

Daniela Finzi/Ingo Lauggas
Wolfgang Müller-Funk/Marijan Bobinac
Oto Luthar/Frank Stern (Hrsg.)

Kulturanalyse im zentraleuropäischen Kontext



KULTUR – HERRSCHAFT – DIFFERENZ

Herausgegeben von

Moritz Csáky, Wolfgang Müller-Funk und Klaus R. Scherpe

Band 14 · 2011

Kulturanalyse im zentraleuropäischen Kontext

herausgegeben von

Daniela Finzi, Ingo Lauggas, Wolfgang Müller-Funk,
Marijan Bobinac, Oto Luthar und Frank Stern

francke |
VERLAG

Umschlagabbildung: Slowakisches Nationalarchiv Bratislava, Fotografie von Hertha Hurnaus

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Gedruckt mit Unterstützung der Österreichischen Forschungsgemeinschaft.

© 2011 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.francke.de>
E-Mail: info@francke.de

Druck und Bindung: Ilmprint, Langewiesen
Printed in Germany

ISSN 1862-2518
ISBN 978-3-7720-8434-8

Inhalt

Vorwort von WOLFGANG MÜLLER-FUNK 1

I. Andere ...

DANIELA FINZI:
Einleitung 3

ISABEL CAPELOA GIL:
Stars vor dem Erschießungskommando
Remediationen der Weiblichkeit im Ersten Weltkrieg 9

DANIEL BITOUH:
Differenz und Interdependenz: Zur katachretischen/katakretischen
bzw. dezentrierenden Figur ‚des blonden Negers‘ aus
Joseph Roths Essay *Der blonde Neger Guillaume* 33

MARIETTA KESTING:
Bilder der Migration – Europa und die Anderen
Strategische visuelle Repräsentationen 45

MARTA WIMMER:
„Egal, wo ich hingeh, bin ich zuhaus. Egal, wo ich ankomme,
bin ich ein Gast [...].“ Von der Erfahrung des Andersseins im Werk
von Dimitré Dinev, Radek Knapp und Vladimir Vertlib 59

II. ... Räume

DANIELA FINZI:
Einleitung 69

LAURA HEGEDŰS:
Grenzen erfahren – Grenzen erhandeln – Grenzen erschreiben:
Semantisierung von Raum, Grenze und Zeit in der Erzählung
Der See von Terézia Mora 75

HOLGER PÖTZSCH:
Liminale Räume in Srdjan Dragojevićs *Lepa Sela*,
Lepa Gore und Danis Tanovićs *Ničija Zemlja* 89

KLAUDIJA SABO:
 Das schweigende Sprechen im kroatischen Film –
 am Beispiel von Dalibor Matanićs *Blagajnica hoće ici na more*
 (dt. *Die Kassierererin möchte ans Meer gehen*)..... 105

GERALD LIND:
 Zentrum der Peripherie. Gerhard Roths Foto-Text-Bände
Grenzland und Im tiefen Österreich 113

III. Gedächtnis & Erinnerung

INGO LAUGGAS:
 Einleitung 123

ELISABETH BLASCH:
 Bilderzählungen. Fotografien als Elemente narrativer
 Erinnerungs- und Gedächtniskonstruktion in Texten von
 Péter Nádas und Dubravka Ugrešić..... 129

MILKA CAR:
 Dokument und Roman – Dokumentarroman?
 Grenzen und Möglichkeiten des Dokumentarischen 141

URSULA KNOLL:
 Den Körper lesen. Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur*..... 155

MIRJAM BITTER:
 Interdependenzen. Erinnern und Vergessen im
 Spannungsfeld vielfacher Identitätskategorien in
 Doron Rabinovicis Roman *Ohnehin* 167

IV. Identität

INGO LAUGGAS:
 Einleitung 181

ERNA STRNIŠA:
 Selbstformung des ethischen Subjekts bei Nietzsche und Foucault..... 189

EMILIJAN MANČIĆ:
 Umbrüche und Identitätskrisen. Zu jugoslawischen narrativen
 Identitätsbildungen und ihrem deutschsprachigen Kontext..... 199

NICOLE KANDIOLER:
Die Lieben einer Blondine und *Sex in Brno*. Narrative der
 Heterosexualität im tschechischen Spielfilm vor und nach 1989 211

RUTH WODAK:	
Multilingualism and the Discursive Construction of Transnational European Identities	221
Autorinnen und Autoren	244

Vorwort

Das vorliegende Buch geht auf eine internationale Graduiertenkonferenz zurück, die in Kooperation zwischen der Universität Wien, AG Kulturwissenschaften/Cultural Studies, der Universität Zagreb und der Slowenischen Akademie der Wissenschaften/ZACRU, Ljubljana sowie dem Doktoratskolleg „Kulturen der Differenz“ Ende September 2009 an der Universität Wien stattgefunden hat. Die Texte wurden nach einem *Peer Review*-Verfahren ausgewählt, modifiziert und erweitert. Daniela Finzi und Ingo Lauggas haben diesen Band maßgeblich gestaltet, den verschiedenen Kapiteln zu Alterität, Raum, Gedächtnis & Identität jeweils eine systematische Einleitung vorangestellt und die Texte jeweils einem dieser methodisch-thematischen Schwerpunkte des Buches zugeordnet.

Der Sammelband beschäftigt sich im Anschluss an die oben erwähnte Konferenz und an einschlägige Forschungen mit der Anwendung kulturwissenschaftlicher Ansätze im zentral- und südosteuropäischen Kontext. Im Sinne der heute üblichen Terminologie kann man in diesem Zusammenhang von *area studies* sprechen. Zu Wort kommen Forscherinnen und Forscher aus Slowenien, Kroatien, Polen, Großbritannien, Portugal, Deutschland, Norwegen, Ungarn und Österreich. Es finden sich film- und literaturwissenschaftliche sowie philosophische, historische und medientheoretisch orientierte Texte, die sich exemplarisch mit einschlägigen Fragen im Bereich von Kulturanalyse und Kulturwissenschaft beschäftigen. Was sie verbindet, ist ihre Bezugnahme auf historische und politische Ereignisse wie die jugoslawischen bzw. postjugoslawischen Kriege, der kulturelle Wandel in den postkommunistischen Ländern und die Frage nach den postnationalen Konstellationen nach 1989. Sie beschäftigen sich mit dem kulturellen Hintergrund all jener politischen Ereignisse, die wir sonst nur auf der Ebene des Politischen wahrnehmen. Insofern werden hier Kulturwissenschaften als eine Kulturanalyse verstanden, die die metapolitischen Hintergründe und Dimensionen der Politik aufspürt und beleuchtet.

Im Zentrum des Buches steht die Anwendung neuer kulturwissenschaftlicher Denk- und Arbeitsweisen, die neuerdings unter dem Begriff der *cultural turns* (Doris Bachmann-Medick) subsumiert werden. Mit Blick auf konkrete Beispiele werden dabei methodische und theoretische Fragen der Narratologie, Theorien des kulturellen Gedächtnisses, Raumkonzepte, semiotische Fragestellungen, Kulturtransfer und Nationstheorien thematisiert und entfaltet.

