dokumentarfilm *War Photographer* wird gezeigt, dass Nachtwey oft zu Ereignissen wie Begräbnissen von Betroffenen eingeladen und zum Fotografieren aufgefordert wird. Dabei wirkt er keinesfalls rücksichtslos oder sensationsgierig, sondern erweist den Menschen Respekt, indem er ihnen zuhört, Hände schüttelt und sich bedankt. Neben dem respektvollen Umgang des Fotografen ist also auch eine Einwilligung der Betroffenen zu erkennen. Nachtwey erklärt explizit, dass es ohne die Akzeptanz von Betroffenen und Trauernden auch nicht denkbar sei, derartige Fotos zu machen (*War Photographer*, 2001: 00:25:28 ff.). Der Fotograf überschreitet hier somit keine ethischen Grenzen im Hinblick auf den Respekt gegenüber der Trauer der Betroffenen.

Krisenfotografie von Leid und Tod: mehr als Voyeurismus

Fotografen, die Leid und Tod darstellen, seien Voyeuristen und dienen mit ihren Fotografien der voyeuristischen Befriedigung der Betrachter, so lautet ein Vorwurf, der in diesem Kontext sehr oft fällt. Voyeurismus meint dabei „any form of gratification involved in looking, often covertly and often in a context that implies an exploitative relationship to the subject/object.“ (Good / Lowe, 2019: 165). Krisenfotografen wird dabei unterstellt, dass sie versuchen immer schockierendere Bilder zu machen, um damit Geld ohne Rücksicht auf die Betroffenen zu verdienen. Der Vorwurf des Voyeurismus hat seinen Ursprung demnach in einem ethischen Problem: Ein Krisenfotograf verdient Geld mit dem Leiden anderer.

Doch welche Alternative gibt es dazu? Nachtweys Ansicht ist hier eindeutig: „Ich war Zeuge von extrem grausamen Dingen, die ich lieber nicht

gesehen hätte. Aber ich glaube, ich wäre meiner Pflicht nicht nachgekommen, wenn ich sie nicht fotografiert hätte.“ (Tagesspiegel, 2000) Diese Verpflichtung liegt darin, die Öffentlichkeit über wahre Ereignisse zu informieren. Bilder von Tod und Leid im Krisenkontext nicht zu zeigen, um dem Vorwurf des Voyeurismus zu entgehen, würde bedeuten, dem Anspruch des Journalismus und seiner Kontrollfunktion nicht gerecht zu werden, Informationen zu verschweigen und wegzusehen. Good / Lowe (2019: 120 f.) fassen hierzu treffend zusammen: „If such acts of abuse are consciously not recorded for fear of extending the abuse, then surely that act of non-representation is at least as cruel as representation itself.“ Das Fotografieren von Leid in Krisensituationen sollte also mehr als Berufspflicht und nicht als Voyeurismus betrachtet werden.

Und gerade die ästhetische Krisenfotografie Nachtweys zeigt hier ihr besonderes Potential. Denn Bilder mit schockierendem Inhalt haben es in der Medienlandschaft tendenziell sehr schwer, überhaupt veröffentlicht zu werden, da der Leser nicht emotional überstrapaziert und nicht mit zu kritischen Themen konfrontiert werden soll, um die Verkaufszahlen stabil zu halten (Susanka, 2015: 241 ff.). Nachtwey hingegen möchte genau das: Aufmerksamkeit für schwere Themen erzielen durch starke Emotionen. Dadurch, dass er die Ästhetik seiner Bilder an die gewohnten visuellen Standards eines Nachrichtenmagazins anpasst, werden die Fotografien, trotz ihres schockierenden Inhaltes, in Magazine aufgenommen und können dort eine breite Wirkung entfalten (Susanka 2015: 274). Zudem wird durch die kompositionelle Schönheit der Bilder die Aufmerksamkeit des Betrachters mehr auf diese Bilder gelenkt und somit auch auf Themen und Ereignisse, bei denen man in einer anderen Darstellungsform womöglich eher wegblicken würde (Good / Lowe, 2019: 135). Leid und Tod in eine ästhetisch ansprechende Form zu bringen, lässt sich daher weniger als ethische Verfehlung sehen, sondern mehr als das Potential, Widerstände zu überwinden, um Kommunikation und mediale Verbreitung zu verbessern (ebd.).

Literaturverzeichnis

- Cartier-Bresson, Henri (2018): „Der entscheidende Augenblick (1952)“, in: Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Ditzingen: Reclam, S.197–205.
- Disselhoff, Felix (2009): „Funktionen des Journalismus“, in: Burkhardt, Steffen (Hrsg.): *Praktischer Journalismus*, München: Oldenbourg, S. 75–92.
- Euronews (2016): „Kriegsfotograf James Nachtwey gibt Einblick in seine beeindruckende Arbeit“, in: *Euronews* / <https://de.euronews.com/2016/10/21/kriegsfotograf-james-nachtwey-gibt-einblicke-in-seine-beeindruckende-arbeit>.
- Gerth, Sebastian (2015): „Den Krieg im Fokus. Eine Interviewstudie zu emotionalisierenden Bildelementen am Beispiel ausgewählter Kriegsfotografien von James Nachtwey“, in: Reer, Felix et. al. (Hrsg.): *Krieg und Konflikt in den Medien. Multidisziplinäre Perspektiven auf mediale Kriegsdarstellungen und deren Wirkungen*, Köln: Herbert von Halem, S. 66–116.

- Good, Jennifer / Lowe, Paula (2019): *Understanding Photojournalism*, London u.a.: Bloomsbury Visual Arts.
- Hooffacker, Gabriele / Meier, Klaus (2017): *La Roches Einführung in den praktischen Journalismus. Mit genauer Beschreibung aller Ausbildungswege Deutschland, Österreich, Schweiz*, Wiesbaden: Springer.
- Kobré, Kenneth (2017): *Photojournalism. The Professionals' Approach*, New York: Routledge.
- Leifert, Stefan (2007): *Bildethik. Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien*, München: Fink.
- Maier, Michaela et. al. (2018): *Nachrichtenwerttheorie*, Baden-Baden: Nomos.
- Nachtwey, James (1999): *Inferno*, London: Phaidon.
- Paul, Gerhard (2008): „Das Mädchen Kim Phúc. Eine Ikone des Vietnamkriegs“, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder: 1949 bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 426–433.
- Presserat (2019): „Publizistische Grundsätze (Pressekodex). Richtlinie für die publizistische Arbeit nach den Empfehlungen des Deutschen Presserats. Beschwerdeordnung“, in: *Pressekodex des Presserats* / <https://www.presserat.de/pressekodex.html>.
- Rössler, Patrick et. al. (2011): „Fotonachrichtenfaktoren als Instrument zur Untersuchung journalistischer Selektionsentscheidungen“, in: Jandura, Olaf et. al. (Hrsg.): *Methoden der Journalismusforschung*, Wiesbaden: VS, S. 205–221.
- Rossig, Julian J. (2014): *Fotojournalismus*, Konstanz: UVK.
- Ruhrmann, Georg / Göbbel, Roland (2007): „Veränderung der Nachrichtenfaktoren und Auswirkung auf die journalistische Praxis in Deutschland. Abschlussbericht für netzwerk recherche e.V.“, in: *Netzwerkrecherche: Studie Nachrichtenfaktoren* / <https://netzwerkrecherche.org/wp-content/uploads/2015/02/nr-studie-nachrichtenfaktoren.pdf>.
- Ruß-Mohl, Stephan (2010): *Journalismus. Das Lehr- und Handbuch*, Frankfurt am Main: Frankfurter Allgemeine Buch.
- Sachsse, Rolf (2003): *Bildjournalismus heute. Beruf, Ausbildung, Praxis*, München: List.
- Segal Hamilton, Rachel (2020): „I believe in the power of information“, James Nachtwey in conversation with Hilary Roberts“, in: *James Nachtwey Memoria Interview* / <https://www.canon-eu-ropo.com/pro/stories/james-nachtwey-memoria-interview>.
- Sontag, Susan (2005): *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Susanka, Thomas M. (2015): *Foto/grafie. Zur Rhetorik von Medium und Bild*, Berlin: Weidler.
- Tagesspiegel (2000): „James Nachtwey im Interview: ‚Ich bin unwichtig. Meine Bilder zählen‘“, in: *Tagesspiegel* / <https://www.tagesspiegel.de/kultur/james-nachtwey-im-interview-ich-bin-unwichtig-meine-bilder-zaehlen/154778.html>.
- Woodward, Richard B. (2000): „To Hell and Back“, in: *Villagevoice* / <https://www.village-voice.com/2000/06/06/to-hell-and-back>.

Filmverzeichnis

War Photographer (Christian Frei, 2001).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1–3: Nachtwey, James (1999): *Inferno*, London: Phaidon, S. 274.

Demokratisierung durch Kulturtransfer: Frankreichs Kulturpolitik der frühen Nachkriegszeit in der Besetzungshauptstadt Baden-Baden

Hanna Möbs

Abstract: Die französische Besatzungspolitik in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg zeichnet sich durch ein Übermaß an kulturellen Initiativen aus – gerade im Vergleich mit anderen Besatzern. Auch wenn dies auf den ersten Blick ein sehr positives Licht auf Frankreich wirft, war der Fokus auf die Kultur ein zentraler Aspekt der französischen Umerziehungsmission in Deutschland. Um die Wirksamkeit dieser Initiativen objektiv zu beurteilen, wird zunächst ein Bewertungsschema erarbeitet, das anschließend auf konkrete Beispiele kultureller Institutionen in der Besetzungshauptstadt Baden-Baden angewendet wird.

Zur Person: Hanna Möbs studierte BA Deutsch-Französische Studien an den Universitäten Regensburg und Clermont-Ferrand. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Bachelorarbeit. Betreuer: Prof. Dr. Ralf Junkerjürgen.

Schlagwörter: Besatzungszeit; Kulturpolitik; Rééducation; Frankreich; Baden-Baden

„Rééduquer, c’est avant tout rétablir, puis maintenir des relations normales, sur le plan d’une culture jugée universelle, entre cette nation et ces voisins“¹, so formuliert der französische Germanist Edmond Vermeil (1949: 600) einen der Grundsätze der französischen Deutschlandpolitik der Nachkriegszeit. Besiegt, geteilt und in die Hände der Besatzer übergeben sah sich die deutsche Bevölkerung nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges einer Reihe von Umerziehungsmaßnahmen ausgesetzt. Diese sollten dem nationalsozialistischen Gedankengut entgegenwirken und die Deutschen demokratisieren. Die Umsetzung dieser *rééducation* war zonenintern geregelt, wobei die französische

1 „Umerziehen bedeutet vorerst, auf Basis einer als universell angesehenen Kultur normale Beziehungen zwischen jener Nation und ihren Nachbarn wiederherzustellen und anschließend beizubehalten.“

Zone sich durch ihre kulturpolitischen Maßnahmen deutlich von den anderen Besatzungsmächten abhob.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der französischen Besatzungszeit begann erst im Jahre 1986, als die *Archives de l'Occupation Française en Allemagne* in Colmar geöffnet wurden (Martens, 1993: 6). Die Kulturpolitik und die *rééducation*, die heute die mit Abstand am besten erforschten Handlungsfelder der Besatzungspolitik sind (Zauner, 1994: 11), wurden anfangs vernachlässigt und als „Fassade“ (Hudemann, 1987: 27) abgetan, weil man annahm, dass diese nur über das in Deutschland vorherrschende Bild von Frankreich als besonders hartem und eigennützigem Besatzer (Zauner, 1994: 10) hinwegtäuschen sollten. Doch mit der vermehrten Einsicht in die Archive machte sich bald eine reversionistische Strömung breit, die vermehrt den Fokus auf „individuelle und gruppenspezifische Intentionen“ (Zauner, 1994: 10) legte und begann, die Hintergründe der Kulturpolitik aufzuarbeiten.

Auch wenn Kulturpolitik und *rééducation* inzwischen intensiv erforscht wurden, fehlt meistens eine Einschätzung der Leistungen dieser Initiativen. Da die Ergebnisse der Kulturpolitik oft nur in Aussagen von ehemals Beteiligten bewertet wurden, die von Stolz auf die vollbrachten Leistungen geprägt sind (Zauner, 1994: 11), ist es schwer, die tatsächliche Wirksamkeit der politischen Maßnahmen zu bewerten. Ziel dieses Beitrags ist es, dem Abhilfe zu schaffen, indem ein objektives Bewertungsschema entwickelt wird, das sich auf konkrete Beispiele kultureller Institutionen anwenden lässt.

Struktur und Aufgaben der französischen Besatzung

Im Februar 1945 fand in Anwesenheit der Staatschefs Churchill, Roosevelt und Stalin als Repräsentanten der alliierten Mächte im Zweiten Weltkrieg ein Gipfeltreffen in Jalta statt, um die Aufteilung Deutschlands nach dem Krieg und die Machtverteilung innerhalb Europas zu besprechen. Obgleich Frankreich von dieser Konferenz sowie auch anderen Treffen ausgeschlossen war, erfuhr es doch eine bedeutende Aufwertung, weil man sich auf britischen und amerikanischen Wunsch darauf einigte, Frankreich in die Besatzungspläne für Deutschland zu integrieren. Vor allem Churchill, der die Besatzung von Anfang an als eine langfristige Aufgabe ansah, baute auf Frankreichs Unterstützung im Falle eines frühzeitigen Abzugs der amerikanischen Truppen aus dem besetzten Deutschland (Wentker, 2015). So heißt es in einem Kommuniqué vom 11. Februar 1945: „Wir sind übereingekommen, daß Frankreich von den drei Mächten eingeladen werden soll, wenn es dies wünscht eine vierte Okkupationszone zu übernehmen und als 4. Mitglied der Kontrollkommission teilzunehmen.“ (*Die Jalta Dokumente*, 1957: 322 f.) Sowohl die Briten als auch die Amerikaner traten Teile ihrer ursprünglichen Zone ab, die schlussendlich die französische Zone bildeten.

Am 19. März 1945 überquerte die 1. Französische Armee unter der Leitung des Oberkommandierenden General Jean de Lattre de Tassigny die

Grenze (Thies/von Daak, 1979: 17) und traf am 12. April in Baden-Baden ein (Fischer, 2006: 119). Nach Deutschlands Kapitulation am 8. Mai erklärte General de Gaulle die Stadt alsbald zum Sitz des französischen Oberkommandos (ebd.: 120). Neben der langen Geschichte, die Frankreich bereits mit der Kurstadt verbindet, sprach für diese Wahl vor allem die Nähe zu Straßburg, die große Anzahl an Hotels, in denen das Militär untergebracht werden konnte, und die Tatsache, dass die Stadt fast gänzlich unzerstört geblieben war (ebd.: 121).

Nach der Festlegung des Regierungsstandortes wurde rasch eine Verwaltungsstruktur nach französischem Vorbild aufgebaut (Reimer, 2005: 196 f.). Die wichtigste Person in Baden-Baden wurde Émile Laffon, der Chef der zivilen Militärregierung, die in vier Gruppen gegliedert war, deren Rolle jeweils der eines Ministeriums gleichkam und denen weitere kleine Direktionen unterstanden (ebd.: 196 f.). Von besonderem Interesse ist hier die Arbeit der Direktion für öffentliche Bildung (*Direction de l'éducation publique*).

Nach Kriegsende galt die größte Aufmerksamkeit innerhalb der Besatzungszone der Um- bzw. Neuerziehung des deutschen Volkes, also einerseits dem Abbau von nationalsozialistischen Strukturen und Gedankengut und andererseits der Verbreitung von demokratischen Werten. Dabei unterschied sich die französische Herangehensweise stark von derjenigen der anderen Besatzer, nicht zuletzt deshalb, da diese Vorgänge stets von dem Bild der Deutschen geprägt waren, das bereits innerhalb Frankreichs vorherrschte.

Der Diskurs über den Demokratisierungs- und Entnazifizierungsprozess ging Hand in Hand mit dem Begriff der „*déprussianisation*“ (= Entpreußung) (*Gouvernement provisoire de la république française*, 1945). Um die Herkunft dieses Begriffes zu klären und seine Deckungsgleichheit mit dem Begriff der Demokratisierung verstehen zu können, ist ein kurzer Exkurs in die französische Germanistik nötig.

Die Germanistik als akademische Disziplin hatte sich in Frankreich bereits seit Beginn des 19. Jahrhunderts entwickelt, erfuhr jedoch durch mehrere wegweisende Publikationen um die Jahrhundertwende einen bedeutenden Richtungswechsel. Hatte sie sich vorher primär mit linguistischen, literatur- und geisteswissenschaftlichen Betrachtungen des Nachbarlandes befasst, so wurde jetzt Wert auf eine stärkere Einbeziehung von politischen, wirtschaftlichen und sozialen Faktoren gelegt (Zauner, 1994: 21), nicht zuletzt deshalb, weil die Demütigungen in Folge des Deutsch-Französischen Krieges von 1870/71 in den Kreisen der französischen Germanisten eine kritischere Einstellung gegenüber dem Nachbarland hervorgebracht hatten. Der steigende Einfluss Preußens hatte die Franzosen schon lange beunruhigt und ließ den *Mythos von zweierlei Deutschland* entstehen, wobei das gute Deutschland als „Eden des Geistes, der Literatur, der Philosophie und Religion“ (Leiner, 1991: 154) galt und das durch die „Verpreußung“ (Zauner, 1994: 22) geprägte „böse“ Deutschland eine „realistische, kühl kalkulierende Nation“ und ein „uniformiertes Kollektiv“ (Leiner, 1991: 155) darstellte.

Preußen wird demnach als Sündenbock für die fehlgeschlagene deutsche Entwicklung hingestellt. Während sich Frankreich zwar des im Nachbarland angestoßenen Modernisierungsprozesses bewusst ist und dessen Bedeutung anerkennt, so erachtet es die *Verpreußung* und das Ausbleiben der mit einem solchen Prozess einhergehenden Demokratisierung als den alleinigen Grund für die „enorme Verarmung der geistigen wie politischen Kultur“ (Zauner, 1994: 22) in Deutschland.

Auch über die Fachkreise hinaus ist dieses Deutschlandbild weit verbreitet. Die französischen Germanisten werden heute häufig als „germanistes médiateurs“ (Plum, 2007: 22) bezeichnet, da ihre Schriften über die deutsch-französischen Beziehungen als praktische Anweisungen zur Völkerverständigung dienten und in Zeiten politischer Krisen herangezogen wurden.

Der Nationalsozialismus erschien daher als ein Nebeneffekt der ohnehin schon „kranken Seele“ Deutschlands (Ariel, 1945: 106), so dass es in der Nachkriegszeit galt, den deutschen Geist von Grund auf neu zu erziehen, um jegliche *preußische* Haltungen ein für alle Mal zu unterbinden. Schon in den ersten Überlegungen des interministeriellen Ausschusses für die Besatzungspolitik, dem *Comité interministériel des Affaires allemandes et autrichiennes* (Hudemann, 1987: 19) vom Juli 1945 ist in diesem Sinne zu lesen: „Nous devons chercher aussi bien la destruction de l'édifice prussien que celle de l'édifice hitlérien“² (Gouvernement provisoire de la république française, 1945). So etablierte sich auch in administrativen Kreisen der Begriff der *Entpreußung* als Synonym für die Demokratisierungsbemühungen im besetzten Deutschland.

