

4. *Vénus noire* (2010): Nation, Feld und Erinnerungskultur¹

4.1 Zur Repräsentation Frankreichs im 19. Jahrhundert

Drei Jahre nach dem hochgelobten Film *La Graine et le mulet* (2007) erscheint *Vénus noire* (2010), das erste Biopic von Abdellatif Kechiche. Es stellt den Versuch dar, den Weg der Sklavin Sawtche Baartman² in Europa und vor allem in Frankreich fakten-treu zu rekonstruieren und filmisch darzustellen. Sawtche gehörte dem südafrikanischen Stamm Khoikhoi an, dessen Frauen aufgrund der besonderen historischen Umstände europäischer Kolonisierungsprozesse in der Wissenschaft (Anthropolo-

-
- 1 Manche Elemente, die in diesem Kapitel analysiert werden, wurden bereits in den folgenden Artikeln behandelt, die einige Zeit zuvor erschienen sind. Jedoch erfolgt die Diskussion hier in einem ausführlicheren Format und theoretisch komplexeren Rahmen. Vgl. Burrhus Njanjo (2022): »Articulations of Racism in *Vénus Noire* (2010) and *A United Kingdom* (2016)«. In: Julian T. Gärtner/Malin S. Wilckens (Hg.): *Racializing Humankind. Interdisciplinary Perspectives on Practices of Race and Racism*. Wien/Köln: Böhlau Verlag, S. 295–312. Burrhus Njanjo (2023): »I don't want to be Footit's [(or) Foot-it] stooge anymore. I want to be taken seriously«. *Chocolat* (2016), Postmigration and French Biopic Film«. In: *ffk. Journal film- und medienwissenschaftliches Kolloquium* 8, S. 117–132.
 - 2 In den 80er Jahren wurden erstmalig nach dem 19. Jahrhundert viele wichtige Studien herausgegeben, die sich mit der Figur und der Laufbahn von Sawtche Bartmann in Europa kritisch und intensiv auseinandersetzen. Sie legten beispielsweise die pseudowissenschaftlichen Diskurse aus dem 19. Jahrhundert aus der Medizin und der Biologie aus, die die Figur, das Leben und die Überreste von Sawtche gefangen hielten und die beispielsweise Baartman aufgrund einer vermeintlichen Hypersexualität einen tierischen Status zuschrieben. Parallel wurde auch untersucht, welche ikonographische Funktion ihre konstruierte Figur in der Wahrnehmung und Darstellung des damaligen Zeitgeistes in der Kulturgeschichte Europas übernahm. Vgl. Sander Gilman (1985): »Black Bodies White Bodies. Toward an iconography of female sexuality in the late nineteenth-century Art, Medicine and Literature«. In: *Critical Inquiry* 12.1, S. 204–242. Sander Gilman (1989): *Sexuality. An illustrated history, Representing the sexual in Medicine and Culture from the middle Ages to the age of AIDS.*, New York: John Wiley & Sons. Stephen Gould (1985): *The Flamingo's smile. Reflections in Natural History*. New York/London: W.W. Norton & Company, S. 291–305.

gie, Ethnologie, Biologie usw. des 19. Jahrhunderts)³ zu Forschungsobjekten aller denkbaren rassistischen Diskurse wurden.

1810 wandert Baartman mit ihrem »Meister« nach Europa aus. Sie folgt der Illusion, in Europa ein großes Vermögen machen und so ihre Freiheit erlangen zu können. Auf Befehl eines Herrn (Hendrick Caesar, auf Empfehlung seines Freundes Alexander Dunlop), der ihr so gut wie keine Freiheiten lässt, stellt sie sich wie ein »wildes Tier« zur Schau, manchmal in einem Käfig. Im Film nehmen die Zuschauer*innen in England und Frankreich eine Frau mit einer »eigenartigen« Anatomie wahr, die ihnen ein Bild von »Exotik« vermittelt.⁴

Der Film ist durch große Erzählblöcke strukturiert, die wichtige Aspekte von Sawtches Werdegang beleuchten: Georges Cuviers Vortrag über ihre sterblichen Überreste vor der Académie Royale de Médecine in Paris (Prolog) im Jahr 1817, Sawtches »Ausstellung« auf Jahrmärkten in England, die Auseinandersetzungen mit der britischen Justiz, ihre »Ausstellung« in libertären Salons in Paris, ihr Leben als Prostituierte, die Verwahrung ihres Körpers in der französischen Académie des Sciences, nachdem sie 1815 an einer sexuell übertragbaren Krankheit in einem erbärmlichen Zustand verstorben war.

Alvar Blanes zufolge gehören Historienfilme zu »the most prolific fields when it comes to building a national imaginary. The reason lies in such fiction's ability to weave tales that serve up the temporal continuities the nation wants.«⁵ Solche »tales« verstehe ich als Oberbegriff, die in Traditionen, Symbole und Diskurse aufgeteilt werden können und auch an Haywards Wort von den »myths of the nation« denken lassen. Vor diesem Hintergrund liegt ein offensichtlicher Bezug von Historienfilmen zu *politics of identity* beziehungsweise »politics of memory«⁶ einer Region oder eines Landes vor. Diese Politiken sollen im Rahmen der Auseinandersetzung mit *Vénus noire* (2010) als Beispiel des *minor/minoritarian* Films analysiert werden.

-
- 3 Vgl. Delphine P. Courtis (2018): »Stereotypes about black bodies in French medical literature. Race, gender and sexuality (1780–1950)«. In: *Journal of Historical Archaeology & Anthropological Sciences* 3, S. 316–317. Georges Cuvier (1858): *Lettres de Georges Cuvier à C.M. Pfaff sur l'histoire naturelle, la politique et la littérature 1788–1792. Lettre du 31 décembre 1790*. Übers. von Marchant Louis. Paris: Victor Masson. Clifton Crais/Pamela Scully (2011): *Sara Baartman and the Hottentot Venus. A ghost story and a biography*. Princeton-Oxford: Princeton University Press. Nicolas Bancel et al. (Hg.) (2004): *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*. Paris: La découverte. Sadiya Qureshi (2004): »Displaying Sara Baartman the ›Hottentot Venus‹«. In: *History of science* 42.2, S. 233–257. Gérard Badou (2000): »Sur les traces de la Vénus Hottentote«. In: *Gradhiva. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* 27, S. 83–87.
- 4 Mehr hierzu aus wissenschaftlicher Perspektive siehe: Pamela Scully/Clifton Crais (2008): »Race and Erasure. Sara Baartman and Hendrik Cesars in Cape Town and London«. In: *Journal of British Studies* 47.2, S. 301–323, hier S. 304–305. Jean B. Miguoué: a.a.O., S. 106.
- 5 Àlvar Peris (2016): »Imagining the Nation through Television Fiction. Memory, Proximity and daily Life«. In: *Debats. Journal on Culture, Power and Society* 1, S. 29–43, hier S. 36.
- 6 Ebd.

Ich stelle die Hypothese auf, dass *Vénus noire* (2010) mittels ästhetischer Strategien einen dekonstruktiven Ansatz gegenüber nationaler Gedächtnispolitik verfolgt. Aufgrund der Komplexität des Themas wird der Fokus ausschließlich auf zwei Unterkategorien des *minor/minoritarian cinema* liegen, und zwar einmal auf dem politischen Zusammenhang und zudem auf dem Vitalitätspotenzial dieses Films. Die Unterkategorie politischer Zusammenhang wird im vorgegebenen Fall in Bezug auf die *politics of identity* beziehungsweise *politics of memory* erörtert. Diesbezüglich fokussiert die Analyse die Spuren von Rassismus in der Kulturgeschichte Frankreichs im 19. Jahrhundert und versucht, *Vénus noire* (2010) als reflexives Medium eines nationalen kollektiven Gedächtnisses zu begreifen. Was die Vitalität von *Vénus noire* (2010) anbelangt, wird zu zeigen sein, inwiefern eine doppelte Positionierung des Regisseurs an diesem Film abgelesen werden kann.

4.1.1 Rassismus und Sprache

Schon Michel Foucault hob die Rolle der Sprache bei der Artikulation von Machtverhältnissen hervor. Hierzu schreibt er in *Death and the Labyrinth*:

The sun of language is hidden within the secret; but at the heart of this night where it is maintained, it is marvelously fecund, causing machines and automaton corpses, incredible inventions and careful imitations [...] language speaks only from something essential that is lacking.⁷

Foucault vergleicht die Macht der Sprache mit der Sonne, um die Aufmerksamkeit auf diese offensichtlich kreative Funktion zu lenken. Die Sprache kann auch dazu beitragen, abweichende Alltagspraxen zu verbreiten und somit *soft violence* zu normalisieren.

In solch einer Gewalt interveniert Kechiches Film, indem er beispielsweise den rassistischen Charakter der Bezeichnung »The Venus hottentot« filmisch und kritisch verarbeitet. Dieser Name erzeugt ein Bild, an das fast immer die groteske Darstellung einer großen, dicken, Schwarzen Frau geknüpft zu sein scheint. Im ersten Teil des Films (CD 1, bis zur 80. Minute des Films) wird der Begriff sowohl namentlich als auch bildlich vierzig mal verwendet.

Etymologisch verweist *Venus* nicht nur auf einen Planeten, sondern auch auf eine sehr schöne Frau. In der römischen Mythologie ist Venus die Göttin der Liebe, der weiblichen Schönheit, der Verführung. In der griechischen Mythologie wird Ve-

7 Michel Foucault [1963](2004): *Death and the Labyrinth. The World of Raymond Roussel*. Übers. von Charles Ruas. London/New York: Continuum, S. 166–167.

nus mit Aphrodite, der olympischen Göttin der Liebe und Schönheit, gleichgesetzt.⁸ Sawtche wird dann durch den Namen »die Hottentoten-Venus« als »african phenomenon« und damit indirekt als afrikanische Göttin der Liebe, der Schönheit und des sinnlichen Begehrens dargestellt. Abgesehen davon, dass dieses onomatologische Verfahren mit Homogenisierungen und Vereinfachungen operiert, liegt ihr ganz offensichtlich eine markant rassistisch-sexistische Stereotypisierungslogik zugrunde. Denn der Begriff der »Vénus hottentote« wird bewusst mit Wildheit, Primitivismus, Anachronismus, Groteske und Übermaß assoziiert. Dieses Bild wird zudem implizit dem der *weißen*⁹ europäischen Frau entgegengesetzt. So spiegeln sich rassistische kulturelle Hierarchien in den sprachlichen Begriffen »la Vénus hottentote« wider, die eine eurozentrische und imperialistische Überlegenheit begründen und aufrechterhalten.¹⁰

4.1.2 »La Vénus Noire« als »man-merchandise«

Ursprünglich waren die Reisepläne von Caesar und seinem Freund Dunlop, den »Herren« von Sawtche, rein ökonomischer Natur. Die beiden Männer hatten vor, mit der Afrikanerin durch Europa zu reisen, sie vorzuführen und auf diese Weise ein großes Vermögen zu machen. Sawtche wird versprochen: »bientôt tu seras libre ... Tu seras libre, l'argent, c'est la liberté!« (00:25:23/CD 1). Aber in diesem Projekt erscheint Sawtche als Sklavin, nichts weiter als eine Ware, ein bloßes kommerzielles Objekt.

Die ersten sechzig Minuten des Films akzentuieren vor allem eine sehr müde Frau. Die Groß- und Nahaufnahmen ihres Gesichts zeigen ihre Erschöpfung. Darüber hinaus verwendet Kechiche langsam gesprochene Sätze, zeigt einen entkräfteten Körper am Tagesende sowie einen glanzlosen und ausweichenden Blick. Sowohl auf als auch jenseits der Bühne sieht man Sawtche abgekämpftes Gesicht. Zwei Mal lenkt die Kamera den Blick auf ihren Teller beim Abendessen, der kaum angerührt zu sein scheint. Sawtche hat offensichtlich keinen Appetit. Caesar beschwert sich (00:20:31/CD 1): »Fais pas semblant, mange! Tu as perdu du poids«, was für die Geschäfte keine gute Nachricht sei. Eines Tages beanstandet Sawtche die Arbeitsbe-

8 Vgl. Sarah Debrew (2019): »(Re)membering Sara Baartman, Venus, and Aphrodite«. In: *Classical Receptions Journal* 11.3, S. 336–354, hier S. 338.