Das Buch, das auch die Hauptvorträge der Konferenz von Isabel Capeloa Gil und Ruth Wodak enthält, macht deutlich, dass sich insbesondere in der neuen akademischen Generation im Bereich der Kulturwissenschaften ein gemeinsames transnationales Forschungsfeld zu etablieren beginnt. Auch das scheint uns das Ergebnis gesellschaftlicher, politischer und kultureller

Transformationen zu sein, die in diesem Sammelband diskutiert und verhandelt werden.

Im Namen der Organisatoren der Konferenz und des Herausgeberteams danke ich dem Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, der Kulturabteilung der Stadt Wien (Prof. Dr. Christian Ehalt), der Universität Wien, dem Initiativkolleg „Kulturen der Differenz“ sowie der Österreichischen Forschungsgemeinschaft für die finanzielle Unterstützung der Konferenz und des Buches. Ein ganz besonderer Dank gilt auch den Kolleginnen und Kollegen der Arbeitsgruppe Kulturwissenschaften/Cultural Studies, die uns bei der Durchführung der Konferenz etwa durch ihre Responzen mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben.

WOLFGANG MÜLLER-FUNK

I. Andere ...

EINLEITUNG VON Daniela Finzi

Die politischen Umwälzungen in den ‚Ostblockstaaten‘ im Jahr 1989 initiierten nicht allein einen umfassenden Transformationsprozess in Zentral-, Ost- und Südosteuropa, sondern zwangen – mit dem Verlust der Systemkonkurrenz – auch das restliche Europa zu identitären Neu-Konstitutionen. Diese ließen sich nicht nur insbesondere im wiedervereinigten Deutschland und in Österreich beobachten, sondern auch auf supranationaler Ebene. Die im Februar 1992 in Maastricht erfolgte und im Jahr zuvor – im Jahr des Kriegsausbruchs im ehemaligen Jugoslawien – medienwirksam vorbereitete Unterzeichnung des Vertrags über die Europäische Union, der seit der Gründung der Europäischen Gemeinschaft größte Schritt Richtung europäische Integration, kann unter dieser Optik als Reaktion auf den Fall des Eisernen Vorhangs und die Wiedervereinigung Deutschlands betrachtet werden. Im Rückblick steht die besondere Anziehung, welche die mit dem EU-Gründungsvertrag einhergehenden Entwicklungen auf das restliche Europa ausübten, außer Frage; zum Zeitpunkt des historischen Gipfeltreffens 1991 indes wurden vom westlichen Europa mögliche Rückwirkungen nicht bedacht.

Wie sehr eine Kultur sich dadurch definiere, dass sie „etwas zurückweist, was für sie außerhalb liegt“, darauf wies bereits 1961 Michel Foucault in seinem programmatischen Vorwort zu *Wahnsinn und Gesellschaft* hin: „Sie vollzieht darin die Abgrenzung, die ihr den Ausdruck ihrer Positivität verleiht.¹ Kulturelle Identität stützt sich diesem Modell zufolge auf die kontrastive Gegenüberstellung eines ‚Anderen‘, auf das Bewusstsein von Alterität. Erst die negative ‚Abgrenzung‘ des Nicht-Identischen, so Foucault, verleihe einer Kultur „den Ausdruck ihrer Positivität“.² Dass – ob auf individueller oder aber kollektiver Ebene – jeglicher Identitätsprozess auf der Abgrenzung von Andersheiten, von Differenzen beruht, stellt mittlerweile einen semiotischen Gemeinplatz dar. Wird dieser ernst genommen, tritt Folgendes zutage: Wie sehr sich das Selbstidentische auch vom vermeintlich Anderen abzugrenzen versucht, immer wird es von diesem Anderen – das „konstitutive Außen“ (Derrida) – kontaminiert. Die Vorstellung einer *komplementären* Beziehung ließe sich in die westliche Tradition des Denkens einschreiben, Begriffe von ihren Gegensätzen aus zu bestimmen, Alterität also als Gegenseite

1 Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt/Main 1995, S. 9.

2 Ebenda.

der Identität und nicht in der ihr eigenen Bedeutung zu konzeptualisieren. Gerade die abendländische Kultur- und Geistesgeschichte lehrt auf berechte Art und Weise solche Prozesse und unbewusste Programme einer, wie Doris Bachmann-Medick deren mögliches Resultat auf den Punkt bringt, „Selbstfindung im Licht des Anderen“.³ Tatsächlich verkennt jedoch eine solche Auffassung, eine auf Gegenbildlichkeit verengte Selbst- und Fremdwahrnehmung, die besondere, beunruhigende Dynamik, welche die Beziehung von Identität und Alterität ausmacht. Die Kulturwissenschaften mit ihrer Vorstellung einer prozessartigen und kontinuierlichen Identitätsbildung, mit ihrem Rekurs auf Begriffe bzw. epistemologische Instrumente wie eben Alterität, Hybridität, Fragmentiertheit oder Überdeterminiertheit haben sicherlich dazu beigetragen, diese binäre Logik aufzubrechen. Sollten, wie von Judith Butler stark bezweifelt, Identitätskategorien ohne normativen und damit ausschließenden Charakter denkbar sein, so sicherlich auch dank der Kulturwissenschaften.⁴ Und dennoch: Betrachtet man bloß jene Identitätskonzepte, die im Alltagsverständnis und im massenmedialen Diskurs – ob bei der Diskussion von geschlechtlich oder kulturell ‚Anderen‘ – zirkulieren, so scheinen hierbei essentialistische Identitätskonzepte, die einen wesenhaften, unveränderlichen ‚Kern‘ postulieren, durchaus noch Relevanz und Gültigkeit zu haben; die kulturwissenschaftliche Erkenntnis (noch) nicht in Alltagswissen und -praktiken überführt worden zu sein.

Während im letzten Teil des Sammelbandes mit verschiedenen Fallbeispielen die auf eine Positivität abzielende Dynamik identitärer Verhandlungen aufgezeigt wird, stellen den gemeinsamen Nennen oder, besser: das lose Band der hier versammelten Aufsätze die Momente von Alterität und Exklusion dar. Die synchrone Perspektive, die der Sammelband auf den europäischen Transformationsprozess einnehmen möchte, wird dabei um eine diachrone ergänzt, um auch jene Ereignisse, die am Beginn des „kurzen Jahrhunderts“ (Eric Hobsbawm) stehen, zu berücksichtigen. Nicht zuletzt der kriegerische Zerfall Jugoslawiens, der im zweiten und vierten Teil des Sammelbandes behandelt wird, lenkt den historischen Blick des Kulturanalytikers/der Kulturanalytikerin zurück auf den Ersten Weltkrieg. Haben wir auch zum historische Geschehen an sich keinen Zugang, so können doch die verschiedenen diskursiven, narrativen und visuellen, sich auf der Darstellungsebene angesiedelten und dabei durch Nachträglichkeit bestimmten Formationen, können die Repräsentationen des Krieges herangezogen werden.

3 Doris Bachmann-Medick: Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive. In: Dies. u. James Clifford (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft, Tübingen 2004, S. 262-296, hier S. 266.