Was die Demokratisierungs- und Umerziehungspolitik anbelangt, orientierte man sich der Einfachheit halber anfangs stark am amerikanischen Modell der *Re-education* (Linsenmann, 2010: 19). Viele Franzosen hielten diese Herangehensweise jedoch für einen großen Fehler, so wie beispielsweise der Germanist Raymond Schmittlein, der in Baden-Baden als Leiter der *Direction de l'éducation publique* tätig war (Reimer, 2005: 188). In einem Bericht von 1948 beurteilte er dies folgendermaßen:

[D]ie alliierten Regierungen erließen eine Reihe von Maßnahmen, die gleich beim Einmarsch in Deutschland Anwendung finden sollten. Diese Maßnahmen, die sich mit dem Wort ‚Entnazifizierung‘ zusammenfassen ließen, waren einzig und allein destruktiv. (Schmittlein, 1948: 162)

Er beklagte eine „tiefe Unkenntnis des Problems“ und merkte an, „die Entnazifizierung des deutschen Volkes sollte ein in seinem Wesen konstruktives Werk sein“ (ebd.). Auch in französischen Gelehrtenkreisen war man sich seit einiger Zeit einig, dass eine tatsächliche Annäherung zwischen den beiden Völkern nur durch „Takt, Diskretion und die Vermeidung jeden Anscheins von Propaganda“ (Zauner, 1994: 22) möglich sei. Die französische Präsenz

2 „Wir müssen die Zerstörung der preußischen Strukturen ebenso als Ziel sehen wie die der hitlerischen Strukturen.“

musste schließlich fest genug etabliert werden, um im Falle eines Abzugs der Amerikaner (den de Gaulle ebenso wie Churchill fürchtete) eine neue deutsch-französische Konfrontation zu vermeiden (Engels-Perrein, 1997: 36).

Der Schlüssel für diese langfristige Umerziehung und Deeskalation sah Frankreich in der Kultur. Die Kulturpolitik sollte in den frühen Nachkriegsjahren die wichtigste Strategie der französischen Militärregierung werden, um Völkerverständigung und Demokratisierung zu fördern. Obwohl im vorliegenden Beitrag die Bemühungen um einen friedlichen Umerziehungsprozess im Fokus stehen, darf nicht vergessen werden, dass auch die französische Besatzung für die Zivilbevölkerung eine hohe Belastung darstellen konnte. Genau wie in den anderen Besatzungszonen hatten die Deutschen beim Einmarsch unter „rücksichtslose[r] Requisition von Nahrungsmitteln und Wohnraum, umfangreiche[n] Demontagen sowie nicht zuletzt [dem] arroganten Auftreten einiger Offiziere“ (Martens, 1993: 10) zu leiden – ein Bild das bei vielen noch lange nachwirkte. Umso mehr war sich die Regierung bewusst, dass „kulturelle Aktivität [...] für Frankreich werben und zugleich die Härten der Besatzungszeit überspielen“ sollte (Eschenburg, 1983: 97).

Es herrscht bei den Franzosen „die stillschweigende Annahme, eine ‚Demokratisierung des Denkens‘ werde gleichsam automatisch zur politischen Demokratie führen“ (Zauner, 1994: 45). Durch Kultur sollten Werte vermittelt werden, um einen großflächigen gesellschaftlichen und politischen Wandel in Bewegung zu setzen. Denn wie Jacques Deshayes 1948 in seiner Rede zur Demokratisierung der deutschen Jugend sagte: „Man schafft nur wirkungsvoll etwas ab, wenn man dafür sorgt, dass etwas anderes an dessen Stelle tritt“ (Deshayes, 1984).

Da kulturpolitische Initiativen oft nicht von oben, sondern von unten ausgehen, sind weniger die Ausschüsse in Paris, sondern vor allem die Strukturen vor Ort von Bedeutung (Hudemann, 1987: 21). Dies liegt zum einen an der Nähe zum Geschehen und der besseren Voraussetzung, um vorhandene Ressourcen schnell einzuschätzen, und zum anderen daran, dass Paris lange Zeit benötigte, um Konzeptionen umzusetzen (ebd.: 21). So verselbständigte sich der Prozess auf Zonenebene teilweise.

In Baden-Baden selbst verteilte sich die kulturpolitische Arbeit auf zwei Abteilungen (Ruge-Schatz, 1983: 94). An erster Stelle ist hier die *Direction de l'éducation publique* (Abteilung für öffentliche Bildung) unter Leitung von Raymond Schmittlein zu nennen. Schmittleins Vertrautheit mit Deutschland durch einen Studienaufenthalt in Berlin (Zauner, 1994: 20) und seine Berufserfahrung in französischen Kulturinstituten (Sid-Otmane, 1992: 95) machten ihn zum idealen Kandidaten für diese Aufgabe. Die Abteilung wurde wiederum in fünf Ressorts gegliedert: *Dokumentation und Zensur, Kunst, Bildungswesen, Hochschulen*, und *Jugend und Sport*. Insbesondere in den Bereichen der *Kunst* und der *Dokumentation und Zensur* gab es Überschneidungen mit der zweiten kulturpolitischen Abteilung in Baden-Baden – der *Direction de l'information* (Ruge-Schatz, 1983: 94). Diese wurde ebenfalls 1945 gegründet und war zustän-

dig für das Informationswesen, genau genommen für Presse und Rundfunk (Wrobel, 1992: 58).

Neben den Initiativen der Militärregierung entstanden auch einige Projekte aus privater Initiative – teilweise aber auch in Kooperation mit den Besatzern – die das kulturelle Leben der Nachkriegszeit mitbestimmten. So wurden beispielsweise deutsch-französische Magazine veröffentlicht oder Kulturabende veranstaltet.

Theorie des Kulturtransfers und Voraussetzungen für dessen Erfolg

Der Begriff des Kulturtransfers wurde erstmals 1988 von Michel Espagne und Michael Werner geprägt, die in einem Sammelband die interkulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich aus verschiedenen Blickwinkeln untersuchten. Besonders wichtig ist Espagne an dem Konzept die Abwesenheit von inhärenten „Normvorstellungen sowie von Gebrauchsspuren aus dem Bereich der einzelnen geisteswissenschaftlichen Fächer“ (Espagne / Werner, 1988: 12 f.). Demnach ist der Begriff allgemeingültig und vom Untersuchungsgegenstand unabhängig. Zudem sieht Espagne den interkulturellen Transfer als einen Prozess, der stets in zwei Richtungen funktioniert. Einerseits schreibt er ihm eine Öffnungs- und Vermittlungsrolle zu: Informationen und Kulturgut werden übergeben, um kulturelle Unterschiede auszugleichen. Gleichzeitig bringt der Transfer aber auch eine Verfestigung mit sich: sowohl Akteur als auch Rezipient fühlen ihre eigene – und dadurch auch die fremde – Identität bestärkt (ebd.: 14). Damit ein Transfer gelingt, muss die Öffnung die Verfestigung überragen.

Die Untersuchung des Kulturtransfers zwischen zwei Ländern setzt die Existenz einer „Nationalkultur“ voraus (ebd.: 13). Die Nationalkultur beschreibt eine kollektive Identität, die sich durch einen „kulturellen Zusammenhang jenseits staatlicher Formationen“ (Dieckmann, 2016: 149) definiert, also ein Kollektiv innerhalb einer Nation, mit dem sich Bürger identifizieren und dadurch auch von ihren Nachbarvölkern differenzieren können.

Die Kulturpolitik beruht darauf, sich Artefakte der schönen Künste beziehungsweise kulturelle Medien zu Nutze zu machen, um wiederum darin kodierte Grundsätze der französischen Nationalkultur beziehungsweise deren Vorstellungen von demokratischen Werten zu vermitteln. Die wertungsorientierte Komponente bleibt hierbei größtenteils außen vor, da die kulturellen Manifestationen sowohl Beispiele der Hochkultur als auch der Populärkultur umfassen (Fäßler / Klothmann / Kronenwett, 2012: 70 f.).

Um einen Kulturtransfer angemessen analysieren zu können, ist es laut Espagne wichtig, „auch die Geschichte der jeweiligen Argumentationsreihen kritisch aufzuarbeiten, mit denen die Akteure des Transfers ihr Verhalten begründet und legitimiert haben.“ (Espagne / Werner, 1988: 20) Der Akteur ist in diesem Fall Frankreich und dessen Legitimation beruht auf zwei Pfeilern.

Erstens besteht, wie erwähnt, ein internationaler Konsens bezüglich der deutschen Umerziehung. Alle Siegermächte sind sich einig, dass der Nationalsozialismus aus der „Seele des deutschen Volkes“ getilgt werden muss. Zudem besteht bei den westlichen Alliierten die Übereinkunft, dass demokratische Werte an dessen Stelle sollen. Der Versuch eines Kulturtransfers zum Zweck einer grundsätzlichen Veränderung der deutschen Mentalität gliedert sich also in den allgemeinen sicherheits- und besatzungspolitischen Kontext ein, und kann deshalb auf dieser Ebene nicht in seiner Legitimität hinterfragt werden.

Der zweite Pfeiler der Legitimationsargumentation bezieht sich speziell auf Frankreich als Nation. Das nationale Selbstverständnis der *civilisation française* stellte eine historische Singularität dar, weil es eine Identifikationsgrundlage über alle Klassengrenzen hinweg bildet (Ruge-Schatz, 1983: 91 f.) und besonders stark ausgeprägt ist. Es herrscht ein allgemeiner „Missionierungsdrang, der sich bei manchem mit dem Bewusstsein französischer Superiorität verband“ (Zauner, 1994: 47). Frankreich sieht sich also nicht nur dadurch bestärkt, dass es den internationalen Richtlinien für die Deutschlandpolitik folgt, sondern hält zudem seine Stellung als zivilisierte Nation für besonders wertvoll und der Weiterverbreitung für würdig.

Wie aber gestaltet sich nun ein erfolgreicher Kulturtransfer? An erster Stelle sollte beachtet werden, dass alle erzieherischen Maßnahmen nur dann stattfinden können, wenn es den Bürgern auf rein materieller Ebene möglich ist, daran teilzunehmen. Dies mag trivial erscheinen, aber ohne diese Grundlage kann ein Transfer gar nicht erst beginnen, geschweige denn erfolgreich sein oder scheitern. Auf die Besatzung bezogen bedeutet dies zum Beispiel, dass Französischunterricht an den Schulen zum Pflichtfach wurde (Cuer, 1987: 58), da die Umerziehung der jüngeren Generationen nur möglich war, wenn sie das Lehrmaterial verstand.

Eine der wichtigsten Richtlinien der Umerziehung war, wie erwähnt, die „Vermeidung jeden Anscheins von Propaganda“ (Zauner, 1994: 22). Die Deutschen sollten sich unter keinen Umständen durch französische Maßnahmen zu etwas gezwungen fühlen, da sonst das Risiko zu hoch war, dass jegliche Bemühung der Verständigung und Erziehung aus Prinzip abgelehnt würde. Während die inhaltlichen Werte, die zu Zwecken der Umerziehung vermittelt werden sollten, zwar erhalten bleiben sollte, durfte hingegen das vermittelnde Medium nicht wie eine Belehrung oder eine unpersönliche politische Direktive wirken. Es muss zeigen, dass die Besatzer die Deutschen verstehen, im Umgang mit ihnen sensibilisiert sind und die Umerziehungsmaßnahmen dynamisch den Bedürfnissen der Zielkultur anpassen, damit sich diese schließlich fest etablieren und verselbständigen können.

Ein weiterer Faktor, der zu einem erfolgreichen Kulturtransfer führen kann, ist es, die freiwillige Teilnahme der Mitglieder des Zielkollektivs an den kulturpolitischen Manifestationen durch Gratifikationen zu fördern. Bereits die nicht-propagandistische Natur einer Organisation hilft dabei, Misstrauen zu vermeiden, darüber hinaus werden Personen dazu motiviert, die kultu-

rellen Angebote tatsächlich zu nutzen, wenn sich dadurch ein Vorteil für sie ergibt.

Daraus ergeben sich drei Kriterien, die helfen können einzuschätzen, ob die in Baden-Baden realisierten Projekte zum Zwecke der Umerziehung des deutschen Volkes erfolgreich waren oder nicht:

1. Die rein materielle Möglichkeit, an dem kulturellen Angebot teilzunehmen.
2. Die Präsentation des kulturellen Angebots auf eine Art und Weise, die nicht den Anschein von Propaganda oder Zwangsmaßnahmen erweckt.
3. Das Einhergehen eines persönlichen Vorteils oder einer Belohnung mit der willentlichen Teilnahme an dem kulturellen Angebot.

Beispiel 1: Der Ring jugendlicher Theaterfreunde

Das Theater Baden-Baden war die erste nach Kriegsende wieder eröffnete kulturelle Institution in der Besatzungshauptstadt. Es wurde nicht offiziell von den Franzosen beschlagnahmt und konnte bereits ab September 1945 auf Eigeninitiative der Bürger wieder Vorführungen anbieten (Mayer-Katz, 1986: 90). Da die Franzosen das Potenzial des Theaters für ihre Kulturpolitik erkannten, setzten sie 1946 Paul van der Hurk als Intendanten ein, der zukünftig jedes Stück im Programm von der *Direction des relations culturelles* sowie der *Association française d'action artistique* genehmigen lassen musste (Hüser, 1996: 150).

1946 erklärte der Theaterintendant in einem Brief an die Direktion der Richard-Wagner-Schule, der damaligen Oberschule für Mädchen in Baden-Baden, dass es der Verwaltung wichtig sei, „neben der Schaffung eines festen Besucherstammes von Erwachsenen vor allem [die] Jugend dem Theater zu[zuf]ühren“ (Hurk, 1946). Dies spiegelt den allgemeinen Fokus der französischen Regierung auf Jugendbildung und das Heranziehen einer neuen demokratischen Generation wider. Das Theater plante regelmäßige Vorführungen von „Schüler-Vorstellungen [...], in deren Rahmen die für Schüler besonders geeigneten Stücke des Spielplans der Vorspielzeit gezeigt werden sollen.“ (Unbekannt, 1946) Über die Auswahl der Stücke wurden die Schulen in wöchentlichen Abschnitten informiert (Hurk, 1946). Das Attribut *besonders geeignet* beschreibt Stücke, deren Inhalt von der Regierung als lehrreich und demokratiefördernd eingeschätzt wurde. Um den Erfolg dieser Schüler-Vorstellungen zu garantieren, gründete das Theater einen „Ring jugendlicher Theaterfreunde“. Die Mitglieder dieses Rings erhielten zum Preis von einer Reichsmark einen Ausweis, der ihnen an der Theaterkasse eine Ermäßigung von 50 Prozent auf den ursprünglichen Eintrittspreis versprach (ebd.). Bei Standardkarten waren dies 50 Pfennig. In der Nachkriegszeit waren die finanziellen Mittel der meisten Familien sehr knapp bemessen. Die Reduzierung des Eintrittspreises ermöglichte es den Eltern, ihren Kindern einen Besuch im Theater zu finanzieren. Dennoch dürfte der Eintrittspreis für viele Perso-

nen immer noch zu hoch gewesen sein, hinzu kommt, dass sich das Angebot ausschließlich an Schüler:innen richtete, sodass Jugendliche, die keine Schule besuchten, davon ausgeschlossen waren.

An anderer Stelle erwähnte der Intendant, dass er aus Erfahrung sagen könne, „dass das Interesse der jugendlichen Besucher [...] stärker ist, wenn der Besuch einer bestimmten Vorstellung dem Wunsch und Geschmack des Einzelnen überlassen bleibt“ (Hurk, 1946). Diese Einschätzung entspricht dem zweiten Kriterium für einen erfolgreichen Kulturtransfer: der Vermeidung des Anscheins von Zwangsmaßnahmen. Natürlich traf die Kulturdirektion weiterhin eine Vorauswahl der Stücke, bei denen der Rabatt gültig war, jedoch blieb es schlussendlich den Schüler:innen selbst überlassen, welche Stücke sie sehen wollten.

Bezüglich der Frage, ob sich für die Schüler durch den Besuch der Vorführungen ein persönlicher Nutzen ergab, lässt sich mit Mayer-Katz festhalten, dass der „Hunger nach kulturellen Veranstaltungen [...] in jener Zeit übermächtig“ war (Mayer-Katz, 1986: 97). Eine Gratifikation ergab sich allein zudem schon dadurch, dass kulturelle Veranstaltungen von den Härten des Alltags ablenkten. Davon abgesehen brachte ein Theaterbesuch allerdings noch einen weiteren Nutzen mit sich, denn eine Eintrittskarte galt gleichzeitig als Befreiungsnachweis für die von den Franzosen eingerichteten Sperrstundenauflagen (ebd.: 91). So erhielt man die Erlaubnis, bis 23 Uhr außer Haus zu bleiben. Dies war eine Freiheit, die viele gerne genossen.

Alles in Allem war der „Ring jugendlicher Theaterfreunde“ ein sehr erfolgreiches Projekt der französischen Kulturpolitik. Dies spiegelt sich auch in dessen Mitgliederzahlen wider: Allein an die Richard-Wagner-Schule wurden 44 Mitgliedsausweise ausgestellt, insgesamt zählte der Ring über 500 Mitglieder (van der Hurk, 1946).

Beispiel 2: Studienkreis für künstlerisches und technisches Planen und Schaffen

Der „Studienkreis für künstlerisches und technisches Planen und Schaffen“ (Baser, 1949) wurde wenige Monate nach Beendigung des Krieges auf Initiative von General Koenig geschaffen. Als Standort wird die Villa Krupp gewählt, die aufgrund ihrer Größe die idealen Räumlichkeiten für die geplanten Projekte bot, und es wurden alsbald mehrere Ateliers – beispielsweise für Keramik, Bronzegießerei, Bildhauerei, Buchbinderei und Zeichenkunst – eingerichtet (ebd.). Das Ziel des Studienkreises war es, deutsche Handwerker und Architekten zu ermutigen, sich aktiv am Wiederaufbau zu beteiligen, sei es auf großer städtebaulicher Ebene oder im kleineren Rahmen, wie bei der Restauration von Büchern und Kunstwerken. Sehr positiv angenommen wurde beispielsweise eine Aktion zur Rettung der deutschen Kunstdenkmäler. Zudem sollte so sichergestellt werden, dass der Wiederaufbau nach einheitlichen (französischen) Gesichtspunkten ablief (ebd.).

