

Dans l'ensemble, le volume n'est donc pas traversé par une problématique commune. Il n'en reste pas moins que les chapitres sont tous de bonne facture et apportent des éclairages intéressants sur leurs objets respectifs. Même si certains auraient gagné à avoir un fil rouge plus explicite, tous méritent d'être lus par ceux qui s'intéressent aux problématiques correspondantes, qu'il s'agisse par exemple des rapports entre vente et nation, de la qualité dans l'industrie horlogère, de la politique culturelle ou encore de l'histoire transnationale.

Notes :

- 1 Notons d'ailleurs la publication depuis la sortie de l'ouvrage des thèses de certain-e-s des contributeurs/-trices, notamment: J. Boillat, *Les véritables maîtres du Temps. Le cartel horloger suisse (1919–1941)*, Neuchâtel 2013; M.-A. Dequid, *Horlogers des Lumières. Temps et société à Paris au XVIIIe siècle*, Paris 2014; R. Huguenin, *L'univers visuel de Suchard (1945–1990). Des images de l'entreprise à l'image d'entreprise*, Neuchâtel 2014; P. Milani, *Le diplomate et l'artiste. Construction d'une politique culturelle suisse à l'étranger (1938–1985)*, Neuchâtel 2013.
- 2 Sur cette question, voir aussi: B. Veyrassat, *Manufacturing flexibility in nineteenth-century Switzerland. Social and institutional foundations of decline and revival in calico-printing and watchmaking*, in: C. F. Sabel/J. Zeitlin (éds), *World of possibilities. Flexibility and mass production in Western industrialization*, Cambridge 1997, pp. 188–237.

Cécile Stephanie Stehrenberger:
Frankos Tänzerinnen auf Auslands-
tournee. Folklore, Nation und
Geschlecht im „Colonial Encounter“
 (= *Historie*, Bd. 39), Bielefeld:
 transcript Verlag 2013, 340 S.

Rezensiert von
 Astrid Kusser, Rio de Janeiro

Der spanische Bürgerkrieg war kaum zu Ende, da sandte die Regierung unter General Franco Forscherinnen aus, um die Musik und Tänze der verschiedenen Regionen Spaniens zu sammeln. Die Bevölkerung sollte sich in Folkloregruppen organisieren, bald traten in landesweiten Wettbewerben die besten Tanz- und Musikgruppen gegeneinander an. Offensiv griffen die Forscherinnen in das vorgefundene Material ein, säuberten es von angeblich fremden oder schädlichen Einflüssen und erfanden eine iberische Nationalkultur, die nicht nur lokal und national wirksam war, sondern auch als Bühnenshow durch die Welt tourte.

Cécile Stephanie Stehrenberger widmet diesen Coros y Danzas genannten Shows und den an ihnen beteiligten Tänzerinnen eine umfangreiche Studie, um an ihnen die Verschränkung von Nationalismus, Geschlechter- und Kolonialpolitik aufzuzeigen. Sie hat sich dafür ein umfangreiches Quellenkorpus vorgenommen, das von schriftlichen Archivquellen über filmische und fotografische Quellen hin

zu Interviews mit beteiligten Tänzerinnen reicht. Stehrenbergers Studie zeigt, dass die Coros y Danzas integraler Bestandteil von Francos Außen- und Kulturpolitik waren, ein Marketing-Coup der Ästhetisierung von Politik, der innerhalb Spaniens schon 1942 begann, mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs dann auf Westeuropa, die USA, Lateinamerika und Spaniens afrikanische Kolonien ausgeweitet wurde. Mit den Coros y Danzas, so Stehrenberger, bereitete das Regime auch die touristische Öffnung des Landes vor und reizte die Nachfrage nach spanischer Kultur weltweit an. Zwar kam es in den Anfangsjahren vor allem in den USA noch zu Protestaktionen von Anti-Faschisten und Exil-Republikanern. Doch die meisten Zuschauer wollten sich beim Genuss der dargebotenen Spektakel nicht stören lassen. Gerade weil sie als Politik angegriffen wurden, konnten sie von liberaler Seite als Kunst geschützt werden. Organisiert wurden die Coros y Danzas von der Seccion Feminina, der Frauenorganisation der faschistischen Falange. Sie war im Bereich der Kultur- und Bildungspolitik, seit den 1960er Jahren auch in der Kolonialpolitik aktiv und verfolgte eine reaktionäre Modernisierungspolitik, die Frauen auf ein Ideal von Hausfrau und Mutter einschwören sollte. Die Falange war zwar in Francos Movimiento Nacional integriert, doch Stehrenberger zeigt, dass faschistisches Denken und Handeln hinter der national-konservativen Fassade lebendig blieben. In der Forschung wird die Integration der Falange als „Zähmung“ analysiert, als handle es sich beim Faschismus um ein etwas zu wildes Tier. Stehrenberger schlägt dagegen vor, die Seccion Feminina als Kriegsmaschine im Sinne von Deleuze und Guattari zu verstehen. Erst aus