4 Vgl. Judith Butler: Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der „Postmoderne“. In: Dies. u.a. (Hg.): Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt/Main 1995, S. 31-58, hier S. 49.

Indem sie, ausgehend von Edgar Allan Poes Erkenntnis, dass der Tod einer Frau das poetisch wirksamste Motiv sei, die Exekution ‚schöner‘ Frauen im klassischen Hollywood-Film analysiert, bringt Isabel Capeloa Gil in ihrem Aufsatz „Stars vor dem Erschießungskommando. Remediationen der Weiblichkeit im Ersten Weltkrieg“ das vermeintlich unberechenbare und unheimliche ‚andere‘ Geschlecht mit jenem Realereignis, das als das ganz ‚Andere‘ des zivilen Normalzustandes gehandhabt wird, zusammen: Krieg. Die Bandbreite an möglichen Rollen, die weiblichen Charakteren im Hollywood-Film zwischen den beiden Weltkriegen zugestanden wurden, lässt sich dabei auf jene (einmal mehr) binäre Formel, von deren Relevanz noch Jahrzehnte später der Filmtitel von Jean Eustache zeugt, reduzieren: *La maman et la putain* – liebende Mutter oder frivole Hure respektive *femme fatale*. Gil zeigt anhand ihrer Analysen von drei in der Zwischenkriegszeit gedrehten Filmen, welche zentrale Rolle und Funktion in der Beeinflussung der öffentlichen Meinung der Repräsentation von feindlichen Grausamkeiten – Exekutionen von Frauen – zukam. Tatsächlich verlangt Krieg wie kein anderes Realereignis den betroffenen Individuen eine Positionierung ab und unterzieht das Handeln und Denken darüber einer Polarisierung. Literarische und filmische Erzählungen partizipieren an dieser auferlegten Dynamik insofern, als sie als Kommunikationsmittel kollektive und individuelle Erinnerungen und Erfahrungen intersubjektiv erfahrbar machen und vermitteln. Erst mittels sprachlicher und visueller Narrationen kann die symbolische Integration von Krieg gelingen, kann er identitätsstiftend wirken, legitimiert oder aber delegitimiert werden.

Zur nachweislich geringen Zahl von hingerichteten Frauen – vermeintlichen Spioninnen – im Ersten Weltkrieg verhält sich der erhöhte Ausstellungsgrad dieser Ereignisse antiproportional. In ihren Analysen von Herbert Wilcox‘ Film *Dawn* (1928), dessen Ton-Remake *Nurse Edith Cavell* (1939) sowie Joseph von Sternbergs *Dishonored* (1931) gelingt es Gil, die komplexen Verflechtungen von Opfer-Täter-Ordnungen, von Märtyrer- und Heiligtum-Grammatiken zu entflechten, die Anleihen narrativer Pathos-Formeln des Melodramas zu belegen, den ambivalenten *enjeu* der Gender-Trope zu dekonstruieren, die Motivationen für das Spiel mit Authentizitätssignalen zu ergründen. Edith Cavell, die Vorlage der beiden Wilcox-Filme, war eine britische Krankenschwester, die 1915 von den Deutschen verhaftet und als Spionin zum Tode verurteilt wurde. Während in Wilcox‘ Stummfilm die Hauptfigur Cavell als ältere Märtyrerin entsexualisiert dargestellt wurde, gelang es der späteren, wesentlich jüngeren Hautdarstellerin Anna Neagle dank ihres symbolischen Kapitals als Star sowie des verführerischen Spiels, eine emotionale Nähe zum Publikum herzustellen, welche diesem eine affektive Identifikation ermöglicht: Bei der Vermittlung von emotionalem Wissen kommt, so die Beobachtung von Gil, dem Gesicht des Stars als bedeutungsgeladene Oberfläche eine besondere Rolle zu. In der Nahaufnahme des Stars „Im-Inbegriff-des-Sterbens“ vermischen sich Formelhaftigkeit und Authentizität, Oberfläche und Wesentlichkeit, was das besondere Potential an Ambivalenz, welches das Gesicht des Stars aufweist, erklärt.

Gils Ausführungen zu Marlene Dietrich als Agent X-27 belegen auf augenscheinliche Weise die fundamentale Dimension dieser Ambivalenz.

Ebenfalls aus der Zwischenkriegszeit stammt Joseph Roths Text „Der blonde Neger Guillaume“, den Daniel Bitouh, auf „Differenz und Interdependenz“ abzielend, einer Mikroanalyse unterzieht. Er zählt zu jenen Essays Roths, die mit Bitouh die ‚imperiale Begegnung‘ zwischen Europa und Afrika inszenieren, und Aufschluss über den in der Roth-Forschung bislang wenig beachteten Afrika-Bezug geben. Von Interesse ist das Erscheinungsdatum: der 28. Februar 1923 (im N.B.Z.-12-Uhr-Blatt),⁵ also zu einem Zeitpunkt, als das Rheinland und Ruhrgebiet auch von ‚farbigen‘ Soldaten besetzt waren. Obgleich die afrikanischen Kolonialsoldaten der französischen Armee seit dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870-1871 der deutschen Öffentlichkeit bekannt waren, schlugen ihnen in dieser Stimmung des allgemeinen Verdrusses ob des Versailler Friedensvertrags besonderer Unmut und Ängste entgegen. Bitouh legt im Essay jenes Schriftstellers, der von der Literaturwissenschaft erst seit wenigen Jahren nicht mehr ausschließlich als exemplarischer Beschwörer des „Habsburgischen Mythos“ (Claudio Magris) wahrgenommen wird, und den er selbst als postkolonialen Autor *avant la lettre* erkennt, die Schichten von Antisemitismus-Kritik und den kolonialen Blick, der den Schwarzen immer als Anderen konstituiert, frei. Die Figur des blonden und blauäugigen, zuweilen Guillaume, zuweilen Wilhem genannten Schwarzen liest Bitouh mit Michael Bachtin, Frantz Fanon, Giorgio Agamben, Homi K. Bhabha, aber auch Franz Kafka und Salman Rushdie. Die Dialogizität seiner dichten Ausführungen sowie die ihnen eingeschriebene Bewegung der Umkehrung, das Aufzeigen der möglichen Lesarten der Figur – ob als verkörpertes Paradoxon, als exemplarische Figur des Migranten, als Agamben’scher ‚homo sacer‘ – korrespondieren mit jenen Techniken, die Edward Said als „kontrapunktische Lektüre“ ausgewiesen hat; sie entsprechen weiters der Prämisse, dass Bedeutungen nicht dem Text entnommen, sondern ihm verliehen werden, oder, anders ausgedrückt: dass es nicht länger um dessen Bedeutung, sondern um die Wirkung(en) geht. Diese lassen sich bei Roths an den Schnittmengen von Fiktion und Wissenschaft angesiedeltem Text sicherlich als Momente der Störung, der Unruhe, der Irritation und der Dezentrierung benennen. Das für seine Zeitgenossen vielleicht Unheimlichste der Figur des blonden Negers schließlich sind weniger seine körperlichen ‚Widersprüchlichkeiten‘, als vielmehr der Umstand, Lenau-Liebhaber und Goethe-Experte und zu sein: im kulturellen Wissen seiner Zeit, im Kanon ‚zu Hause‘ zu sein.