Diese Institution erfüllt das erste Kriterium, die freie Zugänglichkeit, denn die Teilnahme am Studienkreis war für alle Künstler und Handwerker uneingeschränkt möglich, da man dringend helfende Hände suchte und daher nicht zu wählerisch bei den Mitgliedern war. Wie erwähnt bot die Villa Krupp zudem Platz für eine große Zahl an Menschen und war durch ihre zentrale Lage gut zu erreichen.

Die Darstellung des Studienkreises nach außen durchlief während der ersten Jahre einen Wandel, wie schon das *Badische Tagblatt* (1948) beobachtete: „War dieses Institut zuerst wohl als eine Art kulturelle Propaganda gedacht, so erfolgte bereits nach kurzer Zeit ein beachtlicher Umschwung.“ Dies zeigt, dass am Anfang durchaus eine gewisse Skepsis gegenüber der Institution herrschte und die Bürger weniger gewillt waren, das Angebot wahrzunehmen. Doch bald griffen „deutsche Künstler und Architekten [...] aktiv und freiwillig die Arbeit des Studienkreises auf.“ (Unbekannt, 1948) Auch das zweite Untersuchungskriterium ist hiermit erfüllt, die Institution wurde von den Deutschen angenommen.

Die Militärregierung investierte große Summen in den Aufbau der Ateliers, und die Villa Krupp bot Möglichkeiten für die Ausübung eines Handwerkes, die sonst womöglich nicht gegeben gewesen wären. Es scheint, dass die Franzosen großes Interesse daran hatten, den Deutschen Möglichkeiten zu bieten, sich künstlerisch zu entfalten – nicht zuletzt, um handwerkliches Potenzial zu nutzen. Zudem sollte auch erwähnt werden, dass der Studienkreis regelmäßig die Oberbürgermeister der französischen Zone empfing, um „Anregungen und praktische[n] Fragen des Wiederaufbaus der Gemeinden“ (Jung, 1948) zu erörtern. Auch das diente sicherlich als Anreiz, da es zumindest eine kleine Möglichkeit der Mitbestimmung bot, und die Bürger näher an die Entscheidungsebene brachte.

Beispiel 3: Südwestfunk

Nach Kriegsende sprach Frankreich ein Verbot für alle deutschen Rundfunkaktivitäten aus (Wenger, 1987: 208), weil die Besatzer sich das Medium zu ihren eigenen Zwecken zunutze machen wollten. Da innerhalb der französischen Besatzungszone keine funktionierenden Sendestationen existierten, stellte die *Section Radio* der *Direction de l'information* ab Oktober 1945 erste Pläne für eine zentrale Rundfunkanstalt in Baden-Baden auf (ebd.: 211).

Der Rundfunk war zu jener Zeit das einzige Massenkommunikationsmittel, das die deutsche Bevölkerung informieren und beeinflussen konnte, da die meisten Verkehrs- und Kommunikationswege zerstört und Zeitungen aufgrund von Papier- und Personalmangel anfangs sehr limitiert waren (ebd.: 208). Zu dieser außergewöhnlichen Situation kam hinzu, dass die Franzosen während des Krieges die große Wirksamkeit des Radios als politisches Steuerelement sowohl im Guten als auch im Schlechten erlebt hatten. Einerseits verbreitete sich dadurch nationalsozialistische Propaganda – in Deutschland

sowie auch in Frankreich durch den Sender *Radio Paris* der deutschen Besatzer – andererseits „hatte *Radio Londres* einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur nationalen Selbstbehauptung und zur Koordinierung des Abwehrkampfes in Frankreich geleistet“ (ebd.: 207). Daher besaßen die Besatzer großes Vertrauen in die Wirksamkeit dieses Organs und sahen im Rundfunk „l’un des instruments de propagande, de pénétration culturelle et d’orientation politique les plus puissants dont dispose la France en Allemagne“³ (Engels-Perrein, 1997: 43).

Nach einer intensiven Planungsphase nahm der neu gegründete *Südwestfunk* (*SWF*) am 31. März 1946 mit 173 Mitarbeitern den regulären Sendebetrieb auf (Wenger, 1987: 211). Von Anfang an beschäftigte der Sender sowohl deutsches als auch französisches Personal und übergab die künstlerische Leitung an den deutschen Schriftsteller Friedrich Bischoff, der den *SWF* bis 1965 als Intendant leitete (ebd.: 213). Dies geschah natürlich unter strikter Aufsicht der französischen Rundfunkoffiziere, denn trotz steigendem Vertrauen zwischen den Bürgern und den Behörden vor Ort mussten alle Programme weiterhin mit der Pariser Zentrale abgesprochen werden (ebd.: 211). Neben Informationsprogrammen sendete der *SWF* größtenteils Kultursendungen und vor allem Musikbeiträge (Engels-Perrein, 1997: 43). Wie in den anderen Ressorts der Kulturpolitik erhoffte man sich auch hier eine Verbreitung der *civilisation française* durch Hörspiele, Musik, Dichtung und Literatur, mehr noch als die simple Weitergabe von Informationen und aktuellen Geschehnissen (Wrobel, 1992: 63). Was die Zensur betraf, so gab es keine allgemeingültigen Richtlinien. Grundsätzlich hielt man sich aber an folgende Regeln: Es durften keine Kritik an der Besatzungsmacht geäußert, keine Vergleiche zwischen Alliierten gezogen, keine nationalsozialistischen Terminologien und keine Worte wie Krieg, Hass oder Feind verwendet werden (ebd.: 60).

Problematisch war allerdings in diesem Zusammenhang, dass gleich zu Beginn der Besatzung die Militärregierung sämtliche Radios der Baden-Badener Bevölkerung beschlagnahmt wurden (Mayer-Katz, 1986: 85). Demnach hatten 1946, als der Sendebetrieb startete, nur wenige Bürger Zugang zum Angebot. Im September 1946 erfolgten nur 30 Prozent des Informationsbezuges in der französischen Zone über den Rundfunk, im April 1947 dann schon 57 Prozent (Wrobel, 1992: 63). Man sieht also, dass selbst nach der anfänglichen Hinderung durch die Beschlagnahmungen das Interesse der Bürger am Radio groß genug ist, um diese Zugangsprobleme zu bewältigen.

Für die Franzosen war es besonders wichtig, den Rundfunk in ein gutes Licht zu rücken, da die deutsche Bevölkerung von Jahren der Instrumentalisierung des Rundfunks im Dienste der Nationalsozialisten geprägt war. Hierbei half vor allem die von Anfang an enge Zusammenarbeit zwischen Deutschen und Franzosen. Dadurch, dass viele Stellen in der Rundfunkanstalt durch Deutsche besetzt waren, und dies nicht nur in den unteren Ebenen, sondern auch in Führungspositionen, wurde das Vertrauen gegenüber

3 „Eines der mächtigsten Werkzeuge der Propaganda, der kulturellen Durchdringung und der politischen Weisung, über das Frankreich in Deutschland verfügt.“

dem *SWF* enorm gesteigert. Auch die wenig strikten Regelungen zur Zensur halfen dabei und konnten die Attraktivität des Programms teilweise sogar noch erhöhen: Indem man es vermied, den Krieg zu thematisieren, bot das Radio eine Art Zufluchtsort, der von den Sorgen des Alltags ablenken konnte. Nicht zuletzt bedeutete die Errichtung einer Rundfunkzentrale auch die Schaffung neuer Arbeitsplätze und eine langfristige Stärkung der Infrastruktur für Baden-Baden. So erfuhr diese Maßnahme der Kulturpolitik sehr positive Resonanz bei der Bevölkerung und erfüllte zudem alle drei Kategorien des erfolgreichen Kulturtransfers.

Resümee

Bei allen drei Beispielen ließ sich feststellen, dass die Kriterien weitestgehend erfüllt waren. Somit konnte davon ausgegangen werden, dass die französischen Besatzer mit ihren Maßnahmen zur Umerziehung des deutschen Volkes erfolgreich waren. Ganz besonders das zweite Kriterium der Vermeidung von propagandistischem Auftreten war in allen drei Fällen erfüllt. Dies deutet darauf hin, dass die Besatzungsmacht in hohem Maße für den Umgang mit den Deutschen sensibilisiert war.

Die Befunde über die Wirksamkeit der kulturpolitischen Initiativen befinden sich im Einklang mit der allgemeinen öffentlichen Meinung. All das, was unter dem Begriff *Kulturpolitik* zusammengefasst werden kann, findet bis heute große Zustimmung, da dadurch Aufklärung und Unterhaltung gleichermaßen abgedeckt werden (Ruge-Schatz, 1984:121).

Letztlich bleibt zu sagen, dass die kulturellen Einflüsse Frankreichs, ganz unabhängig von ihrer Wirksamkeit als politisches Werkzeug, die Stadt Baden-Baden bis in die Gegenwart geprägt haben. Noch heute beherbergt das ehemalige französische Kasernenviertel in der Cité viele kulturelle Einrichtungen, und Straßen, benannt nach französischen Persönlichkeiten und Orten, erinnern an die lange Tradition der Freundschaft zwischen Baden-Baden und Frankreich.

Literaturverzeichnis

Belege mit Kürzel StABAD stammen aus den Stadtarchiven der Stadt Baden-Baden.

- Anonym (1946): Brief eines Dramaturgen an Herrn Prof. Wagner, 17.05.1946, aus: StABAD A 0032–142.
- Anonym (1948): Badisches Tagblatt vom 11. Oktober 1948, s.p., aus: ZGS des StABAD.
- Ariel (1945): *Rééduquer les Allemands*, Paris: Editions Médicis.
- Baser, Friedrich (1949): Badisches Tagblatt vom 24. März 1949, s.p., aus: ZGS des StABAD.
- Cuer, Georges (1987): „Der Französischunterricht und die französische Sprachenpolitik in Deutschland nach 1945“, in: Knipping, Franz / Le Rider, Jacques (Hrsg.): *Frankreichs Kulturpolitik in Deutschland – 1945–1950*, Tübingen: Attempto, S. 57–83.
- Deshayes, Jaques (1984): „Zur demokratischen Erneuerung der deutschen Jugendbewegung“, in: Vaillant, Jérôme (Hrsg.): *Französische Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949 – Berichte und Dokumente*, Konstanz: Universitätsverlag, S. 187–196.
- Dieckmann, Friedrich (2016): „Kulturnation und Nationalkultur – von alten und neuen Herausforderungen“, in: Sievers, Norbert / Föhl, Patrick S. / Knoblich, Tobias J. (Hrsg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16*, Bielefeld: transcript, S. 149–160.
- Engels-Perrein, Hélène (1997): *La Présence militaire en Allemagne de 1945 à 1993*, Mosella – Revue du Centre d'Études Géographiques de l'Université de Metz – Tome XXII, Metz: Presses universitaires.
- Eschenburg, Theodor (1983): *Jahre der Besatzung 1945–1949*, Stuttgart: DVA.
- Espagne, Michel / Werner, Michael, et.al. (1988): *Transferts – Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècle)*, Paris: Edition Recherche sur les Civilisations.
- Fäßler, Christian / Klothmann, Christine / Kronenwett, Heike (2006): „Theater nach 1945“, in: Kronenwett, Heike (Hrsg.): *Baden im Applaus*, Baden-Baden: Rendezvous, S. 69–80.
- Fischer, Klaus (2006): *Die lächelnde Stadt: Franzosen in Baden-Baden 1800–1999*, Baden-Baden: Rendezvous.
- Die Jalta Dokumente* (1957), Lizenzausgabe, Göttingen: Göttinger Verlagsanstalt.
- Gouvernement provisoire de la république française (1945): „Directives pour notre action en Allemagne. 20 juillet 1945“, in: *Themenportal Europäische Geschichte* (2006) / <https://www.europa.clío-online.de/quelle/id/q63-28283?title=directives-pour-notre-action-en-allemaigne-20-juillet-1945>.
- Hudemann, Rainer (1987): „Kulturpolitik im Spannungsfeld der Deutschlandpolitik“, in: Knipping, Franz / Le Rider, Jacques (Hrsg.): *Frankreichs Kulturpolitik in Deutschland – 1945–1950*, Tübingen: Attempto, S. 15–30.
- Hüser, Dietmar (1996): *Frankreichs „doppelte Deutschlandpolitik“: Dynamik aus der Defensive – Planen, Entscheiden Umsetzen in gesellschaftlichen und wirtschaftlichen, innen- und außenpolitischen Krisenzeiten 1944–1950*, Dokumente und Schriften der Europäischen Akademie Otzenhausen, Band 77, Berlin: Duncker & Humblot.
- Van der Hurk, Paul (1946): Brief des Intendanten an Herrn Prof. Wagner, Direktor der Richard-Wagner-Schule, 16.09.1946, aus: StABAD A 0032–142.
- Van der Hurk, Paul (1946): Brief des Intendanten an Herrn Prof. Wagner, 02.10.1946, aus: StABAD A 0032–142.
- Jung, Oskar (1948): Heimatteil des Badischen Tagblatts vom 06. September 1948, aus: ZGS des StABAD.
- Leiner, Wolfgang (1991): *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Linsenmann, Andreas (2010): „Musik als politischer Faktor: Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949/50“, in: Asholt, Wolfgang / Bock, Hans Manfred (Hrsg.): *Edition Lendemains, Band 19*, Tübingen: Narr.
- Martens, Stefan (1993): „Zwischen Demokratisierung und Ausbeutung“, in: Martens, Stefan (Hrsg.): *Vom „Erbfeind“ zum „Erneuerer“ – Aspekte und Motive der französischen Deutschlandpolitik nach dem zweiten Weltkrieg*, Sigmaringen: Jan Thorbecke.
- Mayer-Katz, Leonore (1986): *Sie haben zwei Minuten Zeit: Nachkriegsimpulse aus Baden*, Freiburg: Herder.
- Die Krim(Jalta)Konferenz* (1986), Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten der UdSSR (Hrsg.), Köln: Pahl-Rugenstein.
- Plum, Jacqueline (2007): *Französische Kulturpolitik in Deutschland 1945–1955*, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- Reimer, Achim (2005): *Stadt zwischen zwei Demokratien*, München: Verlagsbuchhandlung.
- Ruge-Schatz, Angelika (1983): „Grundprobleme der Kulturpolitik in der französischen Besatzungszone“, in: Scharf, Claus / Schröder, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Die Deutschlandpolitik Frankreichs und die französische Zone 1945–1949*, Wiesbaden: Franz Steiner.
- Ruge-Schatz, Angelika (1984): „Besatzungsmacht – Kirche – Schulpolitik: Anmerkungen zu einem Briefwechsel“, in: Vaillant, Jérôme (Hrsg.): *Französische Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949 – Berichte und Dokumente*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, S. 121–130.
- Schmittlein, Raymond (1948): „Die Umerziehung des deutschen Volkes“, Bericht vom 27.1.1948, Nr. 10 711, DGAA, EDU, in: Vaillant, Jérôme (Hrsg., 1984): *Französische Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949 – Berichte und Dokumente*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, S.161–186.
- Sid-Otmane, Rania (1992): „Das französische Kulturinstitut in Freiburg während der Besatzungszeit (1946–1949)“, in: Jurt, Joseph (Hrsg.): *Die „Franzosenzeit“ im Lande Baden von 1945 bis heute*, Freiburg: Rombach, S. 95–106.
- Thies, Jochen / von Daak, Kurt (1979): *Südwestdeutschland Stunde Null: Die Geschichte der französischen Besatzungszone 1945–1948*, Düsseldorf: Droste.
- Vermeil, Edmond (1947): „Les alliés et la rééducation des Allemands“, in: *Politique étrangère* n°6, Paris: Centre d'Études de Politique Étrangère, S. 599–622.
- Wenger, Klaus (1987): „Rundfunkpolitik in der französischen Besatzungszone – Die Anfänge des Südwestfunks“, in: Knipping, Franz / Le Rider, Jacques (Hrsg.): *Frankreichs Kulturpolitik in Deutschland – 1945–1950*, Tübingen: Attempto, S. 207–220.
- Wentker, Hermann (2015): *Das „freie Frankreich“ wird zur Siegermacht* / <https://www.nzz.ch/international/das-freie-frankreich-wird-zur-siegermacht-1.18565908>.
- Wrobel, Christian (1992): „Zur Informationspolitik in der französischen Besatzungszone. Die Medien im Land Baden 1945–1951“, in: Jurt, Joseph (Hrsg.): *Die „Franzosenzeit“ im Lande Baden von 1945 bis heute*, Freiburg: Rombach, S. 57–64.
- Zauner, Stefan (1994): *Erziehung und Kulturmission – Frankreichs Bildungspolitik in Deutschland 1945–1949*, München: R. Oldenbourg.

Häuser, Treppen, Türen: Erkundungen im semi-öffentlichen Raum eines Wohnblocks in Bukarest

Jana Stöxen

Abstract: Der Block als Form des städtischen Wohnens steht für pragmatisches Bauen und Leben. Mit Blick auf die bauliche Gestaltung und die Genese der bis heute bestehenden Blockviertel Bukarests wird der Mikrokosmos Plattenbau hier als Marker für sozio-politische Veränderungen verstanden. Paradigmatisch für den Sozialismus stehend, sollen Rückschlüsse auf den Einfluss von Ideologie(n) damals und heute genutzt werden, um auf diesen lebensweltlichen Verhandlungsrahmen sozialen Lebens und seiner materiellen Ausdrücke zu blicken. Die hier ins Zentrum gerückten Zwischenräume sind Treppenhäuser und Flure als geteilte Bereiche ohne klare Zuordnung, an denen sich aus vermeintlich banalen Alltagsgegenständen und Gesprächen zwischen Tür und Angel Transformation nachzeichnen und dokumentieren lässt.

Zur Person: Jana Stöxen studierte MA Ost-West-Studien an der Universität Regensburg. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Masterarbeit, die durch den Schroubek Fonds Östliches Europa gefördert wurde. Betreuer: Prof. Dr. Ger Duijzings und Prof. Dr. Gunther Hirschfelder

Schlagwörter: (Post-)Sozialismus; Nachbarschaft; Bauen und Wohnen

1986/87 – aus heutiger Sicht zum Ende des sozialistischen Regimes – wurde der hier im Fokus stehende Wohnblock mit 50 Wohnungen gebaut. Die Wohnform des Blocks ist mit ihren immanenten Zwängen im Verhältnis zur Chance der Modernisierung durch den recht fortschrittlichen Bautyp sowie seinen gesellschaftlichen Anspruch von Anfang an ein Raum der Widersprüche und der Konfliktlinien: Die diametralen Pole Stadt/Land, alt/neu und privat/öffentlich bzw. individuell/kollektiv legen nah, dass das, was hier vor-

zufinden ist, irgendwo dazwischen liegen muss bzw. Teil einer Systemtransformation ist, die sich so nicht erst seit der Wende 1989/90 vollzieht. Das Treppenhaus ist Passier- und „Pufferzone“ (Zoller, 2016: 124) zwischen den unterschiedlichen Sphären und damit ein unsicheres Terrain der Aushandlung, in dem es nicht nur die eine Deutung geben kann: „Der Ort, der allen gehört, gehört niemandem“ (Schlögel, 2019: 386), er ist ein „no man’s land“ (Boym, 1994: 94). Im Hinblick auf diese semiprivate Zone der Alltagskultur stellt sich die Frage, was diese als Durchgangsraum in ihrer Vagheit bereithält. Sie kann damit nicht nur das Raumverständnis ergänzen, sondern als Mikroperspektive auch das Wissen um die Lebenswelt und die Performanz dieser wortwörtlich oft übergangenen, (post-)sozialistischen Halbwelt mitten im Alltag bereichern.