dieser Perspektive lassen sich die disziplinierenden und normalisierenden Diskurse rund um die Coros y Danzas erklären, die Stehrenberger vor allem aus der internen Korrespondenz der Organisator_innen, aber auch aus Zeitungsartikeln, Fotografien und Oral History-Interviews rekonstruiert. Diese Diskurse und die sich in ihnen materialisierenden Körper richteten sich nicht nur nach außen an ein Publikum, das affiziert und hispanisiert werden sollte. Sie richteten sich auch nach innen, an die Tänzerinnen und Organisatorinnen selbst, die beständig auf ihre Weiblichkeit, ihren Willen zum fröhlichen Gehorsam eingeschworen werden mussten. Ihr Potential, sich (wieder) gegen die Formierung des Staates zu richten, sollte sich nicht weiter entfalten können. Kein Wunder, dass die Organisatorinnen in ihrer Korrespondenz immer wieder bedauerten, dass sie ihre politische Gesinnung im Ausland nicht offener zeigen konnten. Aus ihrer Perspektive arbeiteten sie weiter an der unvollendeten faschistischen Revolution der Falange und traten nur aus taktischen Gründen als reine Folklore-Veranstaltung auf.

Stehrenberger interpretiert die Shows als Politik der Gefühle. Altbekannte Gesänge, Tänze und Rhythmen sollten also erzeugen, was militärische Gewalt und gnadenlose Siegerjustiz nicht geschafft hatten: Bürger zu erschaffen, die sich gerne von einem Regime regieren lassen, das sich auf Tradition, Familie und Religion beruft. Sie sollten die Basis für ein neues Zusammengehörigkeitsgefühl unter Spaniern schaffen. In einem Propagandafilm brechen ehemalige republikanische Kämpfer unter dem Eindruck folkloristischer Auführungen regelrecht zusammen und kehren zu Tränen gerührt in den Schoß der

Nation zurück. Die Tänze sollten auch vor Augen führen, dass ökonomische Modernisierung problemlos mit einer konservativen Geschlechterordnung einhergehen kann. Und außerdem sollten die Coros y Danzas Spaniens als wohlwollende Kolonialmacht präsentieren, die in der Lage ist, tanzend die Herzen der Kolonisierten zu erobern und zu hispanisieren – ein Narrativ, das publikumswirksam in Spanien selbst vermarktet wurde, das aber in einem gewissen Spannungsverhältnis zu den in den Kolonien entstandenen Bildern und Ereignissen steht, die Stehrenberger im Archiv aufgefunden hat. Hier blieb stets eine gewisse Distanz und Fremdheit zwischen den Akteuren bestehen, während sich die Tänzerinnen selbst in den Kolonien ein größeres Maß an Freiheit nahmen, Hosen trugen und überhaupt auf ihren Welttourneen eine Lebensweise aneigneten, die sie daheim bald zu „bichos raros“, zu merkwürdigen Wesen machte.

Stehrenbergers Studie zeigt, dass die Eigendynamik des Projekts Coros y Danzas Effekte erzeugte, die das Geplante in vielerlei Hinsicht überstiegen. Da waren zum einen die Frauen selbst, die jahrelang in wichtiger Mission durchs Land und durch die ganze Welt reisten, die forschten, choreografierten und organisierten, mit lokalen Behörden verhandelten und beständig als Kultur-Botschafterinnen Spaniens unterwegs waren. Sie entsprachen überhaupt nicht dem Bild der Hausfrau und Mutter, das sonst propagiert wurde. Die Tänzerinnen hatten in ihrer trainierten Exaktheit etwas Soldatisches und Mechanisches, während sie doch eigentlich ganz natürlich und ungeschminkt auftreten sollten. Tatsächlich gerieten sie in eine Dynamik der Professionalisierung, in der ihre Auf-