Wie Isabel Gil kommt auch Marietta Kesting in ihrem Beitrag „Bilder der Migration – Europa und die Anderen“ zu einem Befund der besonderen Bedeutung des Gesichtes bzw. des Antlitzes, freilich mit Hinblick auf den dokumentarischen Film. Tatsächlich basiert ein Großteil unseres Wissens auf visueller Wahrnehmung; um jemanden oder etwas wahrnehmen zu können,

5 Vgl. Katharina Ochse: Joseph Roths Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus, Würzburg 1999, S. 73, Fn. 169.

muss dieser, diese oder dieses zuvor sichtbar sein. Die Denkfigur der ‚Sichtbarkeit‘, der mithin immer schon die Frage nach Hegemonie eingeschrieben ist, spielt in politischen Debatten um Anerkennung marginalisierter Gruppen eine zentrale Rolle. Auf Lévinas‘ Konzept des Antlitzes zurückgreifend, teilt Kesting im Hinblick auf die von ihr analysierten Dokumentarfilme die von Gil akzentuierte Bedeutung des Gesichtes für eine erfolgreiche Vermittlung von Empathie. Doch während Gil das makellose, maskengleiche Star-Gesicht ‚im Visier‘ hat, fragt Kesting nach den Regeln und Codes, denen jegliche Sichtbarkeit von illegalisierten MigrantInnen afrikanischer Herkunft in den Massenmedium unterliegen, hinterfragt die Möglichkeiten ihrer Repräsentation im Film und zeigt Strategien auf, Restriktionen zu umgehen. Nicht länger Individualität und Einzigartigkeit sind die bestimmenden Parameter der in den Massenmedien unternommenen Bilderpolitik betreffend MigrantInnen, und auch von Ambivalenz fehlt jede Spur. Die hegemonialen Bilder zeigen die afrikanischen ‚Anderen‘ als undifferenzierte Masse: als Eindringlinge, Kriminelle oder aber auf westliche Hilfe angewiesene Opfer. Zementiert wird so die Vorstellung von einem oder einer afrikanischen Anderen als einem primitiven Wesen, das sich sowohl in räumlicher als, da vermeintlich noch nicht in der Moderne angekommen, zeitlicher Entfernung mit ausreichendem Sicherheitsabstand befindet; die postkoloniale Einsicht hingegen, dass der/die Andere immer ein integrativer Teil des eigenen Selbst ist, wird so negiert. Tatsächlich aber lebt ein Großteil der afrikanischen Bevölkerung mittlerweile in Städten; tatsächlich flieht eine wachsende Zahl von AfrikanerInnen vor kriegerischer Gewalt und wirtschaftlicher Not nach Europa, die viel zitierte ‚Festung‘: Führte der Fall der Berliner Mauer und des Eisernen Vorhanges auch zu einer Öffnung von Grenzen, so ging damit auch eine Abschottung Europas einher; AfrikanerInnen wird eine legale Einreise nach Europa kaum ermöglicht. Genau dieser Festungscharakter Europas ist es denn auch, der in den drei von Kesting besprochenen Dokumentarfilmen – Fernand Melgars *La Forteresse* (2009), Nina Kusturicas *Little Alien* (2009) und Anja Salomonowitz‘ *Kurz davor ist es passiert* (2006) – manifest wird, wie auch der Alltag der AsylbewerberInnen und MigrantInnen einmal mehr von ‚imperialen Begegnungen‘ erzählt. Die maßgebliche Bedeutung, die ästhetischen Strategien bei der Repräsentation von Wirklichkeiten zukommt, tritt im letzten Beispiel besonders deutlich zutage: Indem die Regisseurin jene Geschichten, die ‚reale‘ Migrantinnen erlebt haben, von augenscheinlich ‚echten‘ ÖsterreicherInnen erzählen lässt, und so eine in Form von Verfremdung auftretende, erweiterte Zeugenschaft schafft, wird der Zuseher und die Zuseherin gezwungen, sich mit dem Erzählten (und nicht Gesehenen) auseinanderzusetzen, statt das Besondere am Gegenstand zu abstrahieren. Vermeintlich Natürliches wird von Salomonowitz – und den ZuseherInnen! – als kulturell Konstruiertes entlarvt.

„Von der Erfahrung des Anderssein im Werk von Dimitré Dinev, Radek Knapp und Vladimir Vertlib“, drei deutschsprachigen Autoren mit so genanntem Migrationshintergrund, geben Marta Wimmers Ausführungen Auskunft. Wieder sind es Wander- und Migrationsbewegungen, die den Rahmen des Bei-

trages ausmachen, dieses Mal freilich werden Wohnsitzwechsel innerhalb des europäischen Kontinents herangezogen. Alle drei Romane (*Engelszungen*, *Herrn Kukas Empfehlungen* und *Letzter Wunsch*) umkreisen Themen wie Flucht, Fremde, Identitätswechsel, Zugehörigkeit, und alle drei Autoren haben einen Kultur- und meist auch Sprachwechsel hinter sich. Der Rückgriff auf biographische Details, wie er von der Literaturkritik, aber auch Literaturwissenschaft in der Auseinandersetzung mit Texten der ‚interkulturellen Literatur‘ gerne unternommen wird, ist nicht unproblematisch, läuft man damit doch Gefahr, einen längst überwunden geglaubten Positivismus und Biographismus Vorschub zu leisten, oder aber jene Dimensionen, die nicht mit den besagten Themenkreisen vom Fremd-Sein in der Fremde zu tun haben, zu vernachlässigen und Komplexitäten zu verringern. Umso interessanter daher, dass Wimmer, die diffizile Problematik offensiv aufgreifend, mit Dinev eine auf Kosten der Biographie eines Autors gehende Theoretisierung kritisch erörtert. So ist es auch nur schlüssig, dass sie weiters den Finger auf etwas, was sie ‚innere Identität‘ nennt, legt. Dass die konstruktivistischen Identitätskonzepte Vorstellungen von einem stabilen ‚Kern‘ ablehnen, wurde bereits erwähnt, wie aber ist mit dem Bedürfnis, dem Wunsch nach einem solchen – und handle es sich dabei um eine Illusion – umzugehen? Mit Julia Kristeva verweist Wimmer auf die Bedeutung einer, weil bereits verloren gegangenen, wiedergefundenen oder, besser: erfundenen Identität, die ihr der/die Fremde in der Fremde zuspricht. Der Alltag der Migranten bei Knapp und Dinev schließlich – und auch dieser Befund nimmt angesichts der Stoßrichtung Wimmers nicht weiter wunder – wird von der (Beschaffung von) Arbeit, vom täglichen Überlebenskampf definiert; und Identitätswechsel, so bei Dinevs Romanfigur Iskren, können zuweilen durchaus auch auf pragmatische Beweggründe zurückgeführt werden.