Der Alltagsbegriff ist, neben dem Kulturbegriff selbst, in der Kulturwissenschaft jedoch unscharf und hoch diskutiert. Den Alltag als gesellschaftlichen Raum und

Ebene der Lebenswelt, jenen engeren Erfahrungsraum, in dem sich die materiellen Bedingungen und die institutionellen Ordnungen des Lebens mit dessen individuellen Wahrnehmungen und kollektiven Deutungsweisen verbinden (Kaschuba, 2012: 126)

aufzufassen, sich damit also mit Anleihen aus der Soziologie zu behelfen, trägt hier zu seiner Klärung bei. Spezifisch kulturwissenschaftlich macht ihn dabei die Akteurszentrierung: Während sich zahlreiche Geisteswissenschaften auf Strukturen, Eliten und Abstraktes konzentrieren, versucht das vormalige Volkskunde genannte Fach in vielen seiner Facetten die Geschichte „der vielen“ (Niethammer, 1985: 12) Anonymen und Unbekannten zu erfassen. Diese vielen, vielfach sogenannten einfachen Leute, auf denen der fachliche Fokus liegt, sind gewöhnlich und eben in dieser Eigenschaft ihrer Normalität optimale Beispiele. Dies zeigt das Beispiel des Wohnblocks, der in dieser Arbeit das thematische Zentrum bildet. Die Stellvertreterrolle dieser Leute ist analytische Notwendigkeit, steht sie doch für die größere Allgemeinheit (Scheutz, 2008: 76), die das Viertel, die Stadt und zum Teil die urbanen Regionen im Postsozialismus ausmacht.

Das kleine, beinahe banal und zufällig wirkende Alltagsgeschehen als Paradigma zu betrachten und es entsprechend exemplarisch zu operationalisieren, bildet die Grundlage der vorliegenden methodischen Herangehensweise. Die Nachbar:innen sind und bleiben dabei Subjekte in ihrem angestammten Raum. Mit den ihnen eigenen Meinungen und Handlungen betten sie sich selbst und andere in einen sozio-kulturellen Kontext ein, den sie (all-)täglich reproduzieren. Gleichzeitig stehen sie aber Modell für eine größere Grundgesamtheit, die hier das postsozialistische Rumänien und die Nachbarschaft im Wohnblock ist.

Mittels teilnehmender Beobachtung, kürzeren Gesprächen – oft wortwörtlich zwischen Tür und Angel – und einiger Interviews mit Bewohner:innen

und einem pensionierten Architekten wurden in erster Linie Befindlichkeiten, einzelne Ausschnitte der Lebensrealität und Betrachtungen eines konkreten Zusammenhangs eingefangen. Dennoch können diese nicht für sich allein stehen. In ihrer so dargebrachten Form mögen sie einzigartig sein, in ihren historischen Umständen und ihrer Genese im (post-)sozialistischen Bukarest jedoch sind sie Teile eines, in Form dieser Erhebung ethnographisch hervorgebrachten Musters. Dies lässt aus zusammengedrängter Materie soziale Zusammenhänge, historisch entstandene Logiken und weitere spezifische Kausalitäten erkennen (Scheutz, 2008: 86). Sie können nicht nur Aufschluss zu dem einen Wohnblock im Bukarester Süden liefern, sondern insbesondere auch zur urbanen Durchschnittsnachbarschaft eines postsozialistischen, postdiktatorischen und jungen europäischen Staates wie Rumänien.

Feldforschung auf Rumänisch – und warum gerade hier

Der Transformationsraum *Treppenhaus* kann als dicht verwobener, geographisch, baulich, historisch, sozial und ästhetisch relevanter Ort analysiert und als Vermittlungsmedium u.a. soziokulturellen Wandels verstanden werden. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern eine Struktur wie der Gebäudetyp *Wohnblock* mit seinen „Räumen des Dazwischen“ (Zoller, 2016: 33) nicht nur materiell, sondern auch ideell als Sinnbild für die angenommene Egalität der sozialistischen Gesellschaft diese Phase überdauert hat.

Die ethnographische Analyse (Wietschorke / Schmidt-Lauber, 2016: 27) ist dabei das Mittel der Wahl, um sich dieser spezifischen Lebenswelt methodisch anzunähern. Fixpunkte dieser Untersuchung sind gemeinsame und geteilte Räume, wie der Eingangsbereich, das Treppenhaus, die Flure etc., anhand derer sich nachvollziehen lassen kann, welche Verwerfungen heute zwischen der erdachten Form und ihrer Nutzung bestehen.

Zur Privatisierung, die sich als eine Leitlinie der Transformation der ehemaligen Einheits- zur Eigentumsgesellschaft herauskristallisierte, wird besonders die Annahme der dadurch zunehmenden Aneignung und Individualisierung – eingedenk ihrer negativ besetzten Komponente der Vereinzelung – hier als These eingebracht: Das Verhältnis der Bewohner:innen zu ihrem Wohnraum und -umfeld sowie ihrer Nachbarschaft ist in seiner Gestalt auch dem „Übergang von einer Gesellschaftsformation zu einer anderen“ (Mau, 2019: 11) unterworfen: Die äußere Form (der Wohnblock) besteht weiter, während sich das soziale Leben (das Innenleben) ihr immer weniger fügt und so die Funktion der Bauweise als große Gleichmacherin negiert. Gleichwohl ist die Nutzung auch unter veränderten Vorzeichen von der Form niemals ganz trennbar. Daher ist die Halböffentlichkeit auf den Fluren und im Treppenhaus des Blocks im Rahmen ihrer veränderten Rolle auch als Marker für soziopolitischen Wandel zu betrachten. Über diese Perspektive sollen aus dem Alltag Erkenntnisse über die sich verändernde Nachbarschaft und Gesellschaft gewonnen werden.

Bukarest ist, wie insbesondere jene Städte, die geplanten Urbanisierungsmaßnahmen unterworfen waren, ein Palimpsest des Städtebaus, vereint es doch typische rumänische Einfamilienhäuser mit Innenhof mit neobarocken Palais sowie Wohnblocks mit zeitgenössischen Hochhäusern aus Stahl und Glas. Das Potpourri der Architekturstile spiegelt die Stadtgeschichte und ihr reiches urbanes Erbe wider und ist somit eng mit den historischen Umwälzungen der Jahrhunderte – insbesondere im 20. Jahrhundert – verknüpft. Verstehen kann man diese Mischung zahlreicher Epochenstile nur durch die Umstände, in denen sie entstanden sind. Daher ist die Basis der Untersuchung der historische Kontext – und mit ihm die politisch-soziale Lage – in dem der hier behandelte Wohnblock als Bestandteil des rumänischen Sozialismus gedacht, entworfen und gebaut wurde.

Kollektiv vorwärtsgerichtet? Bauen im Sinne des Sozialismus

Der Sozialismus agierte als „single unified narrative“ (Scarboro, 2006: 79), als Erzählstrang, der stets auf die zukünftige klassenlose Gesellschaft ausgerichtet ist und damit einer Teleologie folgt, die Wohlstand und Frieden in kollektiver Eintracht verheißt. Während schon Engels die Wohnumstände der arbeitenden Bevölkerung anhand der „Wohnungsfrage“ (1872/73) anprangerte, sollte hier ein politisches Ideal in die Wirklichkeit – quasi in Beton gegossen – übersetzt werden.

In der Sowjetunion war die Gemeinschaftswohnung, Kommunalka, als Modell seit Anfang des 20. Jahrhunderts und bis in die letzten Jahre dieser sozio-politischen Formation ein Instrument der Kollektivierung. Große Wohnungsbauvorhaben setzten, analog zum Bedarf an Wohnraum, später im gesamten Raum Osteuropas ein und dienten, besonders in den, nach sowjetischem Beispiel ausgerichteten Regimen nach dem Zweiten Weltkrieg, als Vorbilder des gebauten Sozialismus. Die Frühphase dieser Regime war bestimmt durch ihre Herrschaftssicherung und die Umstellung ihrer Teilsysteme: Durch Planwirtschaft und Industrialisierung verstädterten die Länder zusehends und waren durch den erhöhten Bedarf an Arbeitskräften und der Notwendigkeit ihrer Unterbringung, die aus ihrem Zustrom v.a. vom Land entstand, dem damit einhergehenden Bauzwang unterworfen. Im Fortschrittsdenken des Sozialismus jedoch war diese Notwendigkeit vielmehr Ausdruck einer Steigerung der Betriebsamkeit. Dies sollten auch die entstandenen Wohn- und Bauformen, neben den Fabriken und agrarischen Kooperativen, vermitteln: So entstanden im Laufe des Sozialismus etwa in Rumänien nicht nur zahlreiche Industriegebäude und Wohnblockformationen – auch die kulturelle und die Bildungsinfrastruktur wurde mit Theatern, Jugendtreffs und Schulen bedacht. Sie repräsentierten die Ideologie nicht nur in Entstehung und Form, sondern auch in Inhalten und Auftrag.

Nicolae Ceausescu, ab 1965 Parteivorsitzender, ab 1967 durch Aufhebung der Ämtertrennung durch seine Person formaler Kopf Rumäniens,

sorgte – obgleich er gewissermaßen eine Fortführung der Kollektivierungsanstrengungen seines stalinistischen Vorgängers Gheorghiu-Dej in weicherer Manier fortsetzte – zunächst für eine zunehmende Liberalisierung und Demokratisierung der rumänischen Gesellschaft. Durch den wirtschaftlichen Aufschwung war er besonders in (semi-)urbanen Regionen gerade am Beginn seiner Amtszeit durchaus populär (Stokes, 2012: 63). Vor allem unter dem Eindruck zahlreicher Gesetzgebungen, die nach und nach das Land und seine Bewohner:innen isolierte und wirtschaftlich ausbluten ließen, stieg die Unzufriedenheit mit dieser despotischen Praxis. Sie entlud sich 1989 in einer blutigen Revolution. Die Herausforderung, mit dem neuen System und seinen Formen auch neue gesellschaftliche Umstände zu bauen, ist vielleicht nur am Anfang tiefgreifend ideell angegangen worden, bevor sie auch den Logiken der Machtsicherung unterworfen wurde. Später diente das pragmatische Bauen en bloc in erster Linie der billigen Fabrikation stets ähnlicher und vor allem kontrollierbarer Wohneinheiten en masse (Liebmann, 2004: 36), die so vielerorts bestehen blieben.

Bukarest & Berceni: Baustellen des Sozialismus

Bukarest ist ein Beispiel des Baueifers und seiner Ausformungen in repräsentativer Wohnarchitektur. Allen voran waren die Systematisierungsgesetze von 1974 für die Neugestaltung der räumlichen Ordnung Rumäniens verantwortlich. Restrukturierung galt dabei als „Lieblingsswort der kommunistischen Rhetorik“ (Zahariade, 2011: 138), um raumgreifende Umwälzungen im Sinne der Ideologie zu rechtfertigen. So wurden unter anderem dörfliche Strukturen aufgebrochen, um Industriezentren zu schaffen, und religiöses Kulturerbe musste unter Zwang der Säkularisierung als Fernziel weichen.

Das katastrophale Erdbeben von Vrancea am 04. März 1977 war, bei aller planerischer Anstrengung, nicht absehbar. Es betraf v.a. die Bukarester Altstadt sowie vielstöckige Gebäude und solche im Bau. Wenngleich allein in der Hauptstadt 7.113 Gebäude zerstört und 43.645 beschädigt worden sowie über 1.400 Tote zu beklagen waren (Georgescu et al., 2007: 13 f.), bildete die Katastrophe doch auch den Anlass für einen baulichen Neubeginn, der Ceausescus Plänen Aufwind brachte: Das unter großem Aufwand gebaute Centrul Civic mit dem Präsidentenpalast nahm Teile der Altstadt ein und ließ die ursprüngliche Bautradition hier in Vergessenheit geraten. Als megalomanes Projekt dominierte es bis zum Ende des Regimes als Baustelle das Land, da alle verfügbaren Ressourcen hier eingesetzt wurden (Suditu, 2016, 320 f.).

Architekt:innen, die neben Ingenieur:innen und den letztendlich Ausführenden der Baupläne im ganzen Land, aber v.a. in urbanen Zentren zum Einsatz kamen, waren in diesem Prozess zentrale „agents of socialist modernization, trained to design and build the material forms of the new society“ (Iuga, 2018: 89). Sie sind eine gestalterische Elite, welche die Städte entwarfen, in denen zahlreiche Rumän:innen alsbald eine neue Heimat finden sollten. Die-

se, häufig vom Land für die Industrie angeworbenen „Halbstädter“ – rumänisch *târgoveți*¹ – (Vossen, 2004: 293) stellten eine erste Generation an (zukünftigen) Stadtbewohner:innen dar, die in ihrem fremden Umfeld zunächst Orientierung und ein Zuhause finden mussten – besonders da nicht nur die Umgewöhnung der ländlich geprägten Männer und Frauen, sondern auch die Wohnungsnot eine Herausforderung an den Staat und seine Organe war.



Abb. 1: Nachbarschaft vierteleinwärts in Bukarest: Berceni

Das Viertel Berceni, in dem das Studienobjekt – der Wohnblock – verkehrsgünstig unweit der zentralen U-Bahnlinien und eines großen Parks liegt, ist für Menschen wie die *târgoveți* geschaffen worden. Ehemals war es eine dörfliche Vorstadt. Das Viertel wurde in den 1950er und 60er Jahren elektrifiziert und an die Kanalisation angeschlossen. Im Zuge der Industrialisierung der Gegend entstanden hier in den 1960er Jahren u. a. eine Brotfabrik, einige Werke der Schwerindustrie sowie weitere Versorgungsinfrastruktur für die Beschäftigten, die sich hier ansiedeln sollten. Die ersten Großbauprojekte wurden folglich in den späten 1960er und 70er Jahren realisiert. Bis zum Ende des Sozialismus wurde in Berceni gebaut, um Raum für die Arbeiterschaft der Fabriken zu schaffen. Die U-Bahnlinie, die das Viertel heute mit dem Zentrum verbindet, entstand erst Mitte der 1980er Jahre, sodass die Wohnblocks zwar vielfach auf der Höhe des rumänischen Standards lagen, etwa über Müllschlucker und Fahrstühle verfügten, aber nicht direkt angebunden waren. Sie dienten in erster Linie zur Unterbringung der Arbeitnehmer:innen und ihrer Familien und erfüllten damit einen staatlichen Zweck.

Die Aushöhlung des Privaten – im Dienste aller?

Neben ihrem großen Fassungsvermögen, ihrer geradlinigen Struktur und ihrer simplen sowie schnellen Bauweise erfüllten die charakteristischen Wohnblocks noch einen anderen Zweck: Sie waren – wenngleich den Bewohner:innen in-

1 Der Begriff bezieht sich auf Menschen, die in Dörfern oder Kleinstädten – *târguri* – leben und sich erst langsam einen städtischen Lebensstil aneignen und oft noch lange in ländlichen Mustern verharren.

dividuelle Wohnungen zugestanden wurden – Massenunterkünfte und als solche in ihrer Logik absolut systemimmanent.

In Staaten des kommunistischen und sozialistischen Spektrums wird das Kollektiv als überfamiliär betont und die „etatizare“ (Verdery, 1996: 39 f.), die Verstaatlichung des Privaten, ist das angewandte Mittel des staatlichen Machtmonopols. Durch die Übernahme nahezu aller Felder – beispielsweise der Bildung und der Arbeit, in Rumänien aber auch der Fortpflanzung – betrachtet sich der Staat als tonangebende Exekutiv- und Kontrollinstanz. Hierdurch wird die Trennung von privaten und öffentlichen Räumen weitestgehend aufgehoben, indem der Staat „alle sozialen Beziehungen durch die zwischen dem Individuum und dem Staat zu ersetzen“ (Huber, 2006: 131) sucht.

Die Kollektivierung aller denkbaren Güter ist das materielle Pendant dieser Verstaatlichung, dessen bauliche Entsprechung sich in Agrarkooperativen, aber auch in den Wohnblocks wiederfindet. Der Begriff der geteilten und gemeinsam genutzten Räume, bezieht sich nicht im Sinne des öffentlichen Lebens auf Plätze, Straßen o. ä., sondern anhand des Beispiels einer eigentlich privaten Einheit in Form des Wohnblocks auf Eingänge, Flure und Treppenhäuser.

Gebäude wie dieses wurden „explicitly designed to construct a collective life“ (Humphrey, 2005: 42), in dem Gemeinschaft, Einheit und sozialistische Lebensweise Einzug und Weiterentwicklung finden sollten. Die Gemeinsamkeit des Anfangs und die permanente Nähe des Systems in zahlreichen Lebensbereichen sollte dafür als Vehikel der Sozialisierung dienen. Die vielen, die hier angesiedelt wurden, kannten aus ihren zumeist dörflichen Kontexten Konzepte gemeinsamen Handelns und Wirtschaftens. Gleichzeitig muss der Sprung in eine elektrifizierte Welt, in der der Müll durch einen Schlucker pro Etage entsorgt wurde und die Toiletten eine Wasserspülung besaßen, enorm gewesen sein.

Die soziale Komponente mag darunter gelitten haben. Die Wohnungen – individuell und nach Haushaltsgröße in Relation zur Zimmerzahl entsprechend zugeteilt – waren formal privater Bereich, ähnlich der angestammten Häuser. Der gemeinsame Flur und andere Räume dieser geteilten Charakteristik sind im übertragenen Sinne die Straßen und Wege eines Ortes. Die Vertrautheit, Bekanntheit und bisweilen gegenseitige Abhängigkeit, die in einer traditionellen Dorfgemeinschaft gewachsen war, sollten auch die „vertikal[en] Straßendörfer“ (Höhne, 2014: 26) erhalten – und diese Strukturen gleichsam sozialistisch interpretieren: “Home was one of the building sites of the ‚communist way of life,‘ [sic] and becoming the new [...] person began here“ (Reid, 2006: 148). Ein erster, vielleicht elementarerer Schritt dazu war, dass der Plattenbau „ein verkleinertes Modell der Gesellschaft“ (Nikolov, 2005: 39) abbilden und so zu ihrer Homogenisierung – sofern man nicht von Gleichschaltung sprechen möchte – beitragen sollte.