tritte immer spektakulärer wurden und sich immer mehr an die Erwartungen der Zuschauer anpassten. Sie eigneten sich auch Tänze an, die bis dahin nur Männern vorbehalten waren. Der Grund lag in der eigentümlichen Entscheidung, in den Coros y Danzas nur Frauen auftreten zu lassen. Schon im Prozess des Forschens und Transkribierens hatten die Organisatorinnen die Entsexualisierung des Tanzens vorangetrieben. Es sollte nichts mehr mit heterosexueller Verführung zu tun haben, Elemente, die sie gar als heidnische Überreste und als unchristlich bezeichneten. Stehrenberger vermutet, dass die Organisation damit auch auf das Problem reagierte, dass tanzende Männer auf der Bühne oft mit Homosexualität assoziiert worden seien. Nur Frauen auf die Bühne zu schicken, führte andererseits aber dazu, dass in den Coros y Danzas plötzlich Frauen einen Speer-Tanz aufführten. Eine falangistische Publikation lobte zwar, dass die Tänzerinnen die schwierige Aufgabe, männliche Stärke und weibliche Feinfühligkeit zu verbinden, anmutig gemeistert hätten. Doch daraus, so die Autorin, sei auch das Potential eines „genderblurrings“ entstanden, das den Unterschied zwischen männlich und weiblich unscharf hätte werden lassen können. In der kolonialen Begegnung habe ein solcher Speertanz potentiell noch weitere Probleme mit sich gebracht: Wo genau war der Unterschied zwischen dem spanischen Primitivismus, der Verwurzelung und Authentizität markieren sollte und dem kolonialen, der als Auftrag zur Zivilisierungsmission verstanden werden wollte?

Diese Eigendynamik unterscheidet sich von der im ersten Kapitel des Buches detailliert rekonstruierten ideologischen

Mission der Coros y Danzas, aber sie deshalb wie im dritten Kapitel als Scheitern der Mission zu bezeichnen, ist nicht ganz nachvollziehbar. Man erfährt von Ambivalenzen und Unsicherheiten, von unerwünschten Vorkommnissen und Gefühlen der Beklemmung und der Fremdheit unter den Tänzerinnen, die sie besonders in den Kolonien befallen hätten – doch wie problematisch waren diese Momente eigentlich? Mussten die Kolonisierten wirklich in Begeisterung ausbrechen oder reichte es nicht aus, dass Kommentatoren daheim davon erzählten, während in den dabei produzierten Bildern weiterhin eine gewisse Distanz zwischen Herrschern und Beherrschten sichtbar blieb? Die Analyse zeigt eigentlich eher, wie flexibel das Regime mit diesen Situationen umzugehen verstand. So beschreibt sie, dass die Organisatorinnen der Coros y Danzas zuerst den Flamenco und andere Einflüsse aus der Kultur der spanischen Gitanos nicht mit ins Programm aufgenommen hatten. Doch im Ausland war das nicht aufrecht zu erhalten. Das Publikum wollte genau das sehen und war nicht davon abzubringen, dass Flamenco nicht spanisch sein sollte. Kein Problem, nahmen die Organisatorinnen eben wieder Elemente aus dem Flamenco ins Programm. Man hat nach der Lektüre von Stehrenbergers Buch nichts davon gelesen, dass dadurch ihre Macht in Frage stand, zu definieren, was als authentisch zu gelten hatte und was nicht, also die Grenze zum Nicht-Integrierbaren zu ziehen. Denn nun grenzten sie einfach das, was sie als authentischen Flamenco präsentierten von einem „Pseudo-Flamenco“ ab, praktizierten also weiterhin einen vereinnahmenden Ausschluss. Stehrenberger zeigt in diesem letzten Ka-

pitel, dass die Coros y Danzas wie alle performativen Situationen anfällig für Interventionen und Interpretationen waren, dass ihre Effekte nicht nur im Augenblick der Aufführung, sondern noch in sekundären Akten des Beschreibens, Erzählens und Erinnerns hergestellt wurde. Man würde deshalb die Beschreibung eines komplexen Prozess erwarten, an dem verschiedene Akteure beteiligt waren, zumal sie ja auch mit dem Konzept der Begegnung operiert und einen transnationale Perspektive einnimmt. Diese Perspektivwechsel finden sich aber leider kaum. Nur beiläufig erzählt Stehrenberger, dass die Coros y Danzas auch einen Prozess der Erfindung von Tanztraditionen in Äquatorialguinea ausgelöst hätten. An anderer Stelle erwähnt sie, dass dort bei den Coros y Danzas auch die Kolonisierten tanzend in Erscheinung getreten seien.