ISABEL CAPELOA GIL (LISBOA)

Stars vor dem Erschießungskommando Remediationen der Weiblichkeit im Ersten Weltkrieg

The death of a beautiful woman is unquestionably the
most poetical topic in the world.
Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*

Diesen berühmten Satz Edgar Allen Poes evozierend, werde ich im Folgenden darstellen, dass die Exekution einer schönen Frau eines der inspirierendsten visuellen Themen des klassischen (Hollywood-)Films darstellt. Feministische Filmkritiker und Kritikerinnen haben ausführlich erörtert, auf welche mitunter widersprüchlichen Weisen das Konstrukt der Frau formuliert, mediatisiert und als Unterstützung eines Diskurses von Tod und Abwesenheit eingesetzt wurde.¹ Traditionsgemäß dienen weibliche Charaktere als Projektionsflächen spezifischer Ängste, Phobien und Verlangen des männlichen Publikums. In der Periode zwischen den beiden Weltkriegen, der Blütezeit des klassischen Hollywood-Films, wurde die Ausstrahlung des weiblichen Stars auf der Leinwand zum außergewöhnlich produktiven Mittel für ein Regime der Sichtbarkeit, das, wie William Faulkner 1932 feststellte, den Tod verehrte.² In diesem Regime kamen der Frau zwei stereotypische Rollen zu: Einerseits die der lüsternen und verhängnisvollen *Femme Fatale*, andererseits die des Opfers, das in der malmenden Maschinerie einer entfremdenden Gesellschaft schicksalhaft dazu bestimmt war, sich für die Erlösung des Mannes und der patriarchalischen Familie zu opfern.

In einem weiteren Zusammenhang betrachtet, durchdrang und bestimmte der Todesdiskurs jedoch kein Genre in demselben Ausmaß wie den Kriegsfilm. In der Folgezeit des ersten Weltkrieges produzierte Hollywood eine Reihe einseitiger und chauvinistischer Darstellungen der Ereignisse, in denen die Humanität der Alliierten angesichts der bestialischen Unmenschlichkeit des Feindes hoch gepriesen wurde. D.W. Griffiths *Hearts of the World* (1918, Regie D. W. Griffith), mit Lilian Gish in

-
- 1 Vgl. Mary Anne Doane: *Femme Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, London 1991, S. 1-10; Laura Mulvey: *Visual and Other Pleasures*, London 1989, S. 484; Elisabeth Bronfen: *Liebestod und Femme Fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*, Frankfurt/Main 2004, S. 159.
 - 2 Vgl. Otto Friedrich: *City of Nets. A Portrait of Hollywood in the 1940's*, Los Angeles 1997, S. 237.

der Hauptrolle, *The Heart of Humanity* (1919, Regie Allen Holubar) oder *The Great Victory, Wilson or the Kaiser? The Fall of the Hohenzollerns* (1919, Regie Charles Miller) bieten Beispiele dafür, wie Kriegselend und Gewalt in Sequenzen repräsentiert wurden, die das Töten an der Front mit der Darstellung ziviler Gräueltaten, wie zum Beispiel Vergewaltigung, Kindermord und Hinrichtungen von Zivilisten, gleichsetzten.

Indem sie das Eindringen der rauen Kriegsgewalt in den friedvollen Raum zivilen Lebens inszenierten, Darstellungen von exzessivem Pathos, den Leslie Debauche als „reel patriotism“³ [Filmrollenpatriotismus] bezeichnet, sprachen diese Filme ein zeitgenössisches Publikum an, welches an die sensationsgeladenen Theateraufführungen des Melodramas gewöhnt war. Problemlos adaptierte der filmische Kriegsdiskurs grafische Themen des 19. Jahrhunderts wie Vergewaltigung und Mord der naiven *ingénue*. Auf der Leinwand ersetzte nun der deutsche Soldat den Schurken und die verwüsteten Dörfer an der französischen und belgischen Front die unschuldigen Umgebungen des bürgerlichen Heimes oder der ländlichen Idylle.

Diese großzügigen rhetorischen Anleihen von narrativen Tropen des Melodramas erwiesen sich als besonders nützlich im visuellen Hollywood-Diskurs um den Ersten Weltkrieg. Zu einer Zeit, als technische Ressourcen noch beschränkt waren und Kampfsequenzen auf der Leinwand mehr auf rhetorischer Überzeugungskraft denn auf optischer Glaubwürdigkeit beruhten, bot der sinnbildliche Exzess des melodramatischen Modus einen produktiven, wenn auch unsichtbaren Rahmen für Hollywoods „way of seeing the war“.⁴ Obwohl sich nicht alle dieser Filme einwandfrei der kanonisch enger gefassten Definition von Kriegsfilmen als hauptsächlich auf Kampfsequenzen zentriertes Genre zuschreiben lassen,⁵

3 Leslie Midkiff Debauche: *The United States' Film Industry and World War One*. In: J. David Slocum (Hg.): *Hollywood and War: The Film Reader*, New York – London: 2006, S. 109-122.

4 George Roeder Jr.: *War as a Way of Seeing*, in: ebenda, S. 69-80.

5 Dieser Artikel folgt Russel Shains Annahme, dass ein Kriegsfilm nicht notwendig in einer Kampfzone situiert sein muss, doch dass: „A war film deals with the role of civilians, espionage agents and soldiers in any of the aspects of the war (i.e. preparation, cause, prevention, conduct, daily life and consequences or aftermath)“ (Russel Shain: *An Analysis of Motion Pictures about War Released by the American Film Industry 1939-1970*, New York 1976, S. 20).

Kann man auch Jeanine Basingers Feststellung zustimmen, dass Kriegsfilme kein homogenes Konstrukt bilden und dass unterschiedliche Kriege verschiedene filmische Genres inspirieren, so folgt daraus doch nicht notwendig Basingers begrenzte Annahme, dass die umfassendere Definition des Kriegsfilmgenres zu generisch sei für eine hybride Form, die mit anderen Filmgenres wie *film noir*, im Falle des Ersten Weltkrieges, oder, wie hier vorgeschlagen, dem frühen Melodrama für den Zweiten Weltkrieg, verflochten ist. Basinger bevorzugt die engere Bezeichnung des ‚combat film‘ und schlägt eine typologische Definition vor, die auf einer kontingenten Analyse einer Filmografie zum zweiten Weltkrieg basiert (Jea-

behandeln sie doch Problematiken, die mit dem Kriegsgeschehen zusammenhängen, wie dessen Ursachen, Vorbereitungen, Verlauf, Prävention und Folgezeit. Das strikte Beachten von puristischen Gattungskonventionen scheint an dieser Stelle nicht so wesentlich wie die Tatsache, dass diese Filme am Scheitelpunkt sich wandelnder Politiken der Kriegsführung, Gefechtsdarstellungen und Kriegsdiskurse liegen. Als solcherart diskursive Verdichtungen bilden sie ein besonders instruktives Mittel, um die Kriegsrhetorik der ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts, von ihr reformierte vorherige Modelle und ihren Einfluss auf die Selbstinszenierung der Modernität zu untersuchen.