9 Der Begriff weiß kommt hier nicht in Anwendung als Farbmarkierung, sondern als Verweis auf die Mehrheitsgesellschaft im abendländischen beziehungsweise westeuropäischen Kontext.

10 Darüber hinaus kann man auch den Aspekt des Begehrens hervorheben. Die »Vénus hottentote« fungiert auch hier als die Verkörperung und Projektion des Begehrens ihrer *weiß*-europäischen »Schöpfer« und Peiniger auf eine »wilde Frau«. Darauf gehe ich ausführlich im Unterkapitel »Zur Animalisierung der Schwarzen Frau« ein.

dingungen (00:20:36-00:20:39/CD 1): »Je suis fatiguée ... Le spectacle n'est pas facile.« Denn sie muss tagein, tagaus arbeiten.

In Paris spitzen sich diese Umstände schließlich zu. Denn dort wird mit Sawtche nicht mehr verhandelt. »Ihre Eigentümer« tätigen einen Abschluss mit Georges Cuvier – Forscher am Musée de l'Homme, Collège de France und an der Académie des Sciences – und mit der Leiterin eines Bordells, über Sawtches Kopfhinweg zu für sie sehr ungünstigen Bedingungen. Dauernd sind im Film Geldtransaktionen zu sehen: Wenn Caesar Sawtche an Réaux, einen französischen Zirkusmeister, verkauft; wenn Réaux Geld vom Boss eines Bordells erhält; wenn Sawtche und Jeanne, eine ehemalige französische Zirkusschauspielerin, für ihn als Prostituierte arbeiten; wenn Réaux die Leiche von Sawtche an das Musée de l'Homme verkauft; wenn Jeanne Sawtche nur einen mickrigen Geldschein nach einer Sex-Orgie übergibt; wenn Réaux eine große Menge Geldscheine von Georges Cuvier bekommt. Am Ende stirbt Sawtche verarmt und alleine.

Sawtche scheint in Frankreich in einer Falle zu sitzen. Sie ist nicht Herrin ihres Schicksals.¹¹ Ihre Meinung zählt nicht, und sie muss gehorchen. Das eine oder andere Mal widersetzt sie sich Praktiken, die ihre Würde verletzen, etwa im Musée de l'Homme, wo sie sich weigert, den französischen Forschern ihre Vulva zu zeigen. Und jedes Mal bleibt die Reaktion ihrer »Meister« nicht aus. Sie wird von ihnen geschlagen. Denn aufgrund ihrer Verweigerung fallen Einnahmen weg. Caesar ist wütend und stellt Sawtche die grob formulierte Frage (00:36:10-00:36:21/CD2): »Ils nous ont payé très cher pour que tu écarter les cuisses. Pourquoi ça te pose un problème ... de les écarter pour des hommes aussi illustres?«

Ein materialistischer Blick auf diesen Sachverhalt offenbart eine ungleiche und ungerechte Verteilung von Ressourcen und Gewinnen. Die Art und Weise, wie Sawtche behandelt wird, ist das Ergebnis kapitalistischer Prozesse. Bei diesen Prozessen wird Sawtche ausschließlich unter dem intersektionalen Gesichtspunkt ihrer Weiblichkeit und ihrer »Blackness«¹² betrachtet. In dieser Hinsicht würde man in Anlehnung an Mbembe argumentieren, dass Sawtche hier für die »difference in its raw manifestation – somatic, affective, aesthetic, imaginary«¹³ steht.

11 Es handelt sich um einen nicht zu verabsolutierenden Satz, denn ihr Zeugnis hätte vor Gericht in London zu einer Verurteilung von Caesar und zu ihrer Statusveränderung führen können.

12 Ich bin mir der vielfältigen Semantik eines solchen Wortes bewusst. Die Bedeutungsebenen können sich ändern, je nachdem, ob man beispielsweise aus einer Empowerment-Perspektive oder aus einer völlig rassistischen Perspektive argumentiert. Wie auch immer, alle diese verschiedenen Definitionen weisen eine gemeinsame konstruktivistische Dimension auf. Der Gebrauch des Begriffs hier bezieht sich auf ideologische Praktiken, die in vielen unterschiedlichen Intersektionen (Geschlecht, Standort, Zeit, Kultur, Ethnie, *race* usw.) konstruiert werden, wobei *race* eine prominente Rolle spielt.

13 Achille Mbembe [2013](2017): *Critique of Black Reason*. Durham: Duke University Press, S. xi.

Darum wird mit ihr anders als etwa mit der hellhäutigen Jeanne umgegangen. Darum kann sie enthumanisiert werden, ohne Anspruch darauf zu erheben, ihre Rechte einzufordern. Ihr Leben in Europa als Sklavin entspricht dem, was Mbembe »man-of-metal, man-merchandise, man-of-money«¹⁴ bezeichnet. Dies bezieht sich, so führt er aus, auf eine spezifische, »andere« Menschheit, die er »distinct humanity« nennt. Eine Person aus dieser Gruppe der »anderen Menschheit« wäre also »one whose very humanity was [and still is] in question«¹⁵. Für die »Meister« von Sawtche besteht die Quintessenz ihres Lebens nur in der Möglichkeit, mit ihr Geld zu machen. Sawtche sichert sich deren »Achtung«, nur weil sie als Ware, nur weil sie als »mere merchandise, object[s] of luxury or utility to be bought and sold to others«¹⁶ aufgefasst wird. Und die psycho-affektiven Folgen solcher Praxen sind, dass solche Personen wie Sawtche zum »prototype of a poisoned, burnt subject [...] a being whose life is made of ashes«¹⁷ werden. In dieser Hinsicht kann der schwere Infekt, der gegen Ende des Films bei Sawtche diagnostiziert wird, auch als Metapher für ihren psychologischen Zustand gesehen werden: Sawtche wird zu einer ruhigeren, trägeren und apathischeren Person. Beim Sex mit den Männern im Bordell wirkt sie stets gefühllos und wie betäubt. Sie hat aufgegeben, sich zu wehren: Das ist die perfekte Illustration des »objectivisme intégral«, das heißt die Transformation einer rassistisch behandelten Person in ein passives, handlungsunfähiges Objekt des Rassismus.¹⁸ Sawtche scheint in jeder Hinsicht eine Gefangene des kapitalistischen und neoliberalen Blicks ihrer weißen Meister zu sein, dem sie unterliegt und aus dem ihre Enthumanisierung resultiert.

4.1.3 Zur Animalisierung der Schwarzen Frau¹⁹

Im folgenden Teil geht es darum, mit dem von Mbembe entlehnten theoretischen Begriff »devenir-animal« (dt. Tier-Werden)²⁰ dem Prozess der Animalisierung, das heißt der radikalen Dehumanisierung von Sawtche auf den Grund zu gehen. Abgesehen vom möglichen Unterschied zwischen Fiktion und Realität möchte ich den filmästhetischen Mitteln Beachtung schenken, anhand derer eine Animalisierung der Schwarzen Frau umgesetzt wird.

14 Ebd.

15 Ebd. [Hervorgehoben vom Autor]

16 Ebd.

17 Ebd., S. 40.

18 Colette Guillaumin (2002): *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*. Paris: Gallimard.

19 Über die postkoloniale Neubewertung der Kolonialvergangenheit hinaus erarbeitet der Erzählerdiskurs das Konzept des interkulturellen Lernens (in *La Graine et le Mulet*, 2007). Im Text entsteht dies daraus, dass Europäer*innen Kenntnisse über Afrika gewinnen und ihre bisherigen Vorstellungen hinterfragen.

20 Achille Mbembe: *Politique de l'inimitié*. a.a.O., S. 99.

Der Name Sawtche und nicht Saartjie wird von mir absichtlich benutzt, um eine kritische Überlegung zur Vassalisierung anzuschließen, aus der die Figur »Saartjie« als radikal untergeordnetes Wesen entsteht. Es ist eine Figur, die sich anscheinend kaum als menschlich vorstellen lässt, die vermeintlich nicht zur Werteskala von Vernunft, Modernität und Aufklärung passt.²¹ Der Name »Saartjie« weist darauf hin, dass sie im Film als völlig unterworfen, konstruierte Figur in der Funktion eines erfundenen Wesens repräsentiert wird, das ausschließlich im karikierenden Blick und Begehren ihrer *weißen* Gegenüber existiert. Wenn sprachlich ausformulierten kulturellen Realitäten im kolonialen Kontext eine imperialistische Ideologie im Sinne von Fanon zugrunde liegt,²² dann wäre »Saartjie« sowohl Ergebnis als auch Ausgangspunkt kolonialer Praktiken. Diese bedienen sich dann Metaphern, Sprachbildern und Handlungen, um den keineswegs unterstellten Wahn- und Schwachsinn der »zivilisatorischen Mission« zu konstruieren, zu legitimieren und fortbestehen zu lassen.

Die Rollenverteilung bei den Vorführungen im Film ist sowohl in England als auch in Frankreich nach dem Muster einer intersektionalen symbolischen Orchestrierung von Macht ausgerichtet, zunächst zwischen Männern und Frauen, dann zwischen *weißen* und Schwarzen. Sawtche spielt die Wilde und Hendrick Caesar den Dompteur. Er stellt Sawtche als eine im afrikanischen Dschungel gefangene weibliche Wilde vor. Daher beginnt sie das Spektakel in einem Käfig (siehe Abbildung 1), der mit der Haut eines Tieres bedeckt ist. Sie schreit laut auf, rüttelt an den Gitterstäben ihres Käfigs und erweckt den Eindruck, sie wolle Caesar erwürgen. Hendrick gelingt es, sie mithilfe eines Seils, das an ihrem Hals befestigt ist, zu kontrollieren. Als Geschenk bekommt sie auf der Bühne jedes Mal, wenn sie ihre Show gut macht, etwas in den Mund gesteckt. Wir erleben hier einen Prozess der Animalisierung von Sawtche und damit der Figur der Schwarzen Frau. Sawtche hat die Rolle eines wilden Zirkustieres zu spielen, dessen Zähmungsprozess noch nicht ganz abgeschlossen ist. Sie ist ganz dem Willen ihres »Herrn« untergeordnet, der sie bei guten Taten lobt – eine behavioristische Methode. Und dank des kreativen Potenzials der Sprache wird sie zu dem, was die Wörter, die sich auf sie beziehen, als Realität zum Ausdruck bringen. Sie ist die Metapher für das Wilde, das Exotische, den Dschungel. Für die Zuschauer*innen vor der Bühne ist sie die Metapher für eine anachronistische Zeit.²³

21 Vgl. Burrhus Njanjo: »Articulations of Racism«, a.a.O., S. 299–300.

22 Vgl. Frantz Fanon (1952): *Peau noire Masques blancs*. Paris: Seuil, S. 14f.

23 Allerdings kann aus einer anderen, ganz aktualisierten Perspektive der *histoire* des Films die Überlegung angestellt werden, ob der Regisseur Kechiche somit die Frage stellt, inwiefern diese Vorstellungen im Kern immer noch existieren. Durch den Prozess der Aktualisierung, den dieser Film ermöglicht, ließe sich die Frage stellen, auf welche Art und Weise solche Ideen heute noch zirkulieren und inwiefern Anachronismen die Aktualität unserer postmo-

Abb. 1: Screenshot aus *Vénus noire* (2010) (00:10:14/CD 1)

Von der dargestellten anachronistischen Zeit nehmen manche Zusehenden deutlich Abstand. Aus dem Publikum ist beispielsweise zu vernehmen: »Go back to your jungle!« und »What a savage! Gain your cage!« Es handelt sich hierbei um eine Abgrenzungsstrategie, um die eigene Identität abzusichern. Man distanziert sich von der »Wilden«, weil man vorgeblich zivilisiert sei und gute Manieren habe. Solche Strategien funktionieren ebenso gut mit Verallgemeinerungen, Vereinfachungen, Reduktionismen und damit auch mit fantasievollen kulturellen Zuschreibungen, wie David Goldberg unter dem Stichwort »homogenized polity« angemerkt hat.²⁴ Im Film wird Sawtche auf einer Pariser Bühne aufgefordert, »to parade as a European lady«. Das Problem liegt nicht in der Bezeichnung »European lady«, vielmehr in der Realität, die dadurch geschaffen und ausschließlich Europa zugeschrieben wird: »europäische Identität« wird als modern, fortschrittlich und »anderen« Kulturen überlegen markiert. Eine Person wie Caesar fühlt sich berechtigt, in eine fremde Umgebung einzudringen und einen Menschen zu rauben, weil er folgende Fähigkeit besitzt: »One of the rare white men on the African continent that speak her tongue.«

Der Prozess des »Tier-Werdens« in Paris, wie Mbembe das hier nennen würde, reiht sich nahtlos an die Spektakel in London an. Was die sprachliche Ebene anbelangt, mittels derer dieser Prozess ausgedrückt wird, bestehen weiterhin Gemeinsamkeiten mit London. Réaux, der en passant in London auf demselben Zirkusplatz mit Caesar aufgetreten war, ist in Paris aufgrund seiner Sprachkompetenz der neue Chef auf der Bühne, während seine weiße Begleiterin Jeanne die Kommentare abgibt und die Musik macht. Im Bildhintergrund bestimmt ein weißes Bourgeois-Pu-

dernen Zeiten mit konstituieren. Diese Betrachtungen verweisen auf Aspekte, die im letzten Teil des Kapitels ausbuchstabiert werden.