Türen und Pflanzen: Analysen zur Alltagswelt

Insbesondere die sowjetische bzw. sozialistische Makrogeschichte Osteuropas und im Anschluss daran diejenige Rumäniens sowie die städtebaulichen, architektonischen und mithin sozialen Konsequenzen stehen hier als Rahmen und Vorbedingungen des wortwörtlichen Zugangs in das Feld, den Wohnblock und sein Treppenhaus. Durch Sprach- und Raumkenntnis entwickelte sich nach und nach ein Gespür für die Gemengelage im Wohnblock.

Es wird deutlich, dass das uniforme Bild und die Tristesse, die der Wohnblock auf den ersten Blick ausstrahlen mag, schnell durch die Innenansichten konterkariert wird. Die Sichtbarkeit der Vielfalt in diesem betonierten Rahmen wird durch die Dauer der Betrachtung verstärkt. Diese unerwartete Mehrstimmigkeit äußert sich dabei beispielsweise an den Türen der Wohnungen, die an dieser Stelle als Vermittlungsfolien für die materiellen und ideellen Funktionen im Raum stehen und dazu dienen, die Befunde der Feldforschung an konkreten Objekten zu materialisieren.

Die Tür als raumstrukturierendes Element ist im Wohnblock zentral. Dies wird bereits beim Betreten des Gebäudes deutlich: Den Eingang stellt eine Glastür dar, die wahlweise mit einem Chip elektrisch oder – bei Stromausfall – einem Schlüssel manuell zu öffnen ist und den Blick in den Hausflur des Erdgeschosses freigibt. Besucher:innen, denen diese Mittel nicht zur Verfügung stehen, bedienen sich hingegen eines Keypads, in das sie die Wohnung ihrer Gastgeber:innen tippen, um zu klingeln. Ein Klingelbrett mit allen Namen, wie es in vielen Hochhaussiedlungen beispielsweise in Deutschland typisch ist, gibt es nicht, sodass der Eindruck von Anonymität entsteht. Verstärkt wird dieser dadurch, dass auch an den Briefkästen, die im Erdgeschoss angebracht sind, keine Namen, sondern lediglich die Wohnungsnummer steht. Post, die in der Adresszeile diese zweistellige Nummer nicht enthält, wird dagegen auf einem Tischchen abgelegt, die der Adressat durchsuchen muss.

Die Anonymität setzt sich von der Haustür und ihrer Klingel bis zu den Wohnungstüren fort. Lediglich eine Familie hat ein Namensschild an der Tür angebracht; es weist sie als „Familie Ingenieur O.A.“ aus. Die hier offensichtliche Distinktion über den Ingenieurstitel, den die Türplakette mitteilt, bleibt ein Einzelfall. An den sonstigen Wohnungen sind häufig lediglich die Nummern auf die Türen gedruckt, bisweilen aber auch bloß mit einem Stift auf die Wand geschrieben worden. Mit der Anonymität geht das Bedürfnis nach Sicherheit einher. Gebäudesicherheit gegenüber seismischer Aktivität ist in Bukarest, das immer wieder von kleinen bis mittleren Erdbeben erschüttert wird, ohnehin ein wichtiges Thema. Daneben jedoch tritt – individuell wohl mindestens ebenso relevant – die Sicherheit der eigenen Wohnung. Der Eingangsbereich des Hauses sowie der Fahrstuhl sind mit Kameras ausgestattet, deren Aufnahmen in das Büro des *Administrators* übertragen werden.

Die Anonymität der Bewohner:innen und ihrer Wohnungen scheint weitestgehend einhellig zu sein, die Gestaltung und vor allem Ausstattung der Türen hingegen ist es nicht. Während die – obwohl mit einem elektrischen Schließsystem und Videoüberwachung ausgestattete – Eingangstür lediglich

aus einfachem Glas und altem, z. T. verrosteten Blech besteht, spiegeln die Wohnungstüren häufig den hier jeweils investierten Aufwand: Es gibt im gesamten Wohnblock kaum zwei Türen, die gleich aussehen. Einige Wohnungen haben zwar auch schlichte Holztüren, der Großteil jedoch verfügt über Sicherheitstüren – häufig aus Kunststoff in Holzoptik – die mit einer Metallverstärkung und aufwendigen, oft sogar mehreren Schlössern versehen sind. Auch Türspione sind häufig anzutreffen. Nicht selten erfolgte eine kurze Erklärung des Forschungsvorhabens durch den Spion, bevor entschieden wurde, ob ein Gespräch zustande kommen sollte.

Ähnlich breit wie das Spektrum der Türen ist das der Klingeln: Es gibt sie mechanisch, digital, mit kurzem durchdringenden Ton, mit längerer Melodie oder auch mit Lichtsignal. Dennoch gewinnt man den Eindruck, dass auch das Klopfen eine darüber hinaus genutzte Methode ist, die Vertrautheit ausdrückt.

Mehr oder minder vertraut sind alle zumindest damit, was die sich hinter den Wohnungsnummern verbergenden Nachbar:innen an Nebenkosten anteilig bezahlen. Denn die monatsweise Berechnung hängt für alle öffentlich im Eingang des Hauses in einem Glaskasten aus, in dem der *Administrator*, eine Art Blockwart und Hausmeister, auch andere allgemeine Regeln aushängt, Versammlungen ankündigt oder Mahnungen anbringt.



Abb. 2: Darstellung des Eigentums im Eingangsbereich des Wohnblocks

Mit dem Niedergang des rumänischen Sozialismus musste sich neben Politik und Gesellschaft auch das Feld der Wirtschaft grundsätzlich neu sortieren – und mit ihm die Menschen als Subjekte in diesen Strukturen. Besonders

markant war für die Bewohner:innen von vormals staatlichen Wohnblöcken, dass diese nach und nach privatisiert wurden, sodass viele ihre ehemaligen Mietwohnungen erwerben konnten. Nun lebt ein Großteil in einer eigenen Wohnung und kann diese als ihr Eigentum auch verkaufen, vermieten und vererben. Dementsprechend äußern der *Administrator* und ein mit ihm befreundeter Nachbar, anonymisiert zu Gheorghe und Bogdan, ihren Stolz über das erworbene Eigentum. Sie sind beide bereits ältere Männer, die hier ihrer Rentenzeit als Blockwart und Hausmeister einen Sinn verleihen. Ihre Wohnungen haben sie bezogen, nachdem der Block 1987 fertiggestellt worden war, und konnten sie Anfang der 1990er-Jahre kaufen. Stolz betonen sie, seitdem *proprietari* (Eigentümer), zu sein, die sich das Haus zu eigen gemacht haben. Besonders Gheorghe äußert sich zum Wohnverhältnis mit Nachdruck:

Da, [...] până la urmă este casa noastră. Aici, am venit de tineri, aici am crescut copii, fericit, probabil că rămânem, da? Ne simțim ca... noi simțim [...] acasă. Da, e casa noastră până la urmă. Acum, avem și sentimentul ăsta de [...] proprietari!²

Seine Rolle als Eigentümer ist dabei ebenso zentral wie die Kontinuität, die das Wohnen für ihn bedeutet: Er hat einen Großteil seines Lebens hier verbracht, hat seine Kinder hier aufwachsen sehen und wird hier aller Vermutung und vielleicht auch Hoffnung nach auch seinen Lebensabend verbringen. Dabei stellt er das positive Gefühl, inzwischen ein Eigentümer zu sein, als einen großen Wert dar. Ebenso zufrieden äußert er sich zum Zustand des Blocks und kann dabei gleichzeitig eine gewisse Selbstzufriedenheit in Verbindung mit seiner Tätigkeit nicht verhehlen. Die Modernisierungen und das In-Ordnung-Halten eines entsprechenden Status quo stellen für ihn erstrebenswerte Ziele als Eigentümer sowie *Administrator* dar.

Damit vergleichbar sind die Strukturen in zahlreichen Wohnblocks der Region, die weiterem Wandel unterworfen ist. Auch der Stadtteil ist mitgewachsen. Viel habe sich entwickelt, besonders lokale Geschäfte, aber auch öffentlich Parks und Sportstädten seien gut in Schuss: „s-a dezvoltat, s-a modernizat, [...] S-a făcut frumos!“³, so Bogdan, der die Entwicklung und Modernisierung des Viertels schätzt, weil es nun schön geworden sei. Diese Perspektive trifft im Wohnblock auf Zustimmung. Die Nachbar:innen betonen häufig ihre Zufriedenheit mit der Wohnlage.

Einzig über die Attitüden mancher Mitbewohner:innen aus der Nachbarschaft empörten sich einige, darunter viele ältere, die der jungen Generation

2 „Ja, [...] schließlich ist es unser Haus. Hier bin ich in der Jugend hergekommen, hier sind die Kinder aufgewachsen, glücklich – gut möglich, dass wir hierbleiben, nicht? Wir fühlen uns wie...wir fühlen uns [...] zu Hause. Ja, es ist immerhin unser Haus. Jetzt haben wir auch das Gefühl, [...] Eigentümer zu sein.“ (Interview mit Gheorghe und Bogdan, 21. Januar 2020, 19:00 Uhr).

3 „es hat sich entwickelt, es wurde modernisiert, [...] es ist schön geworden!“ (Interview mit Gheorghe und Bogdan, 21. Januar 2020, 19:00 Uhr).

eine gewisse Nachlässigkeit unterstellen: „praf și pulbere“⁴ würde rauskommen, so Bogdan, wenn man den Jungen das Feld einfach so überließe. Sie wüssten sich nicht zu helfen und könnten anders als sie auch nichts mehr reparieren, sondern bloß wegwerfen. Auch unterstreichen sie, dass die Jugend sich nichts erarbeiten mussten, u. a. auch den Status der Eigentümer:innen. Darin tritt ein Generationenkonflikt an die Oberfläche, der sich auch im Haus zumindest als Differenz materialisiert: Während die Wohnungen Eigentum sind und als solches behandelt werden, stehen die Räume, die diesen Status nicht besitzen, dem nach. Das Treppenhaus und die Flure sind nicht klar zugeordnet und bleiben damit augenscheinlich vage Zonen.

Dennoch sind sie alltäglicher Bestandteil, etwa als Weg zur Wohnung und Raum direkt vor der eigenen Tür. In dieser Funktion geben sie mehr Preis, als es sich auf den ersten Blick vermuten lässt: Die vermeintlich rein funktionalen Durchgangszonen werden genutzt und lassen Rückschlüsse auf persönliche und emotionale Verknüpfungen zu. Gerade die Frauen des Wohnblocks und besonders die älteren dekorieren das Umfeld ihrer Wohnungen mit Pflanzen und Blumen. Zwar existieren im Innenhof auch Beete, diese sind allerdings in einem Zustand des Wildwuchses, und die älteren Frauen, mit denen im Verlauf gesprochen wurde, bedauerten dies stets, könnten dem aber aus Altersgründen nicht beikommen. Stattdessen kultivieren sie, womöglich als Ersatz, aber auch als direkte Dekoration rund um ihren eigenen Wohnkontext in erster Linie pflegeleichte Grünpflanzen. Diese stehen entweder auf kleinen Tischchen oder Hockern oder unmittelbar auf dem Boden und werden zu meist nicht mit Gießkannen, sondern mit umfunktionierten Plastikflaschen gegossen.



*Abb. 3: Grünpflanzen und allerlei andere Dinge:
Ein Beispiel für den Flur und seine (Um-)Nutzung*

4 „Schutt und Asche“ (Interview mit Bogdan, 21. Januar 2020, 19:00 Uhr).

Das Bedürfnis der Bewohnerinnen, es sich selbst mit bescheidenen Mitteln schön zu machen, wird hier immer wieder betont. Auch biographisieren die Frauen dieses Verhalten stark: Viele von ihnen sind als junge Menschen vom damals noch stärker ländlich geprägten Rumänien in das sich immer weiter urbanisierende Bukarest gezogen. So fasst es etwa Viorica, eine ältere Dame, zusammen, die ihr Wohlbefinden an das Grün knüpft, das ihre Wohnung umgibt. Ihre Jugendzeit ist weiterhin ein Bezugspunkt und die Erinnerung an den elterlichen Obstgarten, das Heimweh nach dem Land und die Umstellung in der Stadt schwingen in dem heutigen Verhalten als Rückbesinnung mit.

In der jüngeren Generation fehlt die Bezugsgröße der alten Heimat auf dem Land völlig. Stattdessen richtet man sich daran aus, wie die übrigen Nachbarinnen die Dekoration des Flures prägen: Die soziale (Selbst-)Disziplinierung funktioniert auf nahezu dörflichem Niveau und die Frage, was die Nachbarschaft wohl denken mag, greift auch in den engen, geteilten Räumen der Flure in Form von augenscheinlich zunächst völlig nebensächlichen Trockenblumen und Sukkulenten – doch man folge, so die junge Mutter Liana⁵, besser den ungeschriebenen Regeln als unnötiges Gerede hervorzurufen.

Insgesamt sind die Kontakte in der Nachbarschaft des Wohnblocks im Guten wie im Schlechten nicht allzu weit verzweigt. Über das übliche Grüßen hinaus gibt es wenig Kontakt im Vorbeigehen, wenn dieser nicht eigens angeregt wird. Zu den wenigen einzelnen Beziehungsnetzen zählen u. a. diejenigen einiger älterer Leute und bisweilen ihrer Angehörigen, die sich seit dem Anbeginn ihrer Zeit hier kennen, oder die der jüngeren Familien, deren Kinder gemeinsam auf den nahen Spielplatz gehen. Diese kleinen Kreise, die sich neben dem Alter häufig nach dem Geschlecht, vor allem unter den hier lebenden Frauen, formieren, sind insofern keine Besonderheiten, als dass sie auch in einer beliebigen Straße mit Einfamilienhäusern so entstehen können. Einzig Mariana⁶, eine Gesprächspartnerin im fortgeschrittenen Rentenalter attestiert sich und ihren Altersgenossinnen, dass sie sich – ebenso wie eine andere es schon in Bezug auf ihre Pflanzen benannte – eine gewisse Dorfmentalität erhalten haben, in der soziale Kontakte und auch der Austausch von Gefälligkeiten wertgeschätzte und sozial honorierte Notwendigkeiten sind. Sie äußert Bedenken, dass sich diese Verbundenheitsverhältnisse in der Stadt und mit den jüngeren, weit mobileren Generationen langsam ausdünnen. Die Nähe der Wohnungen schafft langfristig keine gesteigerte soziale Nähe in der räumlich engen Nachbarschaft des Wohnblocks – besonders offenbar nicht im Verhältnis zu den vorherigen Wohnformen.

Gerade ältere Leute scheinen dem Druck allgemeiner Sozialdisziplinierung zu folgen. Negative Einflüsse sehen sie bei unbenannten Anderen, meist solchen außerhalb des eigenen Blocks. Dabei bekommt man als Gast, aber ebenso als Bewohner:in dieses Wohnblocks – gerade, wenn man es drauf anlegt – viel mit, was nicht gesagt oder gezeigt sein muss oder intendiert ge-

5 Gesprächsprotokoll, „Liana“, Samstag, 22.02.2020 gegen 17:00 Uhr.

6 Gesprächsprotokoll, „Mariana“, Samstag, 01.02.2020 gegen 15:00 Uhr.

äußert wird. Hinter der Fassade finden sich Ansatzmöglichkeiten zur Charakterisierung des Soziallebens in dieser postsozialistischen Bauform.

Wenngleich der Fokus primär auf visuellen und kommunikativen Aspekten liegt, sind auch akustische und olfaktorische Eindrücke solche, die man daneben einbinden kann: Dünne Wände und einfache Baustrukturen offenbaren rasch, wer in der Nachbarschaft ein Instrument spielt und wessen Kinder bis in den Abend lieber toben, als ins Bett zu gehen. Folgen eilig gebauter Gebäude sind hier ebenso wie das Interesse des ehemals sozialistischen Überwachungsstaates an der Privatsphäre seiner Bürger mögliche Erklärungsansätze. Auch die Eindrücke, wer drinnen raucht und wo gerade im Winter traditionell herzlich mit Kohl gekocht wird, sind solche, die unweigerlich in die Nase steigen und Rückschlüsse auf Alltagsstrukturen und Routinen zulassen. Diese sinnlichen Betrachtungen können hier als zusätzlicher und weiterhin ausbaufähiger Kleinstansatz betrachtet werden, um den Raum des Wohnblocks umfassend zu portraituren und weitere Brücken zur Lebenswelt, zu Nachbarschaft und Wohnen sowie zu Feldern wie Ernährung und Erziehung zu schlagen.

Die zentralen Dimensionen Eigentum, Sicherheit und Individualität definieren hier Aspekte des semi-öffentlichen bzw. semi-privaten Raums im Wohnblock. Alter, Geschlecht und ländliche bzw. regionale Herkunft sind dabei Variablen, die diese Charakteristika der Lebenswelt ausdefinieren und individualisieren. Besonders die Ausweitung des privaten Raumes in den vielfach offenen und sozial wie materiell gestaltbaren Raum des Flures ist dabei eine Strategie, die hier im Hinblick auf eine Entwicklung von Nachbarschaft und Sozialstrukturen stark als Phänomen des Einrichtens auftritt und auf die Wahrnehmung des Eigenheims und des Zuhauses einwirkt.

Präsenz des postsozialistischen Raumes – ein Raum für sich?

Der Sozialismus, der die Wohnform des Blocks in Rumänien hervorgebracht hat, ist nicht mehr im Staat verankert, aber im Raum und womöglich in alltäglichen Formen eine erklärende Komponente des gegenwärtigen Postsozialismus. Wenngleich die Architekturform bedeutend älter ist und in ihrer Ausgestaltung auf die Moderne und Bewegungen wie das Bauhaus zurückgeht, griffen sie besonders Bewegungen mit gesellschaftsgestaltendem Anspruch umfassend auf. Kommunistische und sozialistische Regime in Mittel- und Osteuropa trieben dies in Großbauprojekten auf die Spitze. Noch heute werden Plattenbaugebiete, aber auch ihre Gestaltungselemente wie die baubezogene Kunst mit diesen Polit- und Regierungsstilen assoziiert.

Wohnen ist ein Massenphänomen – zumal im beschränkten Raum des indes privatisierten, aber ursprünglich auf Vergemeinschaftung ausgerichteten Wohnblocks, die „from Magdeburg to Magadan“ (French / Hamilton, 1979: 3) das Stadtbild prägen. Sie sind Materialitäten einer Idee von sozialer Kontrolle, die gleichzeitig in ihrer Grundlage vergangen ist, aber in den Strukturen

zum Beispiel generationengebunden weiter existieren kann – sie haben im Raum einen prägenden Einfluss und eröffnen damit gleichzeitig Arenen der Vergleichbarkeit und Identifikation wie des Konflikts.