In dieser Visualität des Krieges⁶ erlangte die Darstellung feindlicher Grausamkeiten zentrale Bedeutung. Eine unter ihnen stach auf Grund ihres Effekts auf das Publikum sowie ihrer politischen Relevanz für die gegnerischen Parteien hervor: Exekutionen von Zivilisten, insbesondere von Frauen. Eine vorläufige Typologie der Exekutionsstruktur erlaubt die Differenzierung zweier grundlegender Formen: Eine, die man die ‚unvermittelte Vergeltungsexekution‘ nennen könnte und die aus einer Entscheidung außerhalb jeglichen legalen Rahmens resultiert, und eine andere, die angemessen als ‚zeremonielle Exekution‘ bezeichnet werden könnte, gerahmt durch eine gerichtliche Entscheidung sowie das Privileg des Staates/der Armee oder der Polizei, die Todesstrafe auszuführen. In diesem letzten Fall stellte der Tod durch ein Exekutionskommando einen notorisch theatralischen Moment dar, zumindest für jene, welche die Hinrichtung vollführten, sowie die Anwesenden, die nach dem Hinscheiden der Verurteilten weiterlebten. Dieses spektakuläre Ereignis folgte der traditionellen Narrationsstruktur: Es verlangte Protagonist und Antagonist, Zeit und Ort folgten einem sehr speziellen Skript, und die Zuschauer waren sorgsam auserwählt. Die Rollen waren strikt verteilt und ließen keinen Raum für Improvisation. Die Charaktere im Stück des Todes entsprachen bestimmten Typen: Der Verurteilte, das Exekutionskommando, die institutionellen Augenzeugen (Priester, Richter, Arzt), die Gäste (Journalisten *et alia*). Wie Robert Stam im Bezug auf Filmnarrationen in

nine Basinger: *The World War II Combat Film*, Midtown 2003, S. 86-87.). Für einen Überblick der Genrediskussion vgl. Steve Neale: *Aspects of Ideology and Narrative Form in the American War Film*. In: *Screen 32* (1911), H. 1, S. 21, oder Slocum 2006, Anm. 3, S. 23-24.

6 In diesem Artikel wird Visibilität als Machtdiskurs verstanden, der ebenso die Offenbarung von Personen und Ereignissen erlauben kann sowie Obskurität fördern. Es besteht somit kein direkter Zusammenhang zwischen Visibilität und der visuellen Dimension eines Objekts. Visibilität hingegen ist sowohl ein semiotisches wie soziales Schlüsselwort, das darauf verweist, inwiefern visuelle Repräsentation Herrschaftskultur durchscheinen lässt und gleichzeitig ein Mittel der Resistenz durch widerständige Aneignung bedeutet. Vgl. Nicholas Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*, London 2009, S. 90; und Daniel Dayan: *La terreur spectacle: Terrorisme et télévision*, Bruxelles 2006, S. 23.

Kriegszeiten hervorgehoben hat, offenbarte dieses Todestheater den heimlichen Pakt zwischen Zuschauer und Darbietung, war es doch deutlich, wem die Sympathien der Zeugen zu gelten hatten, damit sie überhaupt als solche zugelassen wurden.⁷ Die Exekution war nicht länger ein öffentliches Ereignis, zu dem jeder eingeladen war, wie zu Zeiten des *ancien régime*. Vielmehr wurden diese Zeremonien drohenden Todes sorgfältig kontrolliert, denn, wie Barbie Zelizer bezüglich photographischer Darstellungen von solchen „about-to-die“ [im-Inbegriff-des-Sterbens]-Augenblicken gezeigt hat, generiert der Moment der Exekution eine Identifikation zwischen Publikum und Verurteilter/Verurteiltem: „the about-to-die image freezes a particular memorable moment in death’s unfolding and thereby generates an emotional identification with the person facing impending death.“⁸ Überdies können wir feststellen: Wenn die Abschaffung der öffentlichen Exekution, wie Foucault gezeigt hat, in modernen Gesellschaften durch innerliche Mechanismen der Strafe und Kontrolle substituiert wurde, die eher darauf abzielten, friedfertige Körper im Dienste des Profits auszubilden, als sie zu verletzen,⁹ dann bedeuteten Hinrichtungen zu Kriegszeiten ein Aussetzen des modernen Zivilisationsprozesses. Im Gewebe der modernen, aseptischen, anonymen und produktiven Gesellschaft bilden sie anachronistische Interventionen, indem sie die anonymen und pruden Todesmechanismen des Strafvollzugsystems unterbrechen, und den verletzten, zerstörten Körper abermals als den Ort präsentieren, an dem die Ausübung des Gesetzes sichtbar wird.

Exekutionen von Frauen während des Ersten Weltkrieges, insbesondere jene nach 1915 und das Erschießen der britischen Krankenschwester Edith Cavell durch deutsche Behörden in Belgien, erlangten in der öffentlichen Meinung und unter Zuschauern der Entente den traurigen Status als eines der grausamsten Verbrechen gegen die Menschlichkeit, das von den Zentralmächten verübt worden war. Offizielle Zahlen sind zwar fragwürdig,¹⁰ fest steht jedoch, dass alle Kriegsparteien Exekutionen von

7 Vgl. Robert Stam u. Ella Shohat: *The Imperial Imaginary*. In: Graeme Turner (Hg.): *The Film Cultures Reader*, London 2002, S. 366-378.

8 Viviana Zelizer: *The Purchase of Intimacy*, Princeton 2005, S. 34.

9 Michel Foucault: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris 1985, S. 18.

10 Die Deutschen sollen elf Frauen als Spione hingerichtet haben, die Franzosen zwischen einer und drei, die Belgier eine (vgl. Gottfried Benn: *Sämtliche Werke*. Bd. II, Prosa I, Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Gerhard Schuster, Stuttgart 1987, S. 185). Die Daten können nicht kontrolliert werden. Exekutionen für Spionage wurden durch das Militärstrafrecht der Kriegsteilnehmer reguliert. Deutsches Kriegsrecht basierte noch auf dem Militärstrafgesetzbuch von 1872 sowie auf der Militärstrafprozessordnung von 1892. In Frankreich war es der *Code de Justice Militaire* von 1857 sowie die Gesetzgebung von 1871 und 1895, während das Vereinigte Königreich im Sinne des *Arms Act* von 1881, *The King’s Regulations* von 1912 und des *Manual of Military Law* von 1914 agierte. Österreich-Ungarn richtete sich nach dem Militärstrafgesetzbuch von 1855 und der Militärstrafprozessordnung von 1912. In

Frauen auf Grund von Spionage ausführten.¹¹ Die außergewöhnliche öffentliche Aufmerksamkeit, die ihnen zuteil wurde, resultierte aus moralischen Ängsten im Zusammenhang mit der neuen sozialen Krankheit ‚Spionitis‘, der herrschenden Furcht angesichts des Kriegsverlaufes und der sentimental Grammatik von Gender.