Es überrascht auch, dass eine Arbeit, die das Wort Tanzen im Titel trägt und Prozesse der Ästhetisierung von Politik untersucht, sich erstaunlich wenig für die Tänze selbst interessiert. Die Autorin schreibt, dass die Ideologinnen der Coros y Danzas der Jota eine besondere Bedeutung zuschrieben, weil sie im ganzen Land getanzt werde und deshalb beim Publikum eine besonders emotionalisierende Wirkung habe. Man erfährt aber in der ganzen Studie nicht, wie diese Jota aussah, was sie ausmachte, wie sie ästhetisch funktionierte. Dasselbe gilt für einen Tanz namens Balele aus Äquatorialguinea, der in den Quellen rund um die Coros y Danzas immer wieder als der Tanz der Kolonisierten und als negative Abgrenzungsfolie auftaucht. So bleibt man beim Lesen dem Geschehen immer gleich distanziert oder besser blind gegenüber, kann sich die Dynamik dieser

„Begegnung“ nicht recht vorstellen. Damit verspielt die Autorin das Potential von Tänzen als historischer Quelle und damit die Möglichkeit, über die geschwätigen Diskurse, die sie so ausführlich analysiert, hinauszugehen. Von kulturwissenschaftlicher Seite könnte man ihr vorwerfen, Tänze als ästhetische Form nicht ernst zu nehmen. Oft hat man den Eindruck, die Autorin findet es ein wenig lächerlich, dass sich davon überhaupt jemand beeindrucken ließ. An den wenigen Stellen, an denen die Autorin einen Versuch startet, Tänze oder Situationen des Tanzens zu beschreiben, fehlt es an analytischer Begrifflichkeit. Die Tanzenden hüpfen und hopsen, sie verrenken ihre Glieder. Das Publikum wird betanzt. Das ist auch aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive problematisch, denn die Gefühle, um die es in der Studie ja eigentlich gehen sollte, werden so nicht historisiert. Welche Organisation von Zeit und Raum findet sich denn in den Tänzen und welche Gefühle ließen sich daran in verschiedenen Konstellationen koppeln?

Die Studie bleibt deshalb etwas hinter dem zurück, was das originell gewählte Thema, die aufwendige Quellenrecherche und auch das theoretische Rüstzeug der Autorin eingangs versprechen. Sie ist zudem begrifflich nicht immer treffsicher formuliert, wobei die Qualität von Kapitel zu Kapitel schwankt.

Ines Prodöhl: Die Politik des Wissens. Allgemeine deutsche Enzyklopädien zwischen 1928 und 1956, Berlin: Akademie Verlag 2011, 301 S.

Rezensiert von
Stephan Scholz, Oldenburg

Vor zehn Jahren erschien zum definitiv letzten Mal eine gedruckte Brockhaus-Enzyklopädie. Sie bildete zumindest in Deutschland den Schlusspunkt einer zweihundertjährigen Geschichte von monumentalen, oft mehrere Dutzend Bände umfassenden enzyklopädischen Werken, die für ein allgemeines Publikum das für relevant erachtete Wissen der Welt zusammenstellen und verfügbar machen sollten. Im 19. und 20. Jh. waren sie die Informationsquellen und Referenzwerke des Allgemeinwissens. Dass der in ihnen konstituierte Wissenskanon immer ein Ergebnis von Selektionsprozessen und damit ein Konstrukt war, verdeutlicht die Arbeit von Ines Prodöhl, die 2008 in Heidelberg als Dissertation angenommen wurde.

Prodöhl beschäftigt sich darin mit den Akteuren, Bedingungen, Strukturen und Zielen der lexikalischen Fixierung des Wissens. Sie untersucht die vielfältigen kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Netzwerke, Beziehungen und Verflechtungen die an der Produktion beteiligt sind. Sie betrachtet Enzyklopädien dabei sowohl als Orte und Instrumente der gesellschaftlichen Selbstverständigung und der „Nationalisierung des Wissens“ (S. 55) als auch als „Transfermedien für den Fluss von