Wenngleich die Wohnblocks, die häufig als großflächige Wohngebiete mit zugehöriger Infrastruktur auftauchen, Uniformität signalisieren und eine Homogenisierung sozialer Strukturen hervorrufen sollten, ist der Begriff des *homo sovieticus*, der sich für Rumänien auch im Begriff der „*oamenii noi*“ ‚der neuen Menschen‘ (Suditu, 2016: 271) spiegelt, ein Stereotyp. Er wiederholt und verstärkt die Ansprüche der Regime, lässt sich jedoch rasch durch die Betrachtung der betroffenen Bürger:innen als Individuen konterkarieren. Wenngleich die Bevölkerung der heute postsozialistischen Staaten in ihrer Alltagskultur räumliche und materielle Attribute als vereinigende Elemente erleben mögen, entbehren Einflüsse regionaler Eigenheiten nicht als Ambivalenz produzierende Charakteristiken.

Der Raum des Wohnblocks ist in dieser Folge mit Sicherheit ein postsozialistischer – jedoch keiner, der einzig einer zentralen Funktionslogik folgt. So besteht eine grundsätzliche Vergleichbarkeit zwischen beispielsweise sowjetischen, rumänischen und ostdeutschen Wohnprojekten in Blockform, die jedoch neben ihren postsozialistischen Phänomenen auch nationale und individuelle Eigenarten vereinigen. Dennoch ist der postsozialistische Raum wohl etwas, das eine Art Querschnitt durch die Region ist, der aber kaum singulär gelesen werden kann.

Vielmehr stellt sich heute die Frage, inwiefern diese sich wechselseitig bedingenden Charakteristiken der hier vorhandenen Alltagskultur in vielfältiger Weise eine Art Subtext der örtlichen Entwicklungen darstellen – und wie diese auf den Raum und die Individuen und Gruppen darin wirken, wenn die Grundlage der Annahme „Postsozialismus“ im Laufe der Zeit verschwimmt. Vor dem Hintergrund sozio-politischer Massenphänomene, aber auch individueller Interpretationen und Wertzuschreibungen, welche die Alltagskultur nachhaltig prägen und Räume definieren, wirft dies die Frage auf, wie mit diesen bisweilen widerstreitenden Befunden konkret und abstrakt umzugehen ist.

Wohnblocks als Bestand und Blaupausen

Für die einen ist der Wohnblock das Zuhause, die neue Heimat oder das, was ihnen besonders vertraut ist, für andere jedoch ein Ort starker, unterdrückender Symbolik und Totalität. Der Fortbestand der Bauten ist nicht vom Diskurs um sozialistisches Erbe trennbar. Gleichwohl kann der abstrakte Post-Zusatz zur Beschreibung der nach-sozialistischen Zeit die vielen Gestalten und Auswüchse dieses Geschichtsverlaufs kaum fassen und begrenzen. Genauere Definitionen lassen sich hingegen auf der Mikroebene finden und bieten so Möglichkeiten zur Strukturierung der historisch gewachsenen Alltagswelten.

Der Versuch, im Raum zu lesen und aus Treppen, Türen und Pflanzen und den Gesprächen darüber etwas über Gesellschaft zu erfahren, hat zunächst bestätigt, dass Häuser wie dieses „die gebaute Geschichte von Orten“ (Schlögel, 2016: 321) sind. Sie sind Merkmalsträger der Epochen, in denen sie standen und in ihnen spiegeln sich ebenso individuelle Biografien wie gemeinsame Familiengeschichte, verallgemeinerbare Wohnkultur und großflächig bedeutende politische Umwälzungen.

Das Niemandsland der Flure und Treppenhäuser ist durchaus mit historischen und aktuellen Deutungsmustern besetzt, die u. a. sozial und generationell bedingt sind. Gleichzeitig werden darin die Bruchlinien der Entwicklung deutlich. Die für einen und gleichwohl von einem kollektivistischen Staat für seine Bürger errichteten Bauten versagen bei der Schaffung einer einheitlichen Gesellschaft. Der Faktor Mensch wirkt hier mit allen Eigenheiten. Da sich die Bewohner:innen auf lange Sicht nicht zu einer neuen Gesellschaft formierten, sondern unter dem Eindruck sozialer Planungsgewalt die Loyalität versagte, führten sie die Ideen der Ideologie ins Absurde. Der *melting-pot* ist hier, wie so oft, wenn Integration dem Paradigma der Assimilation folgt, nicht entstanden – stattdessen herrscht die „Salatschüssel“ (Tudora, 2009: 62) vor: Differenz besteht weiterhin als natürliche Gegebenheit.

Gerade diese Unterschiede erlauben es jedoch, den Plattenbau als einen Mikrokosmos zu betrachten, der sich im Querschnitt erschließt. Es existieren vielschichtige Alters- und Sozialstrukturen und insbesondere damit verbundene Reflexionen zur eigenen Vergangenheit und den Zukunftsaussichten. Diese sind geprägt von Einstellungen zu Themen wie Eigentum, Sicherheit und Individualität und schaffen einen Einblick in individuelle Deutungen. Unter der Annahme, dass in diesen vielfach uniform und austauschbar wirkenden Bauten, auch das Innenleben einem gleichmachenden Bild entspricht, wären die vielfältigen Spiegelungen der äußeren und inneren Umstände in die Lebenswelt beschnitten und amalgamiert. Stattdessen kann der semi-öffentliche Raum als methodischer Rahmen und gleichzeitig fachlicher Gegenstand betrachtet werden, sofern man ihm zugesteht, dass es ihn in einer Stadt wie Bukarest zwar so oder so ähnlich tausende Male, aber dennoch in ebenso vielen Varianten gibt: „Wether conceived as a framework, a lens, a prism or some other spectacular device“, oder wie hier die Reduktion auf einen spezifischen Raum „can shed much new light on the peculiarities of [...] socialism, and perhaps the ways in which it was not so peculiar“ (Siegelbaum, 2006: 17).

Dieses Arbeiten am, im, mit und nicht zuletzt durch den semi-öffentlichen Raum als Rahmenhandlung eines Prozesses der baulichen und sozialen Gestaltung von staatlicher und privater Hand lässt so individuelle und gleichzeitig vergleichbare Blicke auf postsozialistische Gesellschaften zu. Alle Ebenen des Bau- und Wohnkontextes *Wohnblocke* stellen dabei zusammengenommen die Mikroebene dar, auf der lebensweltlicher Wandel auf Basis größerer Umwälzungen stattfindet – das Private und sein Ausdruck sind politisch. Allein, dass die sozialistische Form durch den Gang der Geschichte zur postsoziali-

stischen wird, ist dabei die basale Grunderzählung, die vielfachen Ausdruck finden kann.

Der hier thematisierte Plattenbau in Bukarest-Berceni stand dabei nun Pate für gesamtgesellschaftliche Veränderungen und Kontinuitäten, die sich in zahlreichen Unteraspekten breit auffächern und womöglich mehr Anknüpfungspunkte als Erkenntnisse bieten. Besonders der Schwellenzustand des halböffentlichen Raumes des Treppenhauses bleibt hier ein mittelbarer Raum, der bestimmte Konnotationen durch individuelle Besetzungen erfährt, die Rolle als vages Niemandsland aber nicht völlig ablegen kann. Diese Charakteristik kann den Raum gleichsam zur Abstellkammer, Raucherecke und zum Gärtchen machen.

Auf den ersten Blick mag dies zufällig und banal wirken. In der Alltagswelt sind diese scheinbar nebensächlichen Rollenzuschreibungen jedoch zentrale Gestaltungselemente des Raumes und seiner Adaption. Wohneinheiten wie dieses Beispiel können dabei über ihre alltägliche Nutzung hinaus als Artefakte verstanden werden, in denen sich Architektur mit Geschichte, Wirtschaft und Politik mit Sozialem verbindet und somit Kulturen des Wohnens, Wirtschaftens, Kommunizierens und ähnlicher Normalitäten konstituiert. Darüber hinaus kann die Einschreibung der Vergangenheit in Bereiche wie das Stadtbild mehr als nur Forschungsobjekt sein.

Auch die Frage, ob hier Erinnerungen verortet und verarbeitet werden können, steht exemplarisch in Form dieser Wohnviertel, aber auch sozialistischer Kunst oder anderer Bauprojekte, wortwörtlich im Raum. Das Fortbestehen der Formen existiert dabei neben und mit dem Wandel der Umwelt. Wenngleich Bedingungen und Herrschaftsformen sowohl in einer staatssozialistischen als auch in einer liberaleren, europäisierten rumänischen Gesellschaft raumprägend waren und sind, besteht eine Differenz zum sozialen Leben.

Besonders auf der familiären und individuellen Ebene fand womöglich nie eine Sinnstiftung kollektiver Natur durch auf Gleichschaltung ausgerichtete Bauformen statt: Bei allem politischen Willen und allen, mitunter brutalen Anstrengungen der Schaffung einer neuen Gesellschaft wurde die starke Rolle persönlicher Bedürfnisse, lokaler Tendenzen und kultivierter Eigenheiten unterschätzt. Auch hier liegt ein Erklärungsansatz zum Scheitern des Sozialismus als etatistischem Konzept. Heute sind Individualität und Privatheit unter dem Eindruck u. a. ökonomischen Wandels gesellschaftlich weit, wenn auch nicht unkritisch, akzeptiert. Am Beispiel der Flure und ihrer Aneignung wurde hier deutlich gemacht, wie raumgreifend diese Tendenzen sein können und wie sie nicht losgelöst von äußeren Umständen agieren. Gleichwohl ist aber vor allem der private, eigene Raum hauptsächliche Bezugsgröße hier handelnder Akteur:innen, also Bewohner:innen: „Was über ein Haus zu erfahren ist, setzt sich zusammen aus der Geschichte des Landes, Ortes, Stadtteils und den Lebensgeschichten der Menschen, die seine zeitweiligen Bewohner sind. Vergangene und bestehende, öffentliche und private, erlebte und erzählte Wirklichkeiten wechseln ständig ineinander“ (Liebmann, 2002: 7).

Wohnkultur und Nachbarschaft als entsprechende Blaupausen von Dynamiken im Postsozialismus bieten dabei die Möglichkeit, ein vielerorts ausgeprägtes Wohnumfeld, das an urbanen Orten Mittel- und Osteuropas gebildet wurde und besteht, anhand einzelner Beispiele im Lichte der inneren und äußeren Prozesse auszuleuchten. Womöglich hat es Zukunft, die verkannte, kantige Architektur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als widerstreitendes, aber dennoch kulturelles, bedeutungsgeladenes Erbe zu betrachten, in dem offizielle und private, sichtbare und unsichtbare sowie materielle, soziale und mentale Räume des (Post-)Sozialismus aufeinandertreffen.

Literaturverzeichnis

- Boym, Svetlana (1994): *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge: Harvard University.
- Engels, Friedrich (1872/1873): „Zur Wohnungsfrage“, in: *Der Volksstaat*. 51–53, 103, 104/1872 sowie 2, 3, 12, 13, 15, 16/1873. Bibliothek der revolutionären Bewegungen unserer Zeit.
- French, Richard / Hamilton, F.E. Ian (1979): „Is there a socialist city?“, in: dies. (Hrsg.): *The Socialist City: Spatial Structure and Urban Policy*, Chichester: John Wiley & Sons, 1979, S. 1–21.
- Georgescu, Emil-Sever / Steinbrück, Karin / Pomonis, Antonio (2017): „New Archival Evidence on the 1977 Vrancea, Romania Earthquake and its Impact on Disaster Management and Seismic Risk“, in: *6th National Conference on Earthquake Engineering, and 2nd National Conference on Earthquake Engineering and Seismology*, Bukarest: Technische Universität für Ingenieurwesen. [Präsentation, 14.–16.06.2017].
- Höhne, Günter (2014): *Wohnungen für alle: Vom Leben im Plattenbau*, Köln: Komet.
- Huber, Birgit (2006): „Entgrenzung von Arbeit und Leben im Postfordismus und (Post-) Sozialismus: Subjektivierung als Ansatz für vergleichende Forschung“, in: Roth, Klaus (Hrsg.): *Arbeitswelt – Lebenswelt: Facetten einer spannungsreichen Beziehung im östlichen Europa*, Berlin: LIT, S. 121–140.
- Humphrey, Caroline (2005): „Ideology in Infrastructure: Architecture and Soviet Imagination“, in: *Royal Anthropological Institute. Journal of the Royal Anthropological Institute*, 11/2005, S. 39–58.
- Iuga, Liliana (2018): „„Don't Tell Me It Cannot Be Done; We Must Reach an Acceptable Solution!“ Politics, Professionals, and Architectural Debates in Socialist Romania“, in: *Studies in History & Theory of Architecture: Politics. Too Much or Not Enough*. 6/2018, S. 78–91.
- Kaschuba, Wolfgang (2012): *Einführung in die Europäische Ethnologie*, München: Beck.
- Liebmann, Heike (2004): *Vom sozialistischen Wohnkomplex zum Problemgebiet?*, Dortmund: Institut für Raumplanung.
- Liebmann, Irina (2002): *Berliner Mietsbaus*, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag.
- Mau, Steffen (2019): *Lüthen Klein: Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft*, Berlin: Suhrkamp.
- Niethammer, Lutz (1985): „Zur Ortsbestimmung des humanwissenschaftlichen Beitrags zur Geschichte“, in: Brüggemeier, Franz-Josef / Kocka, Jürgen (Hrsg.): *Geschichte von*

- unten – *Geschichte von innen: Kontroversen um die Alltagsgeschichte*, Hagen: Fernuniversität Hagen, S. 11–16.
- Nikolov, Ivan (2005): „Der Plattenbau – Realität ohne Illusion“, in: Roth, Klaus (Hrsg.): *Sozialismus: Realitäten und Illusionen: Ethnologische Aspekte der sozialistischen Alltagskultur*, Wien: Verlag des Instituts für Europäische Ethnologie, S. 33–40.
- Reid, Susan E. (2006): „The Meaning of Home: ‚The Only Bit in the World you Can Have to Yourself‘“, in: Siegelbaum, Lewis (Hrsg.): *Borders of Socialism: Private Spheres of Soviet Russia*, New York: Palgrave Macmillan, S. 145–170.
- Scarboro, Cristofer (2006): „Socialist Humanism on Tour: Monuments, Public Spaces and Subjectivity in Haskovo, Bulgaria.“, in: *International Association for Southeast European Anthropology. Ethnologia Balkanica*. 10/2006, S. 77–90.
- Scheutz, Martin (2008): „,,,...irgendwie Geschichte ist es doch“. Mikrogeschichte in der österreichischen Frühneuezeitforschung“, in: Scheutz, Martin / Strohmeyer, Arno (Hrsg.): *Was heißt „österreichische“ Geschichte? Probleme, Perspektiven und Räume der Neuzeitforschung*, Innsbruck: Studienverlag, S. 73–92.
- Schlögel, Karl (2019): *Das sowjetische Jahrhundert: Archäologie einer untergegangenen Welt*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, Schriftenreihe, Band 10182.
- Siegelbaum, Lewis (2006): „Mapping Private Spheres in the Soviet Context“, in: ders. (Hrsg.): *Borders of Socialism: Private Spheres of Soviet Russia*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, S. 1–21.
- Stokes, Gale (2012): *The Walls Came Tumbling Down: Collapse and Rebirth in Eastern Europe*, Oxford: Oxford University Press.
- Suditu, Bodgan (2016): *București în locuințe și locuitori: de la începuturi până mai ieri (1459–1989)*, Bukarest: Compania.
- Tudora, Ioana (2009): *La curte: Grădina, cartier și peisaj urban în București*. Bukarest: Curtea Veche Publishing.
- Verdery, Katherine (1996): *What Was Socialism and What Comes Next?*, Princeton: University Press.
- Vossen, Joachim (2004): *Bukarest – Die Entwicklung des Stadtraums. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin: Reimer.
- Wietschorke, Jens / Schmidt-Lauber, Brigitta (2016): „‚Volkskultur‘ zwischen Wissenschaft und Gesellschaft. Eine kritische Begriffsgeschichte“, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*. 2/2016, S. 10–32.
- Zahariade, Ana Maria (2011): *Architecture in the Communist Project. Romania 1944–1989 / Arhitectura în proiectul comunist: România 1944–1989*, Bukarest: Simetria.
- Zoller, Doris (2016): *Schnittstelle Erdgeschoss: Wechselwirkungen zwischen Öffentlich und Privat*, Münster: Monsenstein und Vannerdat.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Nachbarschaft vierteleinwärts in Bukarest: Berceni, 16. Januar 2020, Foto der Verfasserin
- Abb. 2: Darstellung des Eigentums im Eingangsbereich des Wohnblocks, Mitte Januar 2020, Foto der Verfasserin
- Abb. 3: Grünpflanzen und allerlei andere Dinge: Beispiel für den Flur und seine (Um-)Nutzung, Ende Januar 2020, Foto der Verfasserin

Tabukomplex *Sternenkinder*: Subjektive Wahrnehmung und gesellschaftliche Bewertung aus der Perspektive betroffener Mütter

Janina Drexler

Abstract: Der folgende Beitrag soll einen Einblick in die gesellschaftliche Bewertung und Wahrnehmung aus Sicht von Müttern geben, die ein *Sternenkind* bekommen haben. Darunter versteht man ein Kind, das kurz vor, während oder nach der Geburt verstirbt. Das Themenfeld des gesellschaftlichen Umgangs mit dem Sterben und insbesondere dem Sterben mit einem jungen Gesicht soll dabei aus subjektiver Sicht betroffener Mütter beleuchtet werden. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Kommunikation und Interaktion von und mit betroffenen Müttern und ihrem Umfeld.

Zur Person: Janina Drexler studierte BA Vergleichende Kulturwissenschaft und Politikwissenschaft und absolviert derzeit MA Vergleichende Kulturwissenschaft an der Universität Regensburg. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Bachelorarbeit. Betreuer: Prof. Dr. Gunther Hirschfelder

Schlagwörter: Trauer; Tabuisierung von Tod; Totgeburt; verwaiste Eltern

Stirbt ein Kind, so sind Betroffenheit und Sprachlosigkeit groß. Der Tod am Lebensanfang stellt uns als Gesellschaft vor große Herausforderungen, vor etwas, das wir nicht begreifen und in Worte fassen können. Die natürliche Weltordnung, so scheint es, steht auf dem Kopf und ist aus den Fugen geraten (Zeiß, 2012: 79). Ein so früher Tod scheint nicht in unsere Vorstellung vom Lebenszyklus zu passen und darf offenbar kaum Raum einnehmen. Dabei endet jede dritte Schwangerschaft glücklos, und jede dritte Frau ist in ihrem Leben einmal von einem Verlust des Kindes im Mutterleib betroffen (Zebothsen, 2013: 15). Diese Zahlen sind der breiten Öffentlichkeit kaum bekannt, was nicht verwunderlich ist, denn das Thema Tod vor, während oder nach der Geburt gilt als eines der „letzten großen Tabus“ (ebd.: 5).