24 David T. Goldberg (2015): *Debating race. Are we all postracial?*. Cambridge/Malden: Polity Press, S. 121.

blikum die *Mise-en-scène* mit. Was Sawtche betrifft, so spielt sie immer die Bestie. Es muss auch betont werden, dass diese Darstellungen den Zuschauer*innen kein einziges Mal als trügerisches Spiel erscheinen. Sie glauben an den realen Charakter dessen, was sie sehen. Die Vorstellung Réaux' durch Jeanne ist repräsentativ für die Machtverhältnisse auf und außerhalb der Bühne (01:15:00-01:15:20/CD 1):

Maitre Réaux, illustre dompteur, qui a vaincu des animaux aussi féroces que des ours, des tigres, et même des lions, qui a réussi le fabuleux pari de faire de cette hottentote sauvage une obéissante demoiselle. Voici le célèbre numéro de la Vénus hottentote.

Reaux' Verdienst sei es also, Sawtche gezähmt zu haben. Gleichzeitig wird das Publikum darüber informiert, dass es noch schwieriger war, Sawtche zu zähmen, und dass sie einer »anderen Spezies« angehören würde. In diesem Fall lässt sich eine Abstufung aus der Aufzählung »Bären, Tiger Löwen... und dann Saartjie« ablesen. Das bedeutet, dass Sawtche noch wilder ist, noch weiter entfernt von der »Menschheit« und der »Zivilisationsgrenze«, noch weiter entfernt von dem, was jemals gesehen und erdacht wurde. Réaux, das Symbol des *weißen*, starken, siegesgewissen Manns, hat es geschafft, Sawtche zu bezwingen. Réaux stellt sich als Sieger zur Schau, während Sawtche das wilde, aber gezähmte Tier spielt. Ein Hauptmann der Armee folgt Réaux' Einladung und kommt zusätzlich auf die Bühne. Während Sawtche auf allen Vieren krabbelt, sitzt der Hauptmann auf ihrem Rücken, reitet sie und schlägt mit der Hand auf ihr Gesäß. Ein schneller Kameraschwenk verrät die legitimierende Positionierung des Publikums, das ihm hierfür stehende Ovationen bereitet.

Sawtche ist bei ihren Auftritten vor allem in Frankreich für ihre Gastgeber*innen ein Objekt der Neugierde. Die einen wollen ihre Haare berühren, die anderen ihren Hintern. Sawtche erweckt auch eine kulturelle Neugierde. Sie führt auf Réaux' Aufforderung hin »une danse tribale primitive« (00:05:02/CD 2) vor. Die *Mise-en-scène* findet in engen französischen Salons statt, sodass das Publikum ihr Schauobjekt besser genießen kann. Diese enge Räumlichkeit konfrontiert uns mit der rassistischen Faszination der Zuschauenden für Sawtches »*jolie petit derrière*« (01:16:00/CD 1) und für »*autant de grasses, autant de beauté, autant de volupté, autant de sensualité*« (01:16:27-01:16:31/CD 1). Im Grunde geht es dabei nicht um eine harmlose Bewunderung von Sawtches Körper, sondern eher um dessen Stigmatisierung. Es sei ein merkwürdig dicker Körper, der dem Bild der schlanken, blonden, raffinierten, modernen europäischen Frau – wie es die *weißen* Frauen bei den Aufführungen verkörpern – nicht entspreche.

Mit der Inszenierung des Reiters in einem Pariser Libertin-Salon nimmt die Ausstellung Sawtches eine pervers-sexistische Konnotation an. Wie immer ist Sawtche wie ein Tier angeketten. Sie trägt erotische Damenunterwäsche und hat ihre Brüste entblößt, genau wie die meisten Damen im Raum. Sie kriecht auf

allen Vieren unter die beiden Beine von Réaux, während dieser durch sein Stöhnen akustisch eine Ejakulation simuliert. Es folgt eine *weiße* Dame, die die Aktion unter dem Applaus der Zuschauer*innen noch einmal wiederholt. Die Sprache ist hier besonders sexualisiert: »Chevauchez-la«, »ressentez-la«, »laissez-vous gagner par son ondulation«, »doucement« (00:42:10–00:42:30/CD 2). Im Verlauf der Aufführung wird diese Perversität des rassistisch aufgeladenen Voyeurismus noch weiter getrieben: Réaux hält einen künstlichen Holzpenis an den Verschluss seiner Hose. Auf diesen Penis legt er eine Weintraube, die Sawtche unter dem Applaus des Publikums essen muss. Und gegen Ende dieser Szene werden die Zuschauer*innen eingeladen, ihre *velamen vulvae* zu entdecken, die in der ethnologischen Literatur »Hottentottenschürze«²⁵ genannt wird. Sie dürfen Sawtches Vulva sogar ohne ihre Einwilligung berühren.

Die *weiße* sexuelle Perversität offenbart einerseits hier einen rassifizierten Fetisch für Sawtche als Symbolfigur kolonisierter Körper. Der sexualisierte Akt zeigt an, die legitime Erlaubnis zu haben, den nicht-*weißen* Körper zu erobern und unter Kontrolle zu bringen. Auch wenn dieses Beispiel im Film mit Frauen identifiziert wird, ist dieser Fetischismus tiefgründig männlich. Die Sex-Szenen exemplifizieren das, was Ann McClintock »the magesterial centrality of the phallus«²⁶ nennen würde. Sawtche hat keine bewusste Kontrolle über sich selbst. Während der Sexszenen werden ihre Bewegungen durch das männliche Begehren bedingt und zielen darauf ab, dieses zu befriedigen. Sawtche hat kein eigenes Verlangen und hat auch nicht das Recht, ein solches zu äußern. Jedes Mal, wenn sie sich wehrt, erhält sie später von ihren »Herren« (mal Caesar, mal Réaux) eine Strafe. In einer Studie über den Fetischismus bei Georges Sand schreibt Naomi Schor:

[...] it is an article of faith with Freud and Freudians that *fetishism is the male perversion par excellence*. The traditional psychoanalytical literature on the subject states over and over again that there are no female fetishists; female fetishism is, in the rhetoric of psychoanalysis, an oxymoron.²⁷

25 Dies bezieht sich auf sehr ausgeprägte Labia. In der ethnologischen Forschung wurde hierzu eine Art sexistische Lektüre suggeriert, die in dieser Formänderung ein weibliches Pendant des männlichen Sexorgans sieht. Die ethnologische Forschung macht die Hottentottenschürze ab dem 18. Jahrhundert zu einem volkskundlichen Merkmal südafrikanischer und sogar afrikanischer Frauen. Sie wurde weiterhin als grundlegendes Kennzeichen dargestellt, um Schwarze Frauen in die Trope einer Hypersexualität fallen zu lassen. Vgl Janell Hobson (2018): *Venus in the Dark. Blackness and Beauty in popular culture*. 2. Aufl. New York/London: Routledge, S. 23f.

26 Anne McClintock (1992): *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London/New York: Routledge, S. 183.

27 Naomi Schor (1986): »Female fetishism. The case of George Sand«. In: Suleiman S. Rubin (Hg.): *The Female Body in western cultures. Contemporary perspectives*. Cambridge/London: Harvard University Press, S. 363–372, S. 365. [Hervorgehoben von der Autorin]

Sawtche kann und darf kein eigenes Vergnügen fühlen. Das ist, laut Mbembe, eine »domination génitale«, wobei »le sujet dominé, quel que fût son genre, devait être transformé en objet sexuel«.²⁸ Besonders in den Pariser Bordellen fungiert Sawtche als ein Ventil für die *weißen* Gegenüber. Die Perversität der *weißen* Männer scheint sich mit der Anwesenheit von Sawtche vollkommen zu entladen. Sie ist das Phantasma und das Stimulans der *weißen* Besucher*innen. In ihrer passiven Position ist Sawtche aber schließlich eine generative Kraft, die Einfluss auf ihre *weißen* Besucher*innen bei deren phallokratischer Machtausübung hat. Auf diese Weise entsteht also eine fluktuierende, bewegliche und in gewisser Weise aktive Kategorie *race*, die nicht mehr nur Sawtches dehumanisierende Herabsetzung, sondern die wilde und bestialische Perversität ihrer Peiniger offenbart, in der sie am Ende gefangen zu sein scheinen. So kann dies auch als die Artikulierung des »devenir-nègre«²⁹ in einem pervers-sexistischen Kontext gedeutet werden.

Mit dem »devenir-nègre«³⁰ ist in Bezug auf die ästhetische Strategie der Moment im Film gemeint, ab dem sich die Kategorie »Schwarz« nicht nur auf Sawtche bezieht, sondern die Codes und Logik der Kategorie »Schwarz« über die Figur von Sawtche hinausgehen, um weitere mit einzuschließen. Gemeint ist auch der Moment, ab dem Sawtche tatsächlich zu einem Vorwand in der Darstellung wird. Dieser Vorwand fungiert als Perspektiverweiterung, um darin andere (zum Beispiel ihre Peiniger) ins Visier zu nehmen und die damalige französische Gesellschaft in den Mittelpunkt der Darstellung zu rücken. In der Tat sind *weiße* Schauspieler*innen wie Réaux und die Bordell-Besucher selbst auch ihren fetischistischen leidenschaftlichen Überschwänglichkeiten, irrationalen Energien und sexuellen Dynamiken ausgesetzt. Es gibt keinen Orgasmus ohne Sawtche mehr und keine

28 Achille Mbembe: *Brutalisme*. a.a.O., S. 104.

29 Achille Mbembe (2014): »Afrofuturisme et devenir-nègre du monde«. In: *Politique Africaine* 136.4, S. 121–133. Achille Mbembe (2013): *Critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte, S. 9.

30 Mit diesem Begriff beschreibt Mbembe aus einer Global History-Perspektive die ethischen Schattenseiten des Kapitalismus, der ihm als fundamental anthropophobisch und antihumanistisch erscheint. Denn das Ziel des Kapitalismus oder des Neoliberalismus ist ihm zufolge, das menschliche Wesen in »object-humans« oder »humans-with-protheses« zu verwandeln, wie dies in der früheren Phase des Kapitalismus mit den Schwarzen im Kontext der Sklaverei und später des Kolonialismus geschehen war. Das heutige menschliche Wesen wird im neoliberalen Kontext auf Waren, auf Objekte reduziert, dem unterschiedliche Attribute zugeschrieben werden: organisch, mineralisch, maschinell und seit kurzem digital. Das ist also, so Mbembe, die Universalisierung der Kategorie des Schwarzen, das »becoming-black-of-the world«. In der oben vorliegenden Filmanalyse werden die Horizonte dieses Prozesses um eine psychoanalytische Seite erweitert, indem kurz umrissen wird, wie »weiße« Figuren selbst in die Falle ihrer Fantasien und Begehren tappen, und daran anschließend gewissermaßen unterworfenen »Objekte« auch »Schwarz« werden. Vgl. Achille Mbembe: *Critique de la raison nègre*. a.a.O., S. 95.