Diese Ängste nährten sich abermals aus den patriarchalischen Traditionen und den ambivalenten Repräsentationen der Frau als Retterin (die Krankenschwester) und Teufel (die Spionin). Demzufolge setzte die Propaganda der Kriegszeiten die Heimlichkeit und Geschmacklosigkeit des Spionierens mit unmännlichem Verhalten gleich. Auch die Feminisierung männlicher Agenten trug zu dieser Platzierung der Spionin auf demselben diskursiven Niveau wie dem der gefallenen Frau bei. Repräsentationen aus der Kriegszeit von lustvollen und verführerischen weiblichen Spioninnen stimulierten die viktorianischen Ängste einer Gesellschaft, die furchtsam den Kriegsausgang erwartete. Wie Arthur Zimmermann, Sekretär des deutschen Auswärtigen Amtes 1915, in Bezug auf die Cavell-Exekution in der *New York Times* vom 25.10.1915 anmerkt: „Women [...] are often more clever in such matters [d.i. treason/spying, I.C.G.] than the cleverest male spy“.¹² Nichtsdestoweniger verkörperte die unrechtmäßig verurteilte und hingerichtete Frau, als die Edith Cavell dargestellt wurde, auch die Rolle der Frau als Ernährende, als Pflegerin und universale Schwester. Gender war eine Trope, die gebraucht wurde, um Zuschauer/Leser zu einer paradoxen Identifikation zu verleiten: Auf der einen Seite provozierte sie Wachsamkeit, indem sie die Frau-als-Spionin zur Maskerade offensichtlicher Sexualität reduzierte, auf der anderen Seite aktivierte sie den sentimental Diskurs affektiver Empathie für die aufgeopferte mütterliche Weiblichkeit. So lässt sich behaupten, dass die mediatisierte Exekution einer schönen Frau, das Genre des Melodramas und ein eindringlicher Diskurs von Gewalt und Krieg zur Simulation eines düsteren Regimes spektakulärer Visibilität konvergierten.

den Vereinigten Staaten von Amerika wurden Exekutionen im Rahmen des Kriegsrechts durch die *Articles of War* von 1776, einer neuen Version von 1806 und einer revidierten von 1916 reguliert. Für weitere Informationen siehe Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumech u. Irina Renz (Hg.): *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, Paderborn - München 2003, S. 704 sowie Spencer C. Tucker (Reg.): *World War I Encyclopedia*. Vol III, Santa Barbara 2005, S. 759.

- 11 Die berühmtesten exekutierten Frauen während Kriegszeiten neben Edith Cavell waren Gabrielle Petit, Louise de Bettigny und Marthe Richer, alle von Deutschen exekutiert. Die Franzosen brachten, wie wohlbekannt, Margaretha Geertruida Zeller (verheiratet Macleod), bekannt als Mata Hari oder Spion H21, vor das Exekutionskommando. Zu weiblicher Spionage während des zweiten Weltkrieges vgl. Gundula Bauendamm: *Spionage und Verrat. Konspirative Kriegserzählungen und französische Innenpolitik 1914-1917*, Essen 2004; Hirschfeld u.a. 2003, zit. Anm. 10, S. 151.
- 12 „German Officer Defends killing of Edith Cavell“. In: *New York Times*, Oct. 25, 1915, S. 2-3.

Anhand der Untersuchung dreier ikonografischer Beispiele des Hollywood-Films aus den 1930ern, die Frauen kurz vor ihrer Exekution porträtieren (George Fitzmaurices *Mata Hari*, 1931; Josef von Sternbergs *Dishonored*, 1931; und Herbert Wilcox' *Nurse Edith Cavell*, 1939), wird dieser Aufsatz zeigen, dass die Sichtbarkeit des Todes in Exekutionsszenen durch die Ergänzung der melodramatischen Grammatik zu einem modernen Spektakel des Verlangens wird. Ferner ist der Körper Im-Begriff-des-Sterbens in der visuellen Ökonomie des Films durch filmische und narrative Mittel gerahmt, die den Diskurs der Kriegsexekution mit der spektakulären Sichtbarkeit des Stars überblenden und zugleich versteckte Formen der traditionellen weiblichen Figuration wieder in Kraft setzen.¹³

Exekution und Ausstellung: Formen spektakulärer (Un)Sichtbarkeit und die Cavell-Performanz

Wie Walter Benjamin in der dritten Version von *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/6) argumentiert, offenbarte der Film als technische Kunst und die Kamera als dessen Instrument die private Sphäre des „optischen Unbewussten“¹⁴ (samt dessen subjektiver Momente, indem sie eine illusorische Projektion auf die Leinwand und von dort ins Bewusstsein der Zuschauer simulierten und auf diese Weise neue Ausstellungsweisen und Formen der Ausstellbarkeit erzeugten). Folglich beeinflusste Film die Struktur der Sichtbarkeit, indem er enthüllte, was zuvor im Verborgenen lag. Er offenbarte, wie das optische Unbewusste die Hegemonie des Sichtbarkeitsregimes infiltrierte und dessen Dissonanzen durch widerständige Aneignung vorführte. Die Darstellung von Exekutionen von Frauen in Filmen der 1930er ist ein Beispiel dieser Strategie. Exekution und Ausstellung wurden unter die betörende Präsenz des Stars subsumiert und verhandelten folglich zwischen der Submission unter das Diktat vom institutionellem Starsystem und populären Vorstellungen von Weiblichkeit sowie der widerständigen Aneignung dieser normierenden Kräfte und dem Diskurs von Gewalt und Krieg.

13 Anat Zanger stellt fest, dass traditionelle weibliche Figurationen durch die filmischen Institutionen durch kontingente Akte figürlicher Wiederholung neu in Kraft gesetzt werden. Diese Akte wollen neuerlich rahmen, was sich nicht rahmen lässt, so wie die wirkkräftige Rolle der Frau. Vgl. Doane 1991, Anm. 1, S. 55ff. und Anat Zanger: *Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley*, Amsterdam 2006, S. 23-24.

14 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders.: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften Bd. I, 2*, Frankfurt am Main 1991, S. 471-508, hier S. 500.

Die nachweisliche Anzahl von Frauen, die während des Ersten Weltkrieges in zeremoniellen Exekutionen hingerichtet wurden, ist eher gering, insbesondere wenn man sie mit der Zahl von Zivilpersonen oder sogar Soldaten vergleicht, die auf Grund von Spionage, Vergeltung, Gehorsamsverweigerung oder Feigheit hingerichtet wurden.¹⁵ Die Deutschen sollen elf, die Franzosen zwischen einer und drei, und die Belgier eine weibliche Spionin erschossen haben.¹⁶ Dennoch lässt der hohe medienübergreifende Ausstellungsgrad, den insbesondere die Hinrichtungen von verdächtigen weiblichen Spionen erlangten, darauf schließen, dass diese Ereignisse einen besonderen Kulturtransfer repräsentieren: Einen Übergang von der Lust an der öffentlichen Schande, wie man sie, mit Burke, in der pädagogischen Grammatik antiker Hinrichtungen feststellen konnte, hin zu einer Privatisierung des Verlangens, der Empathie und der Ablehnung angesichts der in Ungnade gefallenen Frau, übermittelt durch die neuen Künste technischer Reproduzierbarkeit, Fotografie und Film. Nichtsdestoweniger decken sie doch auch eine recht veraltete Revision der von patriarchalischen Genderkonstrukten gekennzeichneten Grammatik des Mitleids und der Sentimentalität auf.

Edith Cavell wurde am 11. Oktober 1915 in Belgien von einem deutschen Militärgericht auf Grund des Vorwurfs von Spionage zum Tode verurteilt, nachdem sie zugegeben hatte, französischen und belgischen Soldaten zur Flucht verholfen zu haben. Sie war Oberin der Krankenschwesternschule in Berkendael in Brüssel, wo sie seit einigen Jahren lebte. Das Ausnahmericht verurteilte sie um sieben Uhr abends am 11. Oktober zum Tode. Bereits um zwei Uhr nachts wurde sie erschossen und in einem anonymen Grab beigesetzt. Das Fehlen jeglicher visueller Dokumentationen dieser Exekution, das regelrechte Regime der Unsichtbarkeit, das diese Erschießung zu verschleiern suchte, wurde durch umfangreiche Veröffentlichungen und exzessive Ausstellungen kompensiert. Memorabilien der Verhandlung und Hinrichtung zirkulierten weiträumig in den Ländern der Alliierten (von Tassen über Postkarten zu Zeitungsillustrationen) und schufen ihre eigenen visuellen Erinnerungen an das Ereignis.

15 In der umfassenden Exekutionsstatistik, die Gründe wie Desertation, Feigheit, Verrat oder Spionage umfasst, haben während des Ersten Weltkrieges die USA zehn Exekutionen, das UK 346 und Deutschland 48 Todesstrafen durchgeführt, Frankreich 600, Italien 750. Bereits auf dem Schlachtfeld und ohne Gerichtsverhandlung überbot Österreich-Ungarn alle anderen Kriegsteilnehmer mit 737 Todesstrafen. Die Gesamtzahl für die kaiserliche Monarchie ist unbekannt. Vgl. Hirschfeld u.a. 2003, Anm. 10, S. 169.

16 Vgl. ebenda.



Abb. 1. Postkarte Laureys – Paris (Frankreich 1915)

Worauf es ankam, war nicht so sehr, was sich wahrhaftig ereignet hatte, als die Frage danach, was am ehesten den Geschmack der sympathisierenden Öffentlichkeit treffen konnte. Diese Objekte inszenierten eine performative Authentizität, die sich des sentimental melodramatischen Diskurses bediente. So entstanden einige der modernen Legenden, die das Ereignis umgaben, wie etwa die Geschichte, dass die Krankenschwester Cavell die erste Gewehrsalve überlebte und erst durch den Gnadenschuss eines deutschen Offiziers starb. Eine andere Version, die als die Legende vom Gefreiten Rammler bekannt wurde, besagt, dass ein Soldat sich weigerte, auf eine Frau zu schießen und auf der Stelle erschossen wurde.

Eine der melodramatischsten Repräsentationen der Exekution war der Film *Dawn* (1928) von Regisseur Herbert Wilcox, der auf dem Roman von Reginald Berkeley basierte. Diese dramatische Darstellung der Hinrichtung¹⁷ provozierte einen Aufruhr, als der Film im Februar 1928 in die Kinos kam. Das BBFC (British Board of Film Censors) verweigerte die Zertifizierung und die deutsche Botschaft in London übte enormen Druck auf die britische Regierung aus, galt der Film doch als höchst parteiisch und hinderlich für das Gedeihen britisch-deutscher Beziehungen. Der *casus belli* bezog sich insbesondere auf die letzte Szene und den umstrittenen Gnadenschuss, der dem offiziellen deutschen Report widersprach. In dem späteren Ton-Remake

¹⁷ In der Tat wurde dies zu einem wiederkehrenden Thema in Nachkriegsfilmen des ersten Weltkrieges. Einige Beispiele von Refigurationen von Exekutionen von Frauen während Kriegszeiten in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts sind: John G. Adolfs *The Woman the Germans Shot* (1918), J. Saerle Dawleys, *In the Name of the Prince of Peace* (1914), *Gabrielle Petit* (1928) oder Richard Stantons *The Spy* (1917).

Nurse Edith Cavell von 1939, abermals unter der Regie von Herbert Wilcox, war die Exekutionsszene herausgeschnitten worden. Die Filme weisen noch andere prägnante Unterschiede auf. Die auffälligste Veränderung ist die Neubesetzung und deren Auswirkungen auf die Cavell-Geschichte. Für den ersten Film wählte Wilcox die britische Theaterschauspielerin Sybil Thorndike als Darstellerin einer gutherzigen und heroischen Frau in der Titelrolle. Miss Cavell war 49 Jahre alt, als sie erschossen wurde, und Thorndike überzeigte als sanftmütige ältere Frau, die ihr Leben opferte, um Andere zu retten. Sie hatte jedoch nichts von dem *star material* und der verführerischen Ausstrahlung, welche die wesentlich jüngere Schauspielerin Anna Neagle der Titelrolle elf Jahre später in der Neuverfilmung verlieh. Tatsächlich brachte Anna Neagle mit ihrer Star-Ausstrahlung unter den Zuschauern jene vier Qualitäten zur Geltung, die Richard Dyer als Komponenten des *stardom* identifiziert hat. Sie förderte eine emotionale Nähe zwischen den Zuschauern und den dargestellten Ereignissen, ermöglichte Selbst-Identifikation mit dem heiligen Charakter auf der Leinwand und regte Imitation und Projektion an.¹⁸ So lässt sich feststellen, dass die Exekution die richtige Ausstellungsweise, in diesem Fall die durch den richtigen Star-Körper benötigte, um das Ausmaß seiner Ausstellbarkeit zu erhöhen.

Diese Zusammenhänge liefern Grund zur Annahme, dass der Film, bekannte Tropen der Cavell-Erzählung aufgreifend, darauf abzielt, Wissen durch Emotion zu vermitteln. Diese melodramatische Strategie veranlasst die Zuschauer dazu, einen in Peter Brooks Worten emotionalen kognitiven Moment zu erleben,¹⁹ einen Augenblick des Wissens wahrzunehmen, der durch affektive sentimentale Identifikation erzeugt wird. Die fiktionale Wiederbelebung der Szene auf der Leinwand zielt viel weniger auf den indexikalischen Wert einer möglichst wahrheitsgetreuen Abbildung ab. Vielmehr projiziert sie ein Todesspektakel, das eine Art fiktionales Paradox im Sinne Noel Carrolls hervorruft: „The mystery of how one can be emotionally moved [...] by something you know does not exist“.²⁰ Tatsächlich weiß der Zuschauer und die Zuschauerin, dass weder der Star, noch das, was er/sie erblickt, wirklich sind. Zudem ist er/sie sich ganz offensichtlich der Fiktionalität des Gesehenen bewusst, und entschließt sich dennoch zu einer affektiven Identifikation mit dem Opfer. Auf diese Weise schreibt das fiktionale Paradox dem Ikonischen einen Grad von Erkenntnisgewinn zu, der es den Zuschauern durch das fiktionale Pathos erlaubt, emotionaler und somit überzeugender zu lernen. Tatsächlich wurde das Ereignis von Beginn an in einem theatralischen Kontext präfiguriert und prämediatisiert, der auf Seiten des Publikums tragische Erwartungen weckte und das Juristische mit dem Melodramatischen vermischte. So aktivierte die Entente etwa zeitgenössische Ansichten

18 Richard Dyer: *Stars*, London 2002, S. 18.

19 Peter Brooks: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven 1975, S. 18.

20 Noël Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures*, Oxford 2008, S. 153.