Um diesen Tabukomplex zu beleuchten wurden mit Hilfe der ero-epischen Analyse nach Roland Girtler (2001: 166 ff.) zwei Gespräche mit betroffenen Müttern geführt. Im Gegensatz zum Interview handelt es sich bei dieser Methode um ein Gespräch, in dem beide Gesprächspartner miteinbezogen sind und nicht nur einseitig Fragen gestellt werden. Die Beziehung zwischen Forscher und dem Gesprächspartner beruht auf dem Prinzip der Gleichheit. Folglich handelt es sich dabei um eine feinfühligere Methode, die sich besonders für schwierige und hochemotionale Themenkomplexe eignet. Es beruht auf eigenem Engagement und der Spontaneität, die sich innerhalb der Unterhaltung ergibt. Der Forscher soll sich dabei von seinem Gesprächspartner leiten lassen. Daher ist es wichtig, dass der Befragte niemals unter Zugzwang gerät, da sonst möglicherweise Informationen zurückgehalten werden. Ebenso ist unabdingbar, die private Sphäre miteinzubeziehen. Damit qualitativ hochwertige Ergebnisse erzielt werden können, sollte auch die Lebensgeschichte, die für die Lebenswelt des Befragten charakteristisch sind, erfragt und erörtert werden.

Eines der Interviews wurde mit Daniela Nuber-Fischer geführt, die 2012 ihre Tochter Paula in der 22. Schwangerschaftswoche verlor, sie wurde *still geboren*.¹ Aufgrund dieser Erfahrung arbeitet sie heute als Familienbegleiterin und bietet Unterstützung für betroffene Eltern an.² Für das zweite Interview hat sich Julia Mayer³ bereit erklärt, die ihren Sohn Christoph in der 38. Schwangerschaftswoche lebend zur Welt brachte, der dann jedoch wegen schwerer organischer Dysfunktionen zwei Tage nach der Geburt verstarb.

Das Interview mit Daniela Nuber-Fischer fand am 27.07.2020 statt und wurde über das Telefon geführt, da ein persönliches Treffen aufgrund der Kontaktbeschränkungen im Rahmen der Corona-Pandemie nicht möglich war. Das Gespräch dauerte etwa eine Stunde und wurde mittels eines Handys aufgezeichnet. Das Gespräch mit Julia Mayer wurde am 09.07.2020 persönlich geführt, im Rahmen eines gemeinsamen Frühstücks. Das Gespräch dauerte über zweieinhalb Stunden und wurde ebenfalls mit einem Handy aufgenommen.

Tabukomplex Tod und Kindstod

Trotz unterschiedlicher Auffassungen und einem ständigen Wandlungsprozess (Lehmann-Carli et al., 2003: 11) sind sich die verschiedenen Perspektiven auf den Begriff *Tabu* darin einig, dass darunter Meidungsgebote zu verstehen sind (Kraft, 2006: 9 ff.). Tabus betreffen demnach etwas,

1 Der Begriff *still geboren* bezeichnet den Umstand, dass ein Kind ohne erkennbare Lebenszeichen auf die Welt kommt.

2 Weitere Informationen finden sich auf der Website www.sternenkind-und-eltern.de.

3 Der Name wurde auf Wunsch der Interviewpartnerin geändert.

was nicht getan, gesagt, gedacht, gefühlt, auch nicht gewusst und berührt werden darf – dennoch aber machbar, sagbar, denkbar, fühlbar und erkennbar sowie berührbar ist; ansonsten bräuchte es ja nicht durch ein Tabu geschützt werden. [...] Wo Tabus existieren, wird nicht nur geschwiegen, sondern auch verdrängt [und] manipuliert. (Schröder, 2008: 53)

Tabukomplexe können sich mit dem Wandel innerhalb einer Gesellschaft verändern und aufbrechen. Abgesehen davon definiert sich die moderne Gesellschaft allgemein nicht über einheitliche Werte und Normen, sondern zeichnet sich durch einen Werteppluralismus aus. Demnach erweisen sich Tabus innerhalb eines Kulturkreises „in ähnlicher Weise wie Konventionen – sowohl gruppen- als auch kulturspezifisch“ (ebd.: 62 f.).

Sterben, Tod und Trauer bilden allerdings in der modernen Gesellschaft kaum ein öffentliches Thema. Die Unsicherheit, die viele Menschen beim Thema Tod und insbesondere in dessen Angesicht empfinden, die Anonymisierung des Sterbens in Krankenhäusern sowie die oft im Hintergrund ablaufende Tätigkeit von Bestattungsinstituten zeigen, dass der Tod aus der Gesellschaft heraus an den Rand, insbesondere auch aus dem Bewusstsein der Individuen verdrängt wurde (Knoblauch, 2011: 30 ff.).

Nach Philippe Ariès (1981) wurde der Tod im Laufe der Geschichte immer weiter tabuisiert, und zwar vom *gezähmten Tod*⁴ des frühen Mittelalters bis zum *medikalisierten* Tod heutiger Industriestaaten. Die medizinische Entwicklung hat die Mortalitätsstrukturen so stark verändert, dass der Tod in jungen Jahren heute eine Ausnahme bildet. Weiterhin ist die öffentliche Darstellung von Trauer zunehmend unüblich geworden, weil Trauer in die Innerlichkeit eines Individuums gedrängt wurde. Norbert Elias (2010: 313) versteht das Schweigen über Tod und Sterben sowie die Verdrängung des Anblicks eines Toten als weiteres Zeichen dafür, dass die Selbstdisziplinierung des Individuums voranschreitet. Nach Elias wird jede Art von Körperlichkeit hinter die Fassade des Gesellschaftslebens verdrängt. Armin Nassehi und Georg Weber interpretieren dies als einen Ausdruck der erschwerten Sinnerfahrung in der Moderne. Daraus resultiert eine Verdrängung des Todes, von der gesellschaftlichen zu einer privaten, individuellen Ebene (Nassehi/Weber, 1989: 198).

Auch wenn viele der Auffassung sind, dass die Verdrängung des Todes in der Gesellschaft nicht mehr allgemeingültig sei (Schäfer, 2020: 32), gibt es weiterhin Bereiche, die in der Vorstellung der modernen Gesellschaft als schwierig konnotiert und mit einem Tabu belegt sind. *Sternenkinder*, also Kinder die vor, während oder kurz nach der Geburt versterben, bilden einen spezifischen Tabukomplex im Zusammenhang mit dem Tod. Fehl- und Totgeburten werden weiterhin stark tabuisiert. Das soziale Umfeld der Betrof-

4 Unter dem *gezähmten Tod* versteht Ariès, die Allgegenwärtigkeit des Todes im gesellschaftlichen Leben. Das Sterben und insbesondere der Tod rückten durch die unmittelbare Nachbarschaft zu Friedhöfen in das Blickfeld der Gesellschaft. Daraus sei es zu einer Koexistenz von Lebenden und Toten gekommen, die den Tod entmythisiert habe (Ariès: 1981: 24 f.).

fenen kann sich oftmals nur schwerlich in diese besondere Form von Trauer hineinversetzen:

Sterben, Tod und Trauer sind in unserer Gesellschaft größtenteils immer noch tabuisiert, besonders der frühe Tod von Kindern, der ja meistens für die Umwelt unsichtbar bleibt. So kommt es, dass die Wahrnehmung vom Chaos der Gefühle und das Verständnis für die *Sterneneltern* oft gering ist. (Zeiß, 2012: 80)

Seit Mai 2013 wurde im Zuge der Initiative eines betroffenen Elternpaares das Personenstandsgesetz im Hinblick auf diese Kinder verändert. Seitdem ist es möglich, dass Kinder, die zum Zeitpunkt des Todes weniger als 500 Gramm wiegen, auf Wunsch der Eltern bestattet und in das Familienstammbuch eingetragen werden können. Zuvor bestand diese Möglichkeit nicht, diese Kinder oder auch Föten wurden mit dem Klinikabfall entsorgt (Böcker, 2016: 317). Die Gesetzesänderung gilt als „eines von mehreren Phänomenen des Wandels, der im Hinblick auf das Sterben am Lebensbeginn zu beobachten ist“ (ebd.: 317).

Der Schmerz, die Trauer und die Tragik sind für die betroffenen Eltern unbegreiflich. Bekanntlich helfen Symbole, um das Unbegreifliche begreifbarer und fassbarer zu machen. Das Wort *Sternenkind* als Verweis auf eine Verbindung zwischen Himmel und Erde und als Bezeichnung für Babys, „die diese irdische Welt mit ihrem kleinen Körper nur streifen durften“ (Zeiß, 2012: 79), scheint dem Bedürfnis nach symbolischer Darstellung entgegenzukommen. Zugleich gewinnt auch das verlorene Kind durch diesen Begriff an Bedeutung (Böcker, 2015: 1794).

Gesellschaftlicher Umgang mit verwaisten Eltern

Schon unmittelbar nach dem Tod des Kindes werden die betroffenen Eltern mit dem Tabukomplex konfrontiert. Der folgende Ausschnitt aus dem Interview mit Julia Mayer gibt einen Einblick in die subjektive Wahrnehmung der Betroffenen:

Julia Mayer: Zwölf Stunden nachdem er verstorben ist, ging es los, dass ich eigentlich dafür kämpfen musste, dass die Dinge so laufen, wie wir es brauchen. Im Klinikum war es klar, [...] daheim habe ich aber das Gefühl gehabt, ich muss aber um alles kämpfen, weil irgendwie Leute meinen, sie müssen da mittun und sie müssen es anders empfinden als wir. [...] Auch so wirklich Nachbarn im Ort, wo ich schon so das Gefühl hab, die haben jetzt die Straßenseite gewechselt, weil sie nicht damit klarkommen, dass ich jetzt hier entlang komme.

Janina Drexler: Kam es dir so vor, als ob die anderen vor dir Angst hatten? Also Angst mit dem Thema konfrontiert zu werden? [...]

JM: Ja, ich glaub schon, dass des Angst, entweder was Falsches zu sagen, nicht zu wissen, was ich sagen soll. Der Punkt ist halt, wenn halt alle Leute so ne Angst haben und so eine Berührungangst haben, was falsch zu machen, wie positionierst du dich dann. [...] Aber wenn halt keiner damit umgehen kann ein halbes Jahr lang, wenn mir die Leute aus dem Weg gehen, wenn die halbe Familie sich abwendet, dann ist halt schwierig.

Aus den Gesprächen innerhalb der Kreise der Betroffenen geht hervor, wie die Gesellschaft mit ihnen umgeht und wie auch die Familien und die Partner mit der Trauer umgehen. Dabei zeigt sich, dass die Trauer um das verstorbene Kind oft keinen Raum erhält, um über es zu sprechen, um das Geschehene zu thematisieren und verarbeiten zu können (Böcker, 2015: 1794 f.). Neben dem Schweigen existiert gleichzeitig jedoch auch eine Erwartungshaltung innerhalb der Gesellschaft und des Umfeldes, wie mit einer solchen Situation umgegangen werden soll. Dabei empfinden die Betroffenen häufig einen starken Druck. Das soziale Umfeld legt dabei fest, was wie bewertet wird. Dabei wird insbesondere darauf hingewiesen, dass der Verlust eines Kindes, das man noch nicht kannte, nicht so schlimm sei und dass es die Möglichkeit gebe, in jungen Jahren noch weitere Kinder zu bekommen (Interview Julia Mayer; Daniela Nuber-Fischer). Die Dimension von Tragik und Trauer für die Betroffenen wird durch das Umfeld somit skaliert und bewertet und dadurch heruntergespielt.

Umgang mit dem Tod: ein Generationenkonflikt

Wie sich in beiden Interviews herausstellte, herrschen generationenspezifische Auffassungen, wie bei einem Todesfall interagiert werden soll und welche Bedeutung dem Tod zugemessen wird. Im erforschten Feld pflegte die jüngere Generation einen offeneren Umgang mit dem Themenkomplex *Sternenkind*:

[D]iese ganzen Freunde vom Peter, diese Clique so, Julian, Hansi, Huber und so, da haben einige eine Karte geschrieben ja, der Julian zum Beispiel, gut da war die Frau auch schon schwanger und so, die hat ne ganz schöne Karte geschickt. Die Dosers haben ne Karte geschickt, also da kam relativ viel. Da hast du richtig gemerkt, die haben sich als Gruppe Gedanken gemacht, wie können wir reagieren, was wäre gut. Und dann kamen da eben Karten. Also da von Fabi und Dani, die ja da auch so im weiten Bekanntenkreis und Freunde von Freunden sind und der Patrick, der ist ein Freund vom Joshua oder so. (Interview Julia Mayer)

Offenbar kann die jüngere Generation den Verlust eines Kindes besser aufgreifen und ihre Anteilnahme besser ausdrücken. Dies entspricht der Annahme, dass die früher tabuisierten und schambehafteten Bereiche bei jüngeren

Menschen rückläufig sind (Johannsmeyer, 2003: 85). Dementsprechend offener wird mit den Betroffenen kommuniziert:

[D]ie beste Karte, die ich ja gekriegt habe, war von der Marianne Lederer, und die hat geschrieben, mhm, ‚Liebe Julia, lieber Alexander, ich trage jetzt seit zwei Wochen diese Karte in meiner Handtasche, weil ich nicht weiß was ich drauf schreiben soll.‘ Und dann halt noch ein paar Worte, dann ist ihr doch noch was eingefallen, aber ja, des passt ja auch, was muss man denn sagen. Es ist einfach scheiße und ähm man kann es nicht nachvollziehen und es ist schwer, mehr muss man ja schon nicht und man muss einfach nur, da war einfach wichtig, dass auch sie ausgedrückt haben, dass es auch für sie schwer ist. Es ist einfach schwer und sie wissen auch nicht, was sie sagen sollen, fertig. Aber sie sehen, da ist halt diese Anerkennung da, diese Anerkennung von deinem Schmerz, von der Schwere deiner Situation. Also es wird einfach gesehen, dass es schwer ist und da entsteht einfach eine Verbundenheit durch eine ganz einfache Sache. (Interview Julia Mayer)

Wirft man den Blick auf die ältere, um 1950 geborene Generation, so fällt auf, dass für diesen Personenkreis sowohl die Thematik als auch der Umgang damit ein größeres Problem darstellt. Die Trauer kann zwar geteilt und wahrgenommen werden, allerdings erweist sich ein weiteres Thematisieren und Sprechen über die Gefühlslage und auch das Sprechen über das Kind selbst als ein größeres Tabu, als von den Betroffenen angenommen. Die Tabuisierung macht auch vor engen Familienbeziehungen nicht halt. In beiden Interviews wird thematisiert, dass weder mit der Mutter noch mit der Schwiegermutter über Trauer und das verstorbene Kind kommuniziert werden kann:

Bei der Henriette [= der Schwiegermutter] brauchst du ja auch nichts sagen, weil die weint ja gleich. Also du kannst es ja gar nicht ansprechen, weil die muss dann gleich weinen, ähm. [...], aber bei mir is es ja auch meine Mama, die aussteigt aus dem Thema. [...] Sie kann mit mir und meiner Trauer und mit dem, wie ich damit umgehe, nichts anfangen. Weil sie eigentlich sich nicht damit beschäftigen will [...] aus welchen Gründen auch immer, aber sie kann sich nicht damit beschäftigen. (Interview Julia Mayer)

Und, ähm ja wie wollen die, die Generation, die sowas erlebt hat, wie sollen die jetzt plötzlich da offen damit umgehen, wenn ihren Kindern sowas passiert, weißt. Das ist auch schwierig, wenn jetzt die Oma quasi miterleben, wie ihre Töchter ihre Kinder verlieren oder ihre Söhne und selber haben sie das in einer noch tabuisierteren Gesellschaft miterlebt. [...] [J]etzt plötzlich hat meine Mama mir gesagt, dass sie auch ein Kind verloren hat, aber aber des bringt die nicht unbedingt näher zusammen, äh, sondern des ist dann manchmal noch eher schwieriger, wenn die Mutter das auch erlebt hat, was die Tochter jetzt erlebt. Und die Tochter sich jetzt eben was anders rausnimmt, ich weiß ja nicht, ob das dann auch irgendwie mit einem Neid dann auch verbunden ist,

dass die das jetzt darf und ich nicht und das kann dann auch sein, dass das echt schwierig wird. (Interview Daniela Nuber-Fischer)

Der Generationenkonflikt, der sich hier darstellt, ist nicht nur auf den privaten Bereich zu begrenzen, sondern lässt sich auch beim Fachpersonal wiederfinden. Wie erwähnt, besteht für Kinder, die vor, während oder nach der Geburt versterben, eine Gewichtsgrenze, die darüber bestimmt, ob sie offiziell beerdigt werden müssen. 500 Gramm musste bis 2013 ein Säugling wiegen, um in das Personenregister eingetragen und somit auch beerdigt werden zu können. Diese Regelung ist zwar nicht mehr gültig, jedoch sind Eltern, deren Kind oder Kinder unterhalb dieser Grenze liegen, nicht verpflichtet, ihr Kind zu bestatten. An diesem Punkt entzündet sich der Generationenkonflikt innerhalb des Fachpersonals. Die betreuende Hebamme von Frau Mayer schilderte ihr, dass ältere Kolleginnen bereit sind, die Kinder, wenn es um ein paar Gramm geht, unter 500 Gramm zu dokumentieren, um den Eltern die Kosten für die Beerdigung zu ersparen. Ein weiterer Ausdruck davon liegt in der Auffassung des älteren Personals, dass Fotoaufnahmen von den verstorbenen Kindern nicht notwendig seien. Mittlerweile wird jedoch in der Ausbildung vermittelt und auch von psychologischer Seite bestätigt, dass diese Fotos sehr wichtig für die Eltern und das Einzige sind, was ihnen bleibt.

Die Gründe für die unterschiedliche Haltung der Generationen liegt natürlich in der unterschiedlichen Sozialisation im Umgang mit dem Thema Tod. Frau Nuber-Fischer fragte treffend, ob man von jemandem, der selbst nicht von seinem Kind Abschied nehmen durfte und dessen Kind, das vor, während oder nach der Geburt verstorben ist, sofort weggenommen wurde, erwarten kann, dass er offen mit dieser Thematik umgehen und mit Empathie auf die Situation eines anderen reagieren könne.

Gender-differenzierte Betrachtungsweise

Weiterhin lässt sich ein geschlechtsspezifischer Umgang mit den Trauernden beobachten, in diesem Fall eine Differenzierung zwischen Vater und Mutter. Vielen Männern wird von Seiten der Gesellschaft ein Recht auf Trauer schneller abgesprochen als ihren Partnerinnen. Die Erwartungshaltung von außen übt dabei einen großen Druck auf betroffene Väter aus. Neben der Erwartungshaltung des Umfeldes, dass der Mann seine Frau unterstützt und ihre akute Schwäche ausgleicht, wird gefordert: „Sei stark, sie braucht dich jetzt besonders...“ (Zebothsen, 2013: 18).