Sawtche ohne Orgasmus. Für den eigenen Genuss sind diese *weißen* Männer Sklaven ihrer Kreatur (»Saartjie«) und ihres eigenen Begehrens. Ihr eigener Orgasmus hängt nunmehr von der Fähigkeit ab, Sawtche für sich zu haben, sie zu sehen und zu fühlen. Ihre Ektase hängt eng mit der Möglichkeit zusammen, das zu berühren und sogar zu penetrieren, was sie herabsetzen. Sie gehen sich selber in die Falle ihrer Raub- und Fanglogik. Sie werden selber »Neger«, »Schwarze«. So kann das »Schwarz-Werden« (ebenso wie das »Klein-Werden«) in der Deleuze'schen Philosophie zu einem Wechsel der Bewertungsskalen führen. Das von Kechiche konstruierte »Saartjie«-Bild unterwirft quasi ihre *weißen* Gegenüber auf einer symbolischen und materiellen Ebene. Dies geschieht, indem Sawtche unabsichtlich ihre Gegenüber dazu bringt, über ihre »Selbstgewissheiten« hinauszugehen und die konstruierten sozialen und »rassischen« Unterschiede zur Disposition zu stellen.³¹

4.1.4 *Vénus noire* (2010) als Medium des französischen kollektiven Gedächtnisses?³²

4.1.4.1 Gedächtnistopografien der Sklaverei

Hier sollen die Punkte erörtert werden, die einen Beitrag zur Komposition des Films als Gedächtnismedium des historischen Rassismus leisten. Gezeigt werden soll, dass *Vénus noire* (2010) als *minor minoritarian* Film die *politics of identity* beziehungsweise »politics of memory« Frankreichs artikuliert. Es sind Elemente, mittels derer sich *Vénus noire* (2010) als historischer Film behauptet, aber auch als Medium zur Verarbeitung eines Gedächtnisses im Sinne eines kulturellen beziehungsweise kollektiven Gedächtnisses. Diese Gedächtnistopografien³³ speisen sich aus mindes-

31 Eine konstruierte Kategorie wie »racial fetishism« nahm eine gewichtige Rolle in soziopolitischen Konfigurationen der sexuellen Beaufsichtigung sowohl in den Kolonien als auch in den europäischen Metropolen ein. Daraus entstanden eine exotische Abbildung von rassifizierten Körpern beziehungsweise »Völkern« und deren Darstellung als »dangerous classes«. Anne McClintock (1992): »Sexwork, Race, and the Law«. In: *boundary* 19.2, S. 70–95, hier S. 72. Nicolas Bancel et al. (2018): *Sexe, Race & Colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours*. Paris: La Découverte. Nicholas Huson (1996): »From nation to race. The origins of racial classification in eighteenth-century thought«. In: *Eighteenth-Century Studies* 29.3, S. 247–264. William M. Neson (2010): »Making men, Enlightenment ideas of racial engineering«. In: *American Historical Review* 115.2, S. 1364–1394.

32 Astrid Erll (2007): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 155.

33 Hier geht es darum, Momente herauszuarbeiten, die an ein historisches Phänomen erinnern. In einem Kunstwerk tragen sie beispielsweise dazu bei, der Komplexität dieses Phänomens näherzukommen und damit dieses Werk als spezifischen Erinnerungsort auftauchen zu lassen. Mehr hierzu siehe: René Demanou (2020): *Das kulturelle Gedächtnis der Kolonialvergangenheit im globalen Kontext. Betrachtungen zur deutschen und afrikanischen frankophonen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: Aisthesis, S. 82.

tens vier Momenten: Figuren, Institutionen, materielle Kultur sowie sprachliche Ausdrucksweisen.

Die paratextuellen Kommentare (DVD-Cover) geben bereits deutliche Hinweise darauf, wie der Film in eine historische Perspektive eingebettet ist: »Une fresque historique, le destin incroyable et poignant de la mystérieuse *Vénus noire*«. Das Hauptbild auf der DVD zeigt eine Schwarze Figur von hinten, die vor weißen Menschen beiderlei Geschlechts steht, die ihr applaudieren. Die Einstellung ist auf die abgedunkelte Schwarze Figur gerichtet. Das Publikum, das ihr zujubelt, wird später im Film als die Besucher*innen eines libertinären Salons in Paris identifiziert. Die Schwarze Figur heißt Sawtche Baartman (1789–1815), die in Südafrika nach dem Ende der Apartheid als Symbol eines modernen, Post-Apartheid-Landes vorgestellt wird,³⁴ aber vor allem »tous les outrages et toutes les exhibitions possibles« in Frankreich erlebt haben muss. Als Sklavin verließ sie ihr Heimatland mit ihrem »Herrn«, einer anderen historischen Boer-Figur namens Hendrick Caesar. Caesar³⁵ konnte sie nämlich davon überzeugen, dass sie in Europa viel Geld verdienen würde und anschließend frei wäre. Dafür musste sie sich als Zirkusschauspieler*in verdingen. Diese abenteuerliche Idee wurde ihm von einem Freund der Familie, dem britischen Arzt und Soldaten Alexander Dunlop³⁶ – einer weiteren historischen Persönlichkeit – nahegelegt. Bei seinem Besuch in Kapstadt stand er kurz vor der Pensionierung. Für die beiden Männer erscheint Sawtche als das perfekte Modell der wilden und exotischen Dschungelvölker Afrikas, das sie einem europäischen Publikum präsentieren wollen. Als sie starb, verschaffte sich die letzte nennenswerte historische Persönlichkeit dieses Filmes, Georges Cuvier, mit den Mitteln des Musée de l'Homme (oder Musée National d'Histoire Naturelle) ihren Leichnam. Der Anatomiker, Zoologe und Paläontologe war im 19. Jahrhundert ein großer Anhänger der vergleichenden Anatomie und Mitglied des Musée National d'Histoire Naturelle, des Collège de France und der Académie des Sciences.

Zweitens sind die folgenden historischen Institutionen in *Vénus noire* (2010) präsent: das Musée National d'Histoire Naturelle und die Académie Royale de médecine. In der letztgenannten Institution präsentierte Cuvier die Ergebnisse seiner Beobachtungen und Forschungen am Körper von Sawtche. Er nahm damit Stellung zu brisanten »wissenschaftlichen« Debatten im Rahmen der vergleichenden Anatomie. Im Gegensatz dazu ist das Musée National d'Histoire Naturelle, das seit 1793

34 Vgl. Sheila S. McKoy (2011): »Placing and Replacing ›The Venus Hottentot‹. An Archeology of Pornography, Race, and Power«. In: Natasha Gordon-Chipembere (Hg.): *Representation and Black Womanhood. The Legacy of Sarah Baartman*. New York: Palgrave Macmillan, S. 85–97, hier S. 92f.

35 Vgl. Pamela Scully/Clifton Crais: a.a.O., S. 301.

36 Ebd.

und in Fortsetzung des 1626 gegründeten Jardin royal des plantes médicinales besteht, einer der ersten ansässigen Institutionen von Cuvier. Als Einrichtung für Forschung, Lehre und Wissensverbreitung lässt sich hier eine Reihe wissenschaftlicher Praktiken wie die Anthropometrie und die Kraniometrie – die Lehre von der Schädelvermessung, die sich im Schatten der vom deutschen Anatomen Franz Joseph Gall entwickelten Phrenologie etablierte – verorten. Deren Entwicklung kann im 19. Jahrhundert anhand von Namen wie Cuvier und Paul Broca³⁷ nachvollzogen werden, die im Film eindeutig zu identifizieren sind. In Frankreich kann die gefilmte Sawtche den grausamen Auswirkungen dieser »wissenschaftlichen Praktiken« nicht entgehen, da sich keine französische Institution für ihre Rechte und Befreiung einsetzt. In England setzte sich hingegen die African Institution³⁸ für sie ein. Im Film bringen die britischen Vertreter*innen Caesar wegen seiner Versklavungspraktiken vor Gericht, was dazu führt, dass er England verlässt und in Frankreich Zuflucht für sein Geschäft findet.

Abb. 2: Screenshot aus *Vénus noire* (2010) (00:59:20/CD 2)



Das dritte Komponentenensemble, an dem sich der Film als verarbeitendes Medium eines Gedächtnisses erkennen lässt, ist eine materielle Kultur. Es sind hier die verschiedenen materiellen Objekte, die sich auf eine zeitliche Ära beziehen und räumlich lokalisierbar sind. Dazu gehören beispielsweise die Dekors in der Raum-

37 Vgl. Paul Broca (1861): *Sur le volume et la forme du cerveau suivant les individus et suivant les races*. Paris: Typographie Hennuyer. Françoise Collin (1992): *Le Sexe des sciences. Les femmes en plus*. Paris: Éditions Autrement.

38 Die African Institution ist eine weitere historische Institution, die sich nach der Abschaffung der Sklaverei in England für die ehemaligen Sklav*innen engagierte und für die Wiedergutmachung ihres durch Europäer*innen erlittenen Unrechts kämpfte.

gestaltung, das Bourdalou (ein Gefäß – siehe Abbildung 2)³⁹, das auf die Zeit vom 17. bis zum 19. Jahrhundert verweist. Das 19. Jahrhundert zeigt sich sehr deutlich in den Kostümen: Der neoklassizistische Stil, den die weiblichen Figuren in den Pariser Salons aus dem Französischen Direktorium übernommen haben, zeichnet sich im Allgemeinen durch hochgeschlossene Kleider mit einer hohen Taille unterhalb der Brüste und einem breiten Ausschnitt aus. Diese werden zusammen mit einem langen Kaschmirschal und kurzen Jacken getragen.⁴⁰ Die Männer ihrerseits bevorzugen den Gehrock, kurze Jacken und Lederstiefel aus der aristokratischen Tradition Englands. Beide Geschlechter haben außerdem kurz geschnittenes Haar, das sie nach dem Vorbild des römischen Kaisers Titus zu ringförmigen Locken zwirbeln lassen.

Die Instrumente wie Proportionalzirkel, Messstäbe etc. dienen den anthropometrischen Untersuchungen. Sie tragen zunächst dazu bei, die verwendeten wissenschaftlichen Gegenstände und Methoden zu identifizieren, diese mit ihren Wissenschaftsbereichen in Verbindung zu bringen und anschließend die gegliederten Wissenschaftsbereiche (hier die vergleichende Anatomie) in der Zeit zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert zu verorten.

Anhand sprachlicher und kultureller Bräuche lässt sich schließlich auch Einsicht in das im Film verarbeitete Gedächtnis gewinnen. Was die Sprache angeht, sind Wörter wie »sauvage«, »hottentote sauvage«, »monster« oder noch »instinct féroce« zu erwähnen, die sich im Film alle auf Sawtche beziehen. Die Verbindung zu einer kolonialen Vergangenheit kommt bei dem Namen »Saartjie« noch prägnanter zum Ausdruck. Ihr ursprünglicher Name ist Sawtche Baartman. Als Versklavte in Kapstadt war sie jedoch das »Eigentum« eines Buren, des Afrikaners Peter Caesar – der sie später an seinen Bruder weitergab. Gemäß der damaligen christlichen Kolonialpraktiken erhielt sie von ihrem Herrn den Namen »Saartjie«, ein Diminutiv des niederländischen Wortes »Sara«. Im Film versteht »Saartjie« sogar Niederländisch, was ebenfalls zeigt, dass Kechiche seinen Film in eine präzise und nachvollziehbare Vergangenheit einbettet.

4.1.4.2 Zur Auseinandersetzung mit dem französischen kollektiven Gedächtnis

Es gilt in der Forschungsliteratur als unumstritten, dass an erster Stelle nicht an ästhetische Fiktionsmedien gedacht wird, wenn es darum geht, die Vergangenheit zu rekonstruieren.⁴¹ Diese Funktion wird in der Regel anderen Symbolsystemen wie

39 Vgl. Séverine Rose (01.08.2016): »Histoire d'antan et d'à présent«. *Histoire de wc, latrines et autres lieux d'aisance*. Online unter: <http://magenealogie.eklablog.com/histoire-de-wc-latrines-et-autres-lieux-d-aisance-a126523814> [abgerufen am 15.6.2020]

40 Vgl. Migeon Isabelle (25.05.2015): »Musée des Arts Décoratifs«. *La garde-robe au XIX^e siècle*. Online unter: <https://madparis.fr/la-garde-robe-au-xixe-siecle> [abgerufen am 15.12.2022]

41 Diese Feststellung gilt für den wesentlichen Teil der aktuellen einschlägigen Literatur. Die Skepsis gegenüber ästhetischen Fiktionsmedien wird mit dem subjektiven Charakter von

Geschichtsbüchern, Chroniken, Gesetzestexten, mythischen Erzählungen sowie religiösen Texten zugeschrieben. Aber da die Welt des kollektiven Gedächtnisses aus Narrativen besteht und da narrative Strukturen Teil jeder Erinnerungskultur sind, kann eine auf Filme angewendete Erzählfunktion der »Sinnbildung über Zeiterfahrung«⁴² aufschlussreich sein. Mittels ihrer symbolsystem-spezifischen, distinktiven Merkmale, wie insbesondere fiktionale Privilegien und Restriktionen, Interdiskursivität und Polyvalenz,⁴³ können filmische Werke bei der Narrativierung von historischen Geschehnissen beziehungsweise Inhalten des kollektiven Gedächtnisses Sinnangebote und Deutungsmöglichkeiten aufweisen. Inwiefern der Historienfilm *Vénus noire* (2010) als Vermittler einer Vergangenheitsrepräsentation aufgefasst wird und welche reflexiven Sinnangebote er aus einer *minor/minoritarian* Perspektive heraus zum französischen kollektiven Gedächtnis vorschlägt, möchte ich im Folgenden analysieren.

Die Frage nach der Existenz und Herausbildung eines europäischen Gedächtnisses, aus dem sich eine europäische Identität und Integration ableiten ließe, wird von zahlreichen Forscher*innen aufgegriffen.⁴⁴ Die Relevanz dieser Frage stellen Helmut König et al. wie folgt dar:

Macht es überhaupt Sinn, von Europas Gedächtnis zu reden? Kann es eine gemeinsame europäische Politik ohne die Gemeinsamkeit des Gedächtnisses geben? Was

Fiktionen in Verbindung gebracht, die der Intentionalität der Produktion, der Auswahl und den Diskriminierungspraktiken der Schaffenden ausgesetzt seien. Sie stützt sich außerdem auf den Zweifel, ob ein einziges Medium die Komplexität eines historischen Ereignisses angemessen auflösen kann. Dennoch können Spielfilme im Allgemeinen und historische Filme insbesondere eine starke Erinnerungsfunktion haben, und zwar sowohl auf kollektiver als auch individueller Ebene. So können sie in mehrfacher Hinsicht dazu beitragen, dass vergangene Erfahrungen nicht in Vergessenheit geraten. Vgl. Waltraud Wende (2002): »Medienbilder und Geschichte. Zur Medialisierung des Holocaust«. In: Dies. (Hg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 8–30, hier S. 9. Burrhus Njanjo: »Articulations of Racism«. a.a.O., S. 299f. Burrhus Njanjo: »I don't want to be Footit's [(or) Foot-it] stooge anymore.« a.a.O.

42 Jörn Rüsen zit.n. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis*. a.a.O., S. 169.

43 Ebd. S. 171.

44 Vgl. Klaus Eder/Willfried Spohn (Hg.) (2005): *Collective Memory and European Identity. The Effects of Integration and Enlargement*. London: Routledge. Ulf Engel/Matthias Middell/Stefan Troebst (Hg.) (2012): *Erinnerungskulturen in transnationaler Perspektive*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. Aleida Assman/Sebastian Conrad (2010): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 1–16. Aleida Assmann (2012): *Auf dem Weg zu einer europäischen Gedächtniskultur*. Wien: Picus. Aleida Assmann/Linda Shortt (2012): »Memory and political change. Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Memory and political change*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 1–14. Luisa Passerini (2009): *Love and the Idea of Europe*. Übers. von Juliet Haydock/Allan Cameron. New York: Berghahn.

wird erinnert? Nur das halbe Jahrhundert seit den Römischen Verträgen, oder existiert ein tiefer reichendes historisches Erinnern der Europäer jenseits des jeweiligen nationalen Gedächtnisses? Wie verhalten sich die einzelstaatlichen Erinnerungen zu Europa und zur Geschichte der europäischen Integration? Lassen sich die Erinnerungen der einen in die Erinnerungen der anderen übersetzen? Wieviel Gegensätzlichkeit der Erinnerungen kann Europa aushalten?⁴⁵

Claus Leggewie und Anne Lang sind der festen Überzeugung, dass die Debatte über »Erinnerung und Anerkennung« in Europa von enormer politischer Bedeutung ist. Indem sie sich auf die vier von Stathis Kalyva herausgearbeiteten Memorialregime in Europa nach 1945 stützen (Exklusion, Inklusion, Kontestation sowie Beschweigen), unterscheiden Leggewie und Lang sieben »konzentrische Kreise europäischer Erinnerung«, nämlich »Holocaust, Gulag, Ethnische Säuberungen, Kriege und Krisen, Kolonialverbrechen, Migrationsgeschichte und Europäische Integration.«⁴⁶ Was die Kolonialverbrechen angeht, traten sie, so Leggewie und Lang, in drei Hauptformen auf: in Gestalt der Handelskompanien, der militärischen Eroberer und schließlich in Gestalt der Geistlichen und Pädagog*innen.⁴⁷ Weiterführend benennen Leggewie und Lang diese letzte Gestalt der »zivilisatorischen Mission«, die der kolonialimperialistischen Expansion beigeordnet war und deren destruktive und rassistische Dimensionen bis heute aufgespürt werden können. An dieser Problematik beziehungsweise Politik der Repräsentation der Kolonialverbrechen scheint sich Kechiches *minor/minoritarian* Film kritisch zu beteiligen.

Astrid Erll nennt die strategisch bewusste oder unbewusste Aktualisierung eines fiktionalen Textes beziehungsweise Werkes als Gedächtnismedium »Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses«.⁴⁸ Dabei identifiziert sie fünf Modi, die die Untersuchungen zu dieser Rhetorik jeweils unterschiedlich ausprägen, und zwar den Erfahrungsmodus, den monumentalen Modus, den historisierenden Modus, den antagonistischen Modus und den reflexiven Modus. In diesem letzten, unter dessen Signum ich *Vénus noire* (2010) als Gedächtnismedium vergegenwärtigen möchte, werden erinnerungskulturelle Selbstbeobachtungen zum Beispiel in Filmen zugelassen. Eine Abhandlung der Selektions- und Perspektivenstruktur des Films sowie dessen sprachliche Gestaltung und erzählerische Vermittlung sollte dabei helfen, den reflexiven Modus des *minor/minoritarian* Films *Vénus noire* (2010) als Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses herauszuarbeiten.

45 Helmut König/Julia Schmidt/Manfred Sicking zit.n. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis*. a.a.O., S. 130.

46 Claus Leggewie/Anne Lang (2011): *Kampf um die europäische Erinnerung. Ein Schlachtfeld wird besichtigt*. München: C. H. Beck, S. 14.

47 Ebd., S. 7.

48 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis*. a.a.O., S. 191.

Im reflexiven Modus werden gesellschaftliche Formen und Funktionsweisen, die bei der Herstellung des Kollektivgedächtnisses involviert sind, zum Gegenstand der repräsentierten Wahrnehmung. In dieser Hinsicht weist Erll Referenzen auf Diskurse, Medien, Institutionen und Praktiken in der Erinnerungskultur sowie auf machtvollere Denkschemata und Erinnerungsfiguren eine prominente Rolle bei der selektiven Herausbildung von Strukturen oder einer Struktur zu.⁴⁹

Die erste Filmszene zeigt in diesem Zusammenhang eine gesteigerte konstitutive Selektivität. Sie besitzt eigentlich die Funktion eines Epilogs. Sie spielt sich in einem Hörsaal der Académie Royale de Médecine ab. Das schriftlich angegebene Datum informiert auch über das Jahr 1815.⁵⁰ Georges Cuvier, von seinem Assistenten begleitet, soll dort einen Vortrag vor Mitgliedern der Akademie – alles männliche Personen – halten. Der große Applaus, der ihm bei seinem Eintritt in den Saal bereitet wird, lässt den Ruf des Vortragenden und die Neuheit des Themas erahnen. Thematisch betrachtet werden tatsächlich die Ergebnisse der an Sawtche Baartmans Leiche durchgeführten Untersuchungen nach ihrem Tod verhandelt. Durch diesen Vortrag zielt Cuvier unter anderem darauf ab, dass die um die »Hottentottenschürze« in der damaligen französischen beziehungsweise europäischen Forschung herrschenden Ungewissheiten »cede[nt] à des faits positifs«. Zu diesem Zweck präsentiert der Spezialist der vergleichenden Anatomie Sawtches Genitalien dermassen, dass »aucun doute sur la nature de ses organes« herrsche. Im Lauf seines Vortrags zieht er zur Veranschaulichung seiner Thesen auch Sawtches Kopf, Schädel, Gesicht und Gesäß heran. Eine ausgemalte Gipsstatue von Sawtche gehört ebenfalls zum Vortragsmaterial. Dieses gibt bereits Auskünfte über die Praktiken, die im Rahmen der vergleichenden Anatomie, des Musée de l'Homme und der Académie Royale de Médecine, deren Mitglieder Cuvier hier bejubeln, gültig waren: Anthropometrie, Kraniometrie usw. Die Einstellungen sind nicht an die innerdiegetische Perspektive einer Figur angelehnt. Das bedeutet, dass der Modus und die Fokalisierung hier hauptsächlich erzählend und beschreibend sind. Die Fokalisierung nimmt hier eine distanzierte Perspektive ein. Sie schreibt sich kritisch in die Diskurse und Praktiken der Erinnerungspolitik ein, die mit der Konstruktion einer kollektiven Identität oder nationaler Imaginationen verbunden sind. Auf diese Weise lässt sich die Rol-

49 Astril Erll: *Kollektives Gedächtnis*. a.a.O., S. 206.

50 In diesem Zusammenhang deutet alles darauf hin, dass der Regisseur sich bezüglich des Datums der Präsentation in der Académie Royale de Médecine vertan hat. Da Sawtche am 29. Dezember 1815 verstarb, wäre es sehr unwahrscheinlich, dass Cuviers Vortrag im selben Jahr stattfand, und zwar nach der Zerstückelung des Körpers und anderen kraniometrischen Eingriffen. Außerdem sprechen andere Forschungsarbeiten eher von 1817. Vgl. Philippe Taquet (2013): »Le Corps de Sarah Baartman et de Georges Cuvier. Sous le regard de la science du dix-neuvième siècle«. In: Claude Blanckaert (Hg.): *La Vénus hottentote. Entre Barnum et Muséum*. Paris: Publications scientifiques du muséum, S. 169–193, hier S. 180.

le der Fokalisierung bei der Schaffung einer reflexiven, kritischen und damit *minor* *minoritarian* Filmästhetik beschreiben.

Bei dieser Exposition wird in einer *minor* *minoritarian* Logik die Grenze zwischen Fiktion und Realität nahezu verwischt. Deswegen fällt es schwer, zu unterscheiden, ob es sich bei dieser filmischen Exposition um eine aufgenommene reale Handlung oder eher um fiktives Erzählen handelt. Die streng chronologische Erzählung lässt sowohl der Zeitraffung als auch der Zeitdehnung kaum Raum, sodass die erzählte Zeit und die Erzählzeit beinahe in eins fallen. Einerseits verleiht diese Erzählorganisation dem Film einen hohen Grad an Realitätsnähe und stärkt auch den dokumentierenden Charakter des Films. Andererseits offenbart die Montage der letzten Filmszene – im Zusammenhang mit Elementen der ersten Szene (Genitalien, Gipsstatue) – zugleich gänzlich den fiktionalen Charakter des Films, dem offensichtlich eine intendierte narrative Konstruktion und Konstitution zugrunde liegt. Dass Sawtches Körper von Cuvier und seinem Forschungsteam zerstückelt wird, ist hinsichtlich der letzten Szene signifikant, ohne die sich die Exposition nicht genau verstehen lässt. Daran sich erkennen, dass die Montagestrategie von *Vénus noire* (2010) keiner bloßen linearen Zeitlogik folgt. Stattdessen folgt sie eher einer »Logik der Gedankengänge«⁵¹, die die Besonderheit des Films als Erzählmedium hervortreten lässt. Ausgehend von der Position des Prologs und des Epilogs im filmischen Narrativ, lässt sich die Montage von *Vénus noire* (2010) als sprunghaft, assoziativ und bruchstückhaft klassifizieren. Die Tatsache, dass *Vénus noire* (2010) mit dem oben skizzierten Epilog beginnt – ohne dass man vor dieser ersten Szene versteht, wie Cuvier auf die Körperreste von Sawtche zugreifen konnte –, ist ein deutlicher Hinweis auf die Spannung, die der Film erzeugt, und die Komplexität seiner Montage. Dies setzt Zeichen dafür, dass es im Folgenden darum gehen wird, die Sawtches Geschichte in Europa und vor allem in Frankreich zu rekonstruieren sowie den Anteil von solcherart hegemonialen und damit problembehafteten Institutionen wie dem Musée de l'Homme und der Académie Royale de Médecine an solch einer Geschichte zu beleuchten.

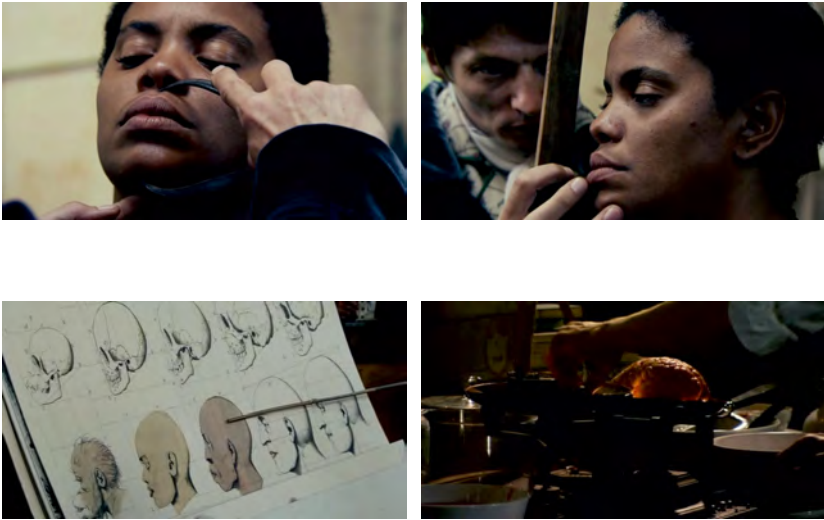
Die explizite Thematisierung der Beteiligung von Institutionen wie dem Musée de l'Homme und der Académie Royale de Médecine an Sawtches grausamem Schicksal sowie an erfundenen und durch die »Wissenschaft« legitimierten rassistischen Hierarchien ist auch eine offene Einladung des Regisseurs an die Zuschauer*innen, die Funktion solcher institutionellen Rahmenbedingungen kritisch zu betrachten. Dass die medizinische Fachsprache Eingang in den Film findet, verleiht ihm scheinbar Authentizität. Diese Fachsprache bezieht sich beispielsweise auf die konzeptuelle Begrifflichkeit der damaligen (und sogar heutigen) anthropologischen »histoire naturelle«, auf Praktiken von Museen wie dem Musée de l'Homme, die auch

51 Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. a.a.O., S. 150.

über Lehrstühle für Anthropologie verfügten: »acquisition des espèces les plus rares«, »préparer les organes«. Diese Sprache bezieht sich auf eine bis in die kleinsten Details explorierte menschliche Anatomie: »les organes génitaux«, »grandes lèvres«, »extrémités inférieures«, »appendices«, »figures de coeur«, »lobes charnues«, »prépuce et de la sommité des nymphes«, »énormes masses de graisse« und schließlich »vulve«. Diese im gegebenen Fall auf Sawtche verweisende Fachsprache kommt auch im Vergleich mit »les femèles des mandrills« vor, einer Affenart. »Classer les nations« und »distinguer les races« sind rassistisch intendierte Zwecke solcher Wissenschaftspraktiken. Letztgenannte legen methodologisch »les traits du nègre« dar, und zwar anhand der Beschreibung des Kopfes, als »museau«, »saillant« und »crâne et cerveau volumineux«. Dies führt dazu, dass eine »combinaison frappante« zwischen der »race de nègre« und der des »Kalmuk[s]« herausgestellt wird. Hierzu wird beispielsweise Sawtches Nase mit dem Begriff »museau« beschrieben, als wäre sie in der Vorstellung des Anatomen ein Tier. Und zu einer »éternelle infériorité« scheinen sowohl Wissenschaftsbereiche wie die vergleichende Anatomie als auch die Institutionen des Musée de l'Homme und der Académie Royale de Médecine »les races à crânes déprimés et comprimés« zu verurteilen. All dies geschieht auf der Grundlage umstrittener Methoden wie der Kranimetrie und der Anthropometrie⁵² (siehe Abbildungen 2–5). Die Dynamik der Kamerasprache durch Nah- und Detaileinstellungen verdeutlicht auch, worauf das Augenmerk hier gerichtet wird. Des Weiteren kann diese explizite Thematisierung beteiligter wichtiger Institutionen als Meta-Kommentar zwischen der Exhumierung und der filmischen Zurschaustellung des Schwarzen Körpers, also quasi also eine selbstkritische Reflexion auf die Verstrickungen des Films in die Sichtbarmachung Schwarzer weiblicher Körper wahrgenommen werden.

52 Außerdem macht der Film die weibliche Figur nicht nur zur Zielscheibe des Rassismus, sondern auch zum Objekt par excellence. Beim Anblick einer Praxis wie der Anthropometrie, der bereits Sawtche ausgesetzt war, lässt sich anmerken, dass sie auch heute noch durchgeführt wird, insbesondere an lebenden Personen und in verschiedenen alltäglichen Kontexten. Im Gegensatz dazu ist und bleibt die Kranimetrie eine gängige Praxis an Leichen. Bei der Anwendung auf Sawtche werden sehr schnell Parallelen zwischen ihr und Leichen und Gegenständen gezogen. Dies wird dadurch gerechtfertigt, dass die Figur Sawtches ein Nichts sei, kein menschliches Wesen, nicht einmal ein Gegenstand von irgendeinem Wert.

Abb. 3–6: Screenshots aus *Vénus noire* (2010) (00:24:06/CD2, 00:24:40/CD2, 00:04:08/CD 1 und 01:15:59/CD 2)



Der reflexive Modus erfolgt durch eine starke Referenz auf spezifische Praktiken und Denkschemata. Diesen widmet sich auch Kechiches postmigrantischer *minor/minoritarian* Film, wenn er Prozesse am Beispiel der Kraniometrie und der Anthropometrie artikuliert. Nach Sawtches Tod schließt der Forscher Cuvier einen finanziellen Deal mit Réaux ab und gelangt in den Besitz ihrer Leiche, um sie zu erforschen. Die Szene mit den Untersuchungen ihres Leichnams, die letzte des Films, bildet einen eigenen Block in der Erzählstruktur des Films. Sie besteht aus kurzen Dialogen, in denen Cuvier und sein Mitarbeiter über die Messdaten diskutieren, die Sawtches Körper entnommen wurden. Zuvor jedoch zeigen ein alternativer Schnitt und eine lange Naheinstellung, wie Cuvier zuerst Sawtches Kopf aufschneidet. Außerdem wird gefilmt, wie sein Mitarbeiter Sawtches Gipsstatue bemalt und schließlich Cuvier seine Hände mit Wasser wäscht, das durch Sawtches Blut rot gefärbt ist. Die so entstandene Ellipse kommt erneut zum Tragen, wenn später Sawtches blutverschmiertes Gehirn auf einer Waage gewogen und ihre Genitalien in einem Glasbehälter verstaut werden. Hier wird die Kraniometrie vor allem durch Praktiken wie das Aufschneiden des Kopfes und die Entnahme des Gehirns veranschaulicht, während die Anthropometrie durch die allgemeine Vermessung des Körpers und anderer Organe im Hinblick auf die hierarchische Einteilung der *races* gekennzeichnet ist. Richten wir den Blick auf Cuviers Ausführungen im Epilog, ist festzustellen, dass die von ihm gezeigten Vergleichsbilder von Schädeln auf den oben erläuterten kraniometrischen Untersuchungen beruhen (siehe hierzu Abbildungen 5–6). Auf der Grundlage dieser kraniometrischen Untersuchungen und der verglichen-

den Schädelabbildungen bestätigt Cuvier am Ende seines Vortrags die ontologische Überlegenheit der »race blanche«. Diese vergleichenden Schädelbilder erscheinen hier insofern als »panoptical time«⁵³, denn sie ermöglichen es, mit einem Blick die vereinfachte globale Geschichte von einer privilegierten Position aus wahrzunehmen und die Überlegenheit der *weißen race* zu verinnerlichen.⁵⁴

Die erzählerische Vermittlung im Film weist auch ein hohes reflexives Potenzial auf. Beim Kinostart des Films war die Presse durchaus in Verlegenheit. Der Kommentar »Film puissant et forcément peu aimable«⁵⁵ von *Charlie Hebdo* fasst diese Verlegenheit zusammen. Bittere Enttäuschung brachte die Kritikerin von *Le Figaro* zum Ausdruck: »un ressentiment punitif, en longues scènes monocordes, insistantes, répétitives, méprisantes, comme s'il voulait faire payer au spectateur les insultes subies jadis par la pauvre Saartjie«⁵⁶; und *Télérama* schrieb: »Rarement un film aura autant violenté et mis en cause son public.«⁵⁷ Aus diesen Kommentaren kristallisiert sich nochmals der hochgradig reflexive Charakter des Films heraus, der die Zuschauer*innen ein Gefühl des Unbehagens empfinden lässt. Dieses Gefühl entsteht auch durch die narrative Vermittlung, die sich hierbei aus mindestens drei Darstellungsverfahren zusammensetzt: den Ich-Erzählungen, dem unzuverlässigen Erzählen sowie der Multiperspektivität.⁵⁸

Bei den Ich-Erzählungen sollte mit Blick auf die Frage der Erinnerungsperspektiven im Film zwischen dem erlebenden Ich und dem erzählenden Ich unterschieden werden. Das erlebende Ich ist hier Sawtche, die sich im Zentrum der Handlung befindet und deren Schicksal von einer Vielzahl kollektiver Bezugsrahmen geprägt ist. Dazu gehören der Voyeurismus europäischer Publika, die enthumanisierte und manipulierende Begierde ihrer »Herren«, das phallokratische

53 Damit wird die Tatsache beschrieben, dass eine ganze imperiale beziehungsweise koloniale Geschichte mit einem Blick und meist aus einer privilegierten Position heraus wahrgenommen wird. Im vorgegebenen Beispiel wird also mittels eines einen Schädel darstellenden Flugblattes die Geschichte der Menschheit aus einer evolutionistischen Perspektive dargestellt, die Überlegenheit einer »weißen« Rasse gestützt und naturalisiert. Anne McClintock: *Imperial Leather*. a.a.O., S. 32.

54 Vgl. Ebd., S. 97.

55 Jean-Baptiste Thoret zit. Allociné: »Allociné«. *Vénus Noire*. Online unter: <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-137366/critiques/presse/> [abgerufen am 17.06.2020]

56 Marie-Noëlle Tranchant (26.10.2010): »Le Figaro«. *Vénus Noire*. Online unter: <https://www.lefigaro.fr/cinema/2010/10/26/03002-20101026ARTF1G00581-venus-noire.php> [abgerufen am 17.06.2020]

57 Samuel Douhaire (27.10.2010): »Télérama«. *Vénus Noire*. Online unter: <https://www.telereama.fr/cinema/films/venus-noire,422600.php> [abgerufen am 17.06.2020]

58 Diese Unterkategorien werden von Astrid Erll zur Analyse der erzählerischen Vermittlung im Rahmen der Forschung zu fiktionalen Texten beziehungsweise Medien und deren reflexive Herangehensweise an ein kollektives Gedächtnis herangezogen. Vgl. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis*. a.a.O., S. 207f.

Begehren in den bourgeois Salons und Bordellen oder der grausame Charakter von grundsätzlich rassistischen Forschungsinstitutionen. Gleichzeitig aber ist ein erzählendes Ich der Narration hinzugefügt: Dieses Ich tritt in der Form der Nullfokalisierung mit einer reflexiven und somit *minor/minoritarian* Funktion auf. Es beobachtet die Diegese, aber aus einer externen Perspektive. Die reflexive Sinnfunktion dieser distanzierten Fokalisierung besteht darin, in Szenen wie etwa der Zerstückelung von Sawtches Körper detailliert das Unbehagen auf einigen Gesichtern zu erfassen angesichts der Manipulation, der Sawtche ausgesetzt ist. Diese Fokalisierung zeigt ebenso die Körpersprache einiger Zuschauer*innen, die angesichts des entwürdigenden Schauspiels verstört sind, sowie den hilflosen Blick Sawtches angesichts der vielgestaltigen Gewalt ihrer »Herren«. Auf diese Weise haben diese Einstellungen nicht nur eine analytische, sondern auch eine kommentierende und beurteilende Funktion, wie man mit Astrid Erll sagen könnte.⁵⁹ Dass diese Fokalisierung solche Inhalte als Teil eines kulturellen Gedächtnisses Europas beziehungsweise Frankreichs darstellt, regt weitere Überlegungen an: zur individuellen Zugehörigkeit zu einem nationalen kulturellen Gedächtnis, zur Konstruktion des evozierten kollektiven Gedächtnisses, zu dessen Perspektivität sowie zur kulturellen Standortgebundenheit.

Die vorhin besprochene Nullfokalisierung kann auch als unzuverlässige Erzählinstanz betrachtet werden. Der Film ist größtenteils aus Sicht dieser Nullfokalisierung aufgenommen, was bedeutet, dass die Sawtches Geschichte nicht aus der Perspektive eines Augenzeugen erzählt wird. Dem Regisseur geht es bei dieser Fokalisierung darum, historische Fakten zum Schicksal Sawtches in Europa auszustellen. Dies bedeutet, dass eine Intention durch gegenwärtige Erfahrungen, Problemlagen und Interessen beeinflusst wird. Insofern könnte die distanzierte Kameraperspektive im Film als unentbehrlich angesehen werden. Aber deren Verdienst ist es, durch Vergangenheitsversionen »interne Unstimmigkeiten und Widersprüche«⁶⁰ anzufügen. Diese Kontradiktion verdeutlicht sich am Beispiel der Figur des französischen Forschers Cuvier. Dieser Professor an renommierten nationalen Institutionen war Mitglied der französischen Akademie.⁶¹ Für »ses découvertes et sa gloire scientifique«⁶² gehört er nach wie vor zu den 72 Forscher*innen, deren Namen in den Eiffelturm – ein symbolstarker Hinweis auf eine nationale Kultur und das kollekti-

59 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis*. a.a.O., S. 207.

60 Ebd.

61 Jean Deligne/Esther Rebato/Charles Susanne (2001): »Race et Racisme«. In: *Journal des Anthropologues* 84.1, S. 217–235. Jacqueline Duvernay-Bolens (1995): »Homme zoologique. Races et racisme chez les naturalistes de la première moitié du XIXe siècle«. In: *Homme* 133, Januar-März, S. 9–32. Ulrike Kirstner (1999): »Georges Cuvier. Founder of Modern Biology (Foucault), or Scientific Racist (Cultural Studies)?«. In: *Configurations* 7.2, S. 175–90.

62 Georges Barral (1892): *Le Panthéon scientifique de la Tour Eiffel. Histoire des origines, de la construction et des applications de la tour de 300 mètres*. Paris: Albert Savine, S. 110.

ve Gedächtnis der Weltausstellung von 1889 – eingraviert wurden. Kechiches Film wirft hier die Frage auf, wie gerechtfertigt es ist, dass eine solche Figur dem nationalen kulturellen Gedächtnis angehört bzw. worin die Selektionsmechanismen bestehen, mittels derer Wissenschaftler*innen zum glorreichen kulturellen Gedächtnis in Frankreich hinzugefügt werden.

Eine kritische Überlegung zur Perspektivität jeder Vergangenheitsversion kann auch durch die Multiperspektivität auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung angeregt werden. Daran lässt sich auch die Perspektivenstruktur anschließen. Genauso wie im Roman kann sich jeder individuellen Figurenrede im Film die Weltsicht einer Gruppe beziehungsweise einer Community anfügen. Diesen Ansatz prägt beispielsweise Spivaks Aufsatz »Can the subaltern speak?«; aber er ist auch in Michael Bachtins stilistischer Theorie des Romans zu finden, wie Erll sie erörtert.⁶³ Bachtin unterstreicht, dass »alle Sprachen der Redevielfalt [...] spezifische Sichten der Welt, für eigentümliche Formen der verbalen Sinngebung, besondere Horizonte der Sachbedeutung und Wertung«⁶⁴ vertreten. Hierin sieht Erll eine Fluchtlinie, die sie an Maurice Halbwachs' Theorie des kollektiven Gedächtnisses anschließt. Hierzu schreibt sie:

So wie Halbwachs konstatiert, dass jedes individuelle Gedächtnis ein ›Ausblickspunkt‹ auf das kollektive Gedächtnis sei, könnte man Bachtins Überlegungen dahingehend formulieren, dass mit jedem im Roman dargestellten ›Wort‹ ein ›Ausblickspunkt‹ auf eine ganze soziale Gruppe, ihre Wirklichkeitsdeutungen und Gedächtnisnarrative zur Darstellung kommt.⁶⁵

Mit einer Erzählung, die zudem aus Sawtches Perspektive vermittelt ist, wird auch ein Ausblickspunkt auf die Gruppen von Schwarzen, kolonisierten »Völkern«⁶⁶ konstruiert. Diese Ausgestoßenen waren genauso wie Sawtche Objekte von (organisiertem) Massenvoyeurismus durch »weiße[n] Privilegien«.⁶⁷ Hier muss betont werden, dass der Massenvoyeurismus in Europa im Allgemeinen zur Orchestrierung des Exotischen zwecks der Konstruktion einer weißen überlegenen kulturellen Identität diene. Die kolonisierten »Völker« wurden in vielen europäischen Nationen in die Schatten der Moderne verdrängt. Ebenso wurden sie durch rassistisch

63 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis*. a.a.O., S. 208.

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Jean B. Miguoué : a.a.O., S. 88.

67 Cedric J. Robinson (2009): *On racial capitalism. Black Internationalism and cultures of resistance*. London: Pluto Press. Jodi Melamed (2015): »Racial Capitalism«. In: *Critical Ethnic Studies* 1.1, S. 76–85.

motivierte Wissenschaftsinstitutionen objektiviert.⁶⁸ In Bezug auf diesen letzten Punkt wird Kechiches *Vénus noire* (2010) noch reflexiver, wenn paratextuelle Elemente am Ende des Films schriftliche Notizen über die Rückgabe von Sawtches Überresten (Gehirn, Genitalien, Skelett und Gipsstatue) an Südafrika zeigen. Sie erfolgt erst nach jahrelangen Verhandlungen. Zu sehen sind dokumentarische Videoausschnitte dieser Debatte über die Rückgabe im französischen Parlament. Es werden auch Ausschnitte der Aufbahrung von Sawtches Skelett sowie der Aufbereitung ihres Gehirns im Museum und der nationalen Ehrung gezeigt, die Südafrika ihr nach Erhalt der sterblichen Überreste zuteilwerden ließ. Gleichzeitig werden die Zuschauenden dazu angeregt, sich Fragen über die Erinnerung an solche Schicksale innerhalb und außerhalb der ehemaligen (neo)kolonialen europäischen Staaten zu stellen.

Film als Medium des kollektiven Gedächtnisses im reflexiven Modus weist zumindest ein grundlegendes Funktionspotenzial in der Erinnerungskultur Frankreichs auf, und zwar das der Gedächtnisreflexion.⁶⁹ *Vénus noire* (2010) öffnet aufgrund einer essayistischen Tradition beziehungsweise einer *minor minoritarian* Strategie des Regisseurs auch der französischen Gesellschaft Wege für eine kritische Auseinandersetzung mit deren Vorstellungen von der kolonialen Vergangenheit und deren rassistischen Verästelungen. Kechiches Film macht individuelle, kollektive sowie institutionelle Fang-, Zwang- und Raubprozesse beobachtbar und damit auch Trajektorien des dominierenden Begehrens, Prozesse der integralen Objektivierung und des Animalisierens, Prozesse der Ontologisierung des Animalisierens und gleichzeitig Prozesse der ethischen Herausbildung von Hierarchien unter zuvor erfundenen *racés*, Verabsolutisierungsprozesse einer kulturellen weißen Überlegenheit sowie der Biologisierung dieser Überlegenheit. Seine *minor minoritarian* Strategie schafft so einen reflexiven Rahmen, um die Debatte über die Kolonialvergangenheit und deren Erbe in Frankreich und sogar in dessen zentralen wissenschaftlichen Institutionen neu zu verorten. Dahingehend fordert der Film zu einer Entschleierung des die Wissenschaft instrumentalisierenden »Un- und Wahnsinns« in der europäischen Kulturgeschichte auf.⁷⁰ Zugleich illustriert *Vénus noire* (2010) Wege einer humanistischen und transformationsfähigen Versöhnung, die durch die Inklusion im Film am Beispiel der Restitution erfolgt. Diese *minor minoritarian* transformatorische Strategie entsteht im Film durch das ästhetische

68 Vgl. Shalini Randeria/Regina Röhmschild (2013): »Das postkoloniale Europa: Verflochtene Genealogien der Gegenwart. Einleitung zur erweiterten Neuauflage«. In: Sebastian Conrad et al. (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Kultur- und Geschichtswissenschaften*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, S. 9–31, hier S. 13. Jean B. Miguoué: a.a.O., S. 92.

69 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis*. a.a.O., S. 185.

70 Jean B. Miguoué: a.a.O.

Nebeneinanderstellen sowohl von fiktionalen als auch von dokumentarischen Bildern der tatsächlichen Restitution der Überreste von Sawtche, die am 3. Mai 2002 erfolgte. Es wird Sinn und Bedeutung gestiftet, wo Existenzen brutal missandelt wurden, wo Vergessen vorherrscht. Es geht darum, Sinn und Bedeutung zu schaffen, wo Gerechtigkeitsverweigerung und Herabwürdigung das Zentrum okkupieren, wo Hoffnung und Freiheit fehlen. Die wären die Prolegomena einer »liberating memory«⁷¹ im Sinne von Mbembe, die deutlich Abstand nimmt von einem sich rächenden, zunichte machenden Gedächtnis und sich schließlich dem annähert, was David Goldberg⁷² oder Virginia Held als »ethics of care« beschreiben würden.⁷³

4.2 Eine Doppelpositionierung in den französischen Feldern des *national cinema* und der Erinnerungskultur

Kechiches *Vénus noire* (2010) weist auf ästhetischer Ebene eine komplexe und vitale Ästhetik auf. Diese geht weit über die Grenze eines üblichen Biopics in Frankreich hinaus, um dabei eine kritische historische beziehungsweise politisch-kulturelle Dimension zu entfalten. Als filmische Verarbeitung der Biografie der in der post- und dekolonialen Forschungsliteratur berühmten Saartjie Baartman aktualisiert der Film das Genre des Biopics im französischen *national cinema* und bezieht gleichzeitig Stellung in der Erinnerungskultur Frankreichs.

4.2.1 Zum Neubestimmungsversuch des Biopics in Frankreich

Bis in die Jahre 2000 hinein wurde das Genre Biopic in Frankreich insbesondere in der Filmkritik, so Raphaëlle Moine, immer noch in Klammern geschrieben.⁷⁴ Die Bezeichnungen »biographie«, »biographie filmée« und »film biographique« wurde bevorzugt. Dies deutet auf eine Art Exotisierung des Begriffs »Biopic« in Frankreich hin, hinter dem sich ein Genre verbirgt, das der französischen Öffentlichkeit kaum

71 Achille Mbembe/David T. Goldberg (03.07.2018): »Theory, Culture and Society«. *The Reason of Unreason*. In *Conversation, Achille Mbembe and David Theo Goldberg on »Critique of Black Reason«*. Online unter: <https://www.theoryculturesociety.org/blog/interviews-achille-mbembe-david-theo-goldberg-critique-black-reason> [abgerufen am 14.06.2020]

72 Ebd.

73 Ebd. Virginia Held (2006): *The Ethics of Care. Personal, Political, and Global*. Oxford/New York: Oxford University Press, S. 68.

74 Raphaëlle Moine (2010): »Le biopic à la française. De l'ombre à la lumière«. In: *Studies in French Cinema* 10.3, S. 270–287, hier S. 270.

bekannt ist, obwohl es in der französischen Filmgeschichtsschreibung bereits präsent ist, vor allem seit den 1980er Jahren.⁷⁵

Es ist deshalb nicht unerheblich, dass Kechiche ein wachsames Auge auf den Filmbetrieb Frankreichs hat und sich aus diesem Wissen heraus in bewussten Bezug zur französischen Biopic-Produktion setzt. In dieser Hinsicht kann sich eine Lesart seines Biopic-Films im Zusammenhang mit der französischen Biopic-Produktion als aufschlussreich erweisen. Eine schlüssige Auseinandersetzung mit *Vénus noire* (2010) und der französischen Biopic-Produktion würde illustrativ darin bestehen, zu eruieren, wie sich *Vénus noire* (2010) narrativ und ästhetisch zur nationalen Biopic-Produktion verhält und auf diese Weise zu verstehen, was den vitalen Charakter der *minor/minoritarian* Ästhetik dieses Films ausmacht. Worin bestehen die Besonderheiten des Biopics à la Kechiche? Inwiefern gestaltet Kechiche dieses Genre neu? Welche Elemente entlehnt er aus der französischen Tradition des Genres?

Moine erörtert die Genese, die vier Entwicklungsphasen und die spezifischen Merkmale des französischen Biopics. Die erste Entwicklungsphase erstreckt sich aus ihrer Sicht über die 1930er Jahre und zelebriert zugleich aus nationalistischer Perspektive die »Grands Hommes« und den »Artiste Romantique«.⁷⁶ Darauf folgte die zweite Phase in Form einer verstärkten Symbiose mit der kontinentalen, nationalistischen Zuschauer*innenschaft. *L'Appel du silence* (1936) von Léon Poirier bildet hierzu ein Beispiel. Der Film behandelt das Leben von Charles Foucauld, einem französischen Offizier, Priester, Entdecker und Linguist aus dem 19. Jahrhundert. Aus der Arbeit von Moine geht hervor, dass französische Biopics in der Nachkriegszeit mehrheitlich aus »récits hagiographiques à la gloire d'hommes célèbres«⁷⁷ bestanden – als Beispiel sei *Monsieur Vincent* (1946) von Maurice Cloche genannt. Liebesgeschichten mit Fokus auf weibliche Figuren wie in *Marie-Antoinette, reine de France* (Jean Delannoy, 1956) waren in geringerem Umfang aber auch Teil dieses Korpus. Ende der 1970er Jahre emanzipiert sich die dritte Phase von der nationalistischen, hagiografischen Tendenz der früheren Perioden, um sich den »récits plus fragmentaires ou éclatés – et plus préoccupée des anonymes, des personnes ordinaires, des oublié-e-s de la ›Grande Histoire‹«⁷⁸ zuzuwenden. Dieser Tendenz wohnt eine Art Notwendigkeit inne, die Lücke zu füllen, indem anonyme, unbekannte oder übersehene Personen der kollektiven Geschichtsschreibung auf die Leinwand gebracht

75 Die Recherche von Caroline Vernisse zeigt beispielsweise, dass dieses Genre zwischen 1929 und 1989 nur 0,85 % der französischen Filmproduktion ausmachte und zwischen 1990 und 2002 2,84 %. Daraus kann die wenig erfolgsversprechende Quote dieses Genres in Frankreich geschlussfolgert werden. Vgl. Caroline Vernisse (2005): »Paradoxe d'un genre renaissant en France. La biographie filmée«. In: Raphaëlle Moine (Hg.): *Le Cinéma français face aux genres*. Paris: AFRHC, S. 141–50, hier S. 143.

76 Raphaëlle Moine: »Le biopic à la française«. a.a.O., S. 271.

77 Ebd., S. 272.

78 Ebd.

werden. Filme wie *L'Histoire d'Adèle H* (1975) von François Truffaut, André Téchinés *Les Sœurs Brontë* (1979), Alain Resnais' *Stavisky* (1984) oder *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* (1976) von René Allio haben diese Phase stark geprägt. Die vierte Phase definiert Biopics von den 1980er Jahren bis heute. Es handelt sich vor allem um recht erfolgreiche Filme, die nach wie vor einen größeren Beitrag dazu leisten, das Genre national bekannter zu machen. *Camille Claudel* (1988) von Bruno Nuytten hatte 2,7 Millionen Zuschauer*innen. *Tous les matins du monde* (1991) von Alain Corneau, *Beaumarchais, L'Insolent* (1996) von Edouard Molinaro, *Jeanne d'Arc* (1999) von Luc Besson konnten jeweils 1,7 Millionen, 1,9 Millionen beziehungsweise 2,9 Millionen Zuschauer*innen verzeichnen. Der große Erfolg von *La Môme* im Jahr 2007 (von Olivier Dahan) mit mehr als 5,2 Millionen Zuschauenden bildet den Höhepunkt der Popularität des Genres in Frankreich.

Kechiches *Vénus noire* (2010)-Projekt, entstand also in einem nationalen, zeithistorischen Kontext, in dem das Biopic ziemlich erfolgversprechend war. Dies mag einer der Gründe sein, weshalb er sich für dieses Genre entschieden hatte. Allerdings hatte der Film im Kino nur einen bescheidenen Erfolg. Ein Grund hierfür könnte in der Darstellungsästhetik von *Vénus noire* (2010) liegen, also auf einer Ebene, auf der Kechiches Film eine besonders große Distanz zu den französischen Traditionen dieses Genres aufweist.

Aus Moines filmhistorischen Analysen lässt sich eindeutig herauslesen, dass das Biopic in seinen frühen Phasen stark vom Nationalismus geprägt war. Filme aus dieser Periode feierten die Werke, das Wirken von »großen« Persönlichkeiten und deren Beitrag zu einer großen und mächtig gewordenen französischen Nation. Bei dem Versuch, *Vénus noire* (2010) an die durch diese Phasen erzeugten Narrativediskurse anzunähern, lässt sich ausgehend von Kechiches Themenauswahl, der erzählten Zeit, der verarbeiteten Epoche sowie der gewählten Erzählperspektiven feststellen, dass dessen Biopic-Ästhetik eine deutlich kritische Distanz zur Verherrlichung der französischen Geschichte einnimmt. Im Gegensatz zu Filmen wie *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927) von Carl T. Dreyer, Henri Diamant-Bergers *Monsieur Fabre* (1951) oder *Pasteur* (1935) von Sacha Guitry schlägt *Vénus noire* (2010) einen anderen Ton an. Hierin geht es zwar auch um eine in der Geschichte Frankreichs übersehene Frau, wie das in den späteren Phasen des Biopics der 1980er Jahre zu beobachten war. Jedoch setzt die *minor/minoritarian* filmästhetische Verarbeitung der Biografie diese auf enge, viszerale und radikale Weise in Bezug zur französischen Nation. *Vénus noire* (2010) handelt nicht von französischen Figuren aus der Welt der Unterhaltung wie in *Gainsbourg (vie héroïque)* (2010) von Joann Sfar, *Delida* (2017) von Lisa Azuelos oder der Unterwelt wie in *Mesrine. L'instinct de mort* (2008) von Jean-François Richet, sondern von einer Schwarzen und ausgebeuteten Frau, deren Schicksal mit dem Mythos von Frankreich als großartiger Nation eng verbunden ist. Dieses Schicksal wird von Kechiche bewusst aus einer *minor/minoritarian* Perspektive aus dem Schatten des Vergessens ans Licht des Erinnerns und des kollektiven Gedächtnisses ge-

bracht. Mit einer solchen Positionierung löst sich Kechiche endgültig vom Trend des Biopics, das die großen Figuren des zeitgenössischen öffentlichen Raums porträtieren will. *Cloclo* (2012, Florent-Emilio Siri), *La Môme* (2007, Olivier Dahan), *Séraphine* (2008, Martin Provost), *Coco avant Chanel* (2009, Anne Fontaine) und aus jüngerer Zeit *Yves Saint Laurent* (2014, Jalil Lespert) sind allesamt Beispiele von national ausgezeichneten Filmen, die versuchen, namhafte französische Musik-, Opern- und Malereigrößen zu würdigen. Weit davon entfernt, bemüht sich *Vénus noire* (2010) darum, die französische Nation mit ihrer unbewältigten Vergangenheit zu konfrontieren und die Widersprüche und dunklen Seiten der nationalen Geschichtsschreibung Frankreichs aufzudecken. Kechiches Absicht besteht darin, die Ästhetik des Biopics beziehungsweise des historischen Films in Frankreich zeitlich, thematisch und geschlechterspezifisch zu erweitern. In seinem Film konzentriert er sich auf die Geschichte einer Schwarzen Frau, deren Leben eng mit dem kolonialen Gedächtnis und dem kulturellen Erbe Frankreichs verbunden ist. Wo andere eine großartige, glorreiche, berühmte und freie Nation feiern, weigert er sich, schuldhaftes Schweigen weiter zu befördern. In seinem *minor/minoritarian* Film deckt er anhand ästhetischer Strategien wissenschaftliche Mechanismen auf, durch die Frankreich in Verbrechen gegen die Menschlichkeit verwickelt war. Wo das Biopic als kinematografisches Genre betrachtet werden kann, das eng mit kulturellen Prozessen der Ausgrenzung und der kolonialen Amnesie verquickt ist,⁷⁹ verdeutlicht Kechiches *minor/minoritarian* Auffassung des Biopics nachdrücklich: Es kann und sollte unaufgelöste Aspekte der nationalen Mythen Frankreichs im Sinne von Haywards in den Mittelpunkt rücken und auf diese Weise dafür sorgen, dass ein *national cinema* eine Nation auch kritisch hinterfragt und somit auch den Weg zu ihrer Heilung vorzeichnet.

79 Dieser Schluss lässt sich ziehen, wenn aus postkolonialer Sicht das Genre Biopic in Frankreich in groben Zügen zur Analyse herangezogen wird. Ein postkolonialer Überblick über dieses Genre in Frankreich zeigt zum einen einen starken nationalistischen Einfluss, bei dem