So beschreibt es auch Frau Nuber-Fischer aus ihrer Erfahrung in der Beratung und Betreuung von *Sterneneltern*, dass Männer viel schneller das Gefühl haben, wieder funktionieren zu müssen. Auch nehmen sie sich weniger Auszeiten und setzen sich mit Trauer weniger intensiv auseinander. Sie beschreibt zudem, dass dies nicht nur aus dem Umfeld an die betroffenen Väter herangetragen wird, sondern auch die Mütter selbst diesen Anspruch an ihre Partner haben. Darin zeigt sich, wie stark die Tabuisierung wirkt, wenn selbst

die betroffenen Frauen sie verinnerlicht haben und gegenüber ihrem Partner so agieren, wie der gesellschaftliche Kodex und die Erwartungshaltung es von ihnen verlangt, obwohl sie die Trauer selbst wahrnehmen und sich dieser bewusst sind. Die Trauer wird dabei in die Innerlichkeit des Individuums zurückgedrängt.

Kommunikation mit den Betroffenen

Aufgrund der teilweise über Generationen bestehenden Tabuisierung des Themas *Sternenkind* konnten sich keine Rituale und Handlungsstrategie innerhalb der Gesellschaft etablieren. Um sich trotz der fehlenden Handlungsvorgaben gegenüber den Betroffenen zu äußern, werden vordergründig Floskeln verwendet. Sie lassen sich als eine Bewältigungsstrategie verstehen, um dem Mangel an Ritualen und Handlungsstrategien gegenzusteuern (Hasenfratz, 2003: 36). Es handelt sich dabei um stereotype Aussagen, welche die Betroffenen in der Verlustsituation zu hören bekommen. Diese werden sogar im nahen Umfeld geäußert. Den Betroffenen helfen solche leeren Phrasen jedoch nicht, wie Julia Mayer erläutert:

Floskeln wie ‚ihr seid ja noch jung‘ machen es für die Betroffenen nicht leichter. ‚Du hast jetzt einfach den Schmerz und den Verlust und fertig.‘ Egal was es für deine Zukunft bedeutet oder für, also des is, es untergräbt die Dimension des Themas. (Interview Julia Mayer)

Solche Floskeln stellen die Betroffenen immer wieder vor große Herausforderungen, zumal sie sich oft auf Folgeschwangerschaften beziehen: „Ja mei, jetzt wird dann alles wieder gut, jetzt bringt ihrs zu einem guten Ende“. (Interview Julia Mayer)

Hier spielt auch die gesellschaftliche Erwartungshaltung eine große Rolle. Den Betroffenen wird aus ihrer Sicht vermittelt, dass es ihnen ja jetzt wieder gut gehen muss, da sie ja ein neues Kind bekommen und damit die Trauer und den Verlust über das verstorbene Kind überwinden. Gerade die Kommunikation über Floskeln zeigt, dass betroffene Eltern jedoch wenig bis kein Verständnis für den Verlust erfahren. Zudem lässt sich beobachten, dass die Betroffenen aufgrund der Kommunikationsblockaden und der Angst anderer, in Kommunikation mit ihnen zu treten, ausgeschlossen werden.

Kommunikativer Umgang der Betroffenen mit dem sozialen Umfeld

Eine wichtige Frage ist, wie die betroffenen Eltern anderen ihren Schmerz zumuten und über diesen kommunizieren können.

[Da] ist dann da eine Kommunikationsblockade, wenn der andere sich nicht traut zu fragen, weil er sich denkt, wie soll es ihm schon gehen, und der andere denkt, ich kann es gerade niemanden sagen, weil es ist gerade so schwer, dann findet halt keine Beziehung mehr statt. Und das schließt ja auch ein, kann ich jemanden auch erzählen, wenn es mir nicht gut geht, kann ich jemanden von mir erzählen, wenn es mir gerade nicht gut geht? (Interview Julia Mayer)

Die Kommunikationsblockade besteht auf beiden Seiten und lässt sich nur schwer auflösen. Daniela Nuber-Fischer erzählt von einem Elternpaar, das in der Kita-Gemeinschaft offen das Thema angesprochen hat:

Die haben schon einen Sohn, der ist in der Kita und die haben gerade ihre Tochter verloren in der 33. Woche und äh, und in der Kita, dann war natürlich auch Corona auch ein bisschen schwierig, aber beim Abholen in der Kita, kein Mensch redet mit denen, also alle Eltern meiden sie [...] Sie überlegen mal so ein bisschen ob sie irgendwie in die Whats-App Gruppe nicht was reinschreiben, und dann haben sie tatsächlich ein bisschen was reingeschrieben. Haben von ihrer Tochter erzählt, auch wie die heißt und was ungefähr passiert ist und dass sie gerne die anderen Eltern informieren wollten und wenn die noch was wissen wollen, dann sollen sie sie persönlich ansprechen. Und plötzlich sind schon von 18 Kita Eltern sind immerhin 10 nochmal auf sie zugekommen. Die anderen acht die wissen halt trotzdem nicht, was sie sagen sollen, Pech, so ist es, aber es ist trotzdem nochmal, so die Hälfte ungefähr kommt dann plötzlich und sagt ‚hey, ich wusste gar nicht, ob ich euch ansprechen darf und äh, irgendwie bin ich jetzt voll erleichtert und es tut mir sehr leid‘, was auch immer ja, und es war total befreiend und jetzt können sie wieder viel einfacher in den Kindergarten gehen zum Abholen und es ist nicht mehr so der Elefant im Raum, über den keiner spricht. (Interview Daniela Nuber-Fischer).

An diesem Beispiel zeigt sich, wie schwierig die Kommunikation auf beiden Seiten sein kann. Die Blockaden und somit die Tabuisierung des Themas lassen sich nur lösen, wenn eine Seite auf die andere zugeht, auch wenn dies von der Seite der betroffenen Eltern ausgehen muss.

Die Kommunikation über den Themenkomplex ist aber auch insbesondere bei neu in das Umfeld betroffener Eltern eingetretenen Personen komplex. Julia Mayer stellt sich dabei vor allem die Frage nach der Zumutbarkeit:

Kann ich mich jemand anders zumuten mit meiner Geschichte? Halt kein Smalltalk Thema, dass du mal nett beim Kaffeetrinken erzählst und wenn du mal nett im Biergarten sitzt und du willst des erzählen, dann ist halt die Stimmung anders [lacht]. Also pff, ja weiß ich nicht, du bist halt, [Pause] ja ich find halt diese Zumutung. Ich hab halt manchmal das Gefühl, dass ich das jemanden nicht zumuten kann, dass jemand sich da so reindenkt, weil ich weiß ja, der geht ja heim und denkt drei Tage darüber nach. Und, ähm, des ist, find ich was, wo, ja [Pause], aber es is halt einfach [Pause], dann auch so ich [Pause]. Ich würde auch

immer, eigentlich oft ganz gern, also nicht immer, aber dann gibt's schon so Phasen, wo ich dann mehr von ihm erzählen wollen würde oder so ... Naja der Punkt ist, wenn du an diesem wichtigen Teil von meinem Leben der, der halt jetzt der Christoph [=der Sohn] ist und der damit einhergehend auch die Trauer und das schlimme nicht teilhaben kannst dann, dann bist du halt raus. Es gibt halt keine, ähm, Julia ohne Trauer ohne Verlust ohne Christoph, geht halt nicht. Also des gibt's nur für die, die halt jetzt neu dazu gekommen sind und selbst da denke ich auf lange Sicht, wenn der Kontakt auch mehr werden soll als nur ein oberflächliches Kollegentum, dann ähm, gehört das auch dazu so. Aber ich, ja, und dann kommt halt wieder dieses Thema, wieviel kann ich da zumuten, ähm, weil's halt nun mal ich bin des halt. (Interview Julia Mayer)

Es zeigt sich, dass sich insbesondere das von Elias geschilderte Schamgefühl in der subjektiven Wahrnehmung der Betroffenen widerspiegelt. Auch der Ansatz von Ariès, dass die Verdrängung bis in die Innerlichkeit des Individuums reicht, lässt sich dahingehend aufgreifen, dass die Eltern sich überlegen, ob sie ihr Thema offen ansprechen oder es für sich behalten und nicht weiter kommunizieren.

Wunsch des Umfeldes nach schneller Normalität

Ein wichtiger Faktor, der sich in den Gesprächen abzeichnete, ist der Wunsch des Umfeldes nach einer schnellen Regeneration, beispielsweise durch ein weiteres Kind. Die subjektive Wahrnehmung der Betroffenen hingegen weicht deutlich davon ab, weil für sie vorerst andere Dinge im Vordergrund stehen. Julia Mayer knüpft den Schmerz durch den Verlust des Kindes bei den verwaisten Eltern an die Liebe zu dem Kind. Eine schnelle Überwindung von Schmerz und Trauer würde bedeuten, auch das Kind loszulassen und zu vergessen: „Wir sollen uns jetzt nicht so viel damit auseinandersetzen und wieder lustig sein und so. Es war auch so, sehr schnell musst es uns wieder sehr gut gehen.“ (Interview Julia Mayer) Angesichts der Tatsache, dass kein Kind versorgt werden muss, drängt das soziale Umfeld, relativ schnell auf eine Rückkehr in die Arbeitswelt:

„Wann gehst du wieder arbeiten?“ Bei uns war ja viel das Thema nach drei Monaten, warum ich nicht wieder arbeiten gehe. Ich bin dann drei Wochen später wieder arbeiten gegangen, nachdem mein Chef in Woche zwei mich schon angerufen hat, wann's jetzt soweit ist, weil es wäre so eine Messe zu organisieren und wann ich denn wiederkäme. [...] Und dann bin ich nach drei Wochen wieder gegangen und habe da eine Messe und ein Kickerturnier in Berlin organisiert, wo ich mir jetzt im Nachhinein denke, ich weiß gar nicht, wie ich das geschafft habe. Also ich habe mich schon gefühlt wie so ein Fremdkörper. (Interview Daniela Nuber-Fischer).

Das soziale Umfeld sieht eine Lösung der Situation vor allem in einer weiteren Schwangerschaft. Laut den Betroffenen ist dies darauf zurückzuführen, dass das Umfeld davon ausgeht, dass wieder alles gut sein muss, sobald ein weiteres Kind auf die Welt kommt. Dabei zeichnet sich wie auch schon zuvor ab, dass es dem sozialen Umfeld schwer fällt, um ein Kind zu trauern, das physisch nicht anwesend war und zu dem wenig oder keine emotionale Bindung existiert. Auch hierin spiegeln sich erneut die unterschiedlichen Herangehensweisen der Generationen wider, wie Julia Mayer beschreibt:

„des klappt dann schon beim nächsten Mal“, irgendwo dieses Wegwischen, also des ist für mich auch schon so ein bisschen eine Generationenfrage für mich schon, des ist mehr so ne Sache bei den Älteren so „des ist halt jetzt schiefgelaufen, aber des nächste Kind wird dann schon klappen“. (Interview Julia Mayer)

Der Wunsch des sozialen Umfelds nach einer schnellen Regeneration ist zwar nachvollziehbar, wird von den verwaisten Eltern allerdings im Moment der Äußerung als unverständlich und deplatziert empfunden. Der Tod erfährt eine Verschiebung von der gesellschaftlichen in die private Dimension (Naschi/Weber, 1989: 198).

Fazit und Ausblick

Das breite soziale Umfeld weiß in den meisten Fällen des frühen Todes eines Kindes nicht, wie es sich verhalten soll. Dies resultiert aber nicht nur aus Scham oder Berührungsangst, sondern auch aus Angst, das Leid durch Nachfragen erneut zu erzeugen (Lothrop, 2016: 178). Betroffene Eltern fühlen sich oftmals nicht als Trauernde wahrgenommen und können ihren Schmerz in den meisten Fällen nicht mit ihrem Umfeld teilen, da diesem das Verständnis für die Situation fehlt.

Es lässt sich zum einen festhalten, dass die Gesellschaft aus der subjektiven Wahrnehmung der Eltern kein Verständnis für die Trauer über den Verlust des Kindes hat. Zum anderen ist zu konstatieren, dass die betroffenen Eltern sich teilweise bestraft fühlen, da sie mit einem tabuisierten Thema innerhalb der Gesellschaft konfrontiert werden. Das fehlende Verständnis, das aus der subjektiven Wahrnehmung der Betroffenen beschrieben wird, ist auf die fehlende Sensibilisierung des Umfelds und auf das unterschiedliche Verständnis zurückzuführen, ab wann ein Embryo, ein Fötus oder ein gerade geborenes Baby als vollwertiger Mensch angesehen werden. Dies zeigt sich sowohl in den erhobenen Daten als auch in der Forschungsliteratur.

Im Laufe der Arbeit und in den Gesprächen hat sich gezeigt, dass die Kommunikation einer der maßgeblichen Faktoren für Verständnis ist. Worte zu finden für etwas, das es eigentlich nicht gibt, stellt sowohl für die verwaisten Eltern als auch für das Umfeld eine große Herausforderung dar. Wegen

des Mangels an Ritualen fällt es schwer, mit dem Vorkommnis umzugehen und es zu verarbeiten. Dies hat zur Folge, dass sich die verwaisten Eltern ausgegrenzt und abgelehnt fühlen.

Gleichzeitig zeigt sich aber auch, dass sich durch die Weiterentwicklung in der Psychologie, in der Ausbildung des Fachpersonals und durch die Tendenz jüngerer Generationen, offener mit Problematiken umgehen, auch dieser Tabukomplex wandelt und langsam aufbricht. Mittlerweile gibt es Hilfe und Unterstützung durch Vereine wie *Glücklose Schwangerschaft e.V.* und durch Angebote der Kreisbildungswerke. Die Forschung steht hier zwar noch am Anfang, es zeigt sich jedoch, dass der Tabukomplex auch hier immer tiefer ins Bewusstsein dringt und die öffentliche Zurschaustellung des Todes in den Fokus gerät, wie etwa das Phänomen der virtuellen Friedhöfe (Offerhaus, 2016), die frei zugänglich für die breite Öffentlichkeit sind. Auch für *Sternenkinder* gibt es eigene virtuelle Gedenkseiten, abgesehen von dem Gedenken auf Plattformen wie Instagram. Die Gefühle und Gedanken der Eltern, Fotos und Fußabdrücke der Kinder werden dort mit der virtuellen Community geteilt. Dahingehend lässt sich erkennen und interpretieren, dass die Verdrängungsmechanismen im Sinne von Philippe Ariès und das damit verbunden Schamgefühl, von dem Norbert Elias ausgeht, langsam aufgebrochen werden.

Literaturverzeichnis

- Ariès, Philippe (1981): *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Böcker, Julia (2016): „Frühe Tode. Verräumlichungen der Trauer um Ungeborene“, in: Benkel, Thorsten (Hrsg.): *Die Zukunft des Todes. Heterotopien des Lebenseudes*. Bielefeld: transcript, S. 317–338.
- Böcker, Julia (2015): „Kein Tod ohne Leben. Zu Krisen des Trauerns nach Fehl- und Totgeburt“, In: Lessenich, Stephan (Hrsg.): *Routinen der Krise – Krise der Routinen*. Verhandlungen des 37. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Trier, S. 1794–1807.
- Elias, Norbert (2010): *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Zweiter Band, Berlin: Suhrkamp.
- Girtler, Roland (2001): *Methoden der Feldforschung*, Weimar: UTB.
- Hänel, Dagmar (2003): *Bestatter im 20. Jahrhundert. Zur kulturellen Bedeutung eines tabuisierten Berufs*, Münster: Waxmann.
- Hasenfratz, Hans-Peter (2003): „Tabu‘ – ‚Unehrllichkeit‘. Ein Beitrag zur Berührungsmeidung – besonders im Blick auf die Totenfürsorge“, in: Markwart, Herzog / Fischer, Norbert (Hrsg.): *Totenfürsorge: Berufsgruppen zwischen Tabu und Faszination*, Stuttgart: Kohlhammer, S. 29–36.

- Hugo, Petra / Luttenberger, Hildegard / Zeiß, Gisa (2012): *Trost finden für Sterbende, Angehörige und Bestatter*, Bingen: IGSL.
- Johannsmeyer, Karl-Dieter (2003): „Empathie und Tabu(-bruch) in der Gynäkologie. Näherung aus der Sicht eines überwiegend klinisch tätigen Frauenarztes“, in: Lehmann-Carli, Gabriela (Hrsg.): *Empathie und Tabu(bruch) in Kultur, Literatur und Medizin*, Berlin: Frank & Timme, S. 73–101.
- Knoblauch, Hubert (2011): „Der Populäre Tod? Obduktion, Postmoderne und die Verdrängung des Todes“, in: Groß, Dominik / Tag, Brigitte / Schweikardt, Christoph (Hrsg.): *Who wants to live forever? Postmoderne Formen des Weiterlebens nach dem Tod*, Frankfurt a. M. / New York: Campus, S. 27–53.
- Kraft, Hartmut (2006): „TABU, Political Correctness und ihre Witze“, in: Radeck, Heike (Hrsg.): *Tabu – Welche Grenzen sollten wir überschreiten?* Hofgeismarer Protokolle 342, Evangelische Akademie Hofgeismar.
- Lehmann-Carli, Gabriela et al. (Hrsg.) (2017): *Zerreißproben: Trauma-Tabu-EmpathieHürden*. Berlin: Frank & Timme.
- Lothrop, Hannah (2016): *Gute Hoffnung, jäbes Ende. Fehlgeburt, Totgeburt und Verluste in der frühen Lebenszeit. Begleitung und neue Hoffnung für Eltern*, München: Kösel.
- Nassehi, Armin / Weber, Georg (1989): *Tod, Modernität und Gesellschaft. Entwurf einer Theorie der Todesverdrängung*, Opladen: Springer VS.
- Norbert Elias (1982): *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*, Berlin: Suhrkamp.
- Offerhaus, Anke (2016): „Klicken gegen das Vergessen – Die Mediatisierung von Trauer- und Erinnerungskulturen am Beispiel von Online-Friedhöfen“, in: Klie, Thomas / Nord, Ilona (Hrsg.): *Tod und Trauer im Netz: Mediale Kommunikation in der Bestattungskultur*, Stuttgart: Kohlhammer, S. 37–62.
- Schäfer, Julia (2002): *Tod und Trauerrituale in der modernen Gesellschaft. Perspektiven einer alternativen Trauerkultur*, Stuttgart: ibidem.
- Schröder, Hartmut (2008): „Zur Kulturspezifität von Tabus. Tabus und Euphemismen in Interkulturellen Kontaktsituationen“, in: Benthieu, Claudia / Gutjahr, Ortrun (Hrsg.): *Tabu. Interkulturalität und Gender*, München: Fink, S. 51–70.
- Zebothsen, Birgit / Ragosch, Volker (2013): *Sternenkinder. Wenn eine Schwangerschaft zu früh endet*, München: Südwest.
- Zeiß, Gisa (2012): „Sternenkinder“, in: Hugo, Petra / Luttenberger, Hildegard / Zeiß, Gisa (Hrsg.): *Trost finden für Sterbende, Angehörige und Bestatter*, Bingen: IGSL, S. 79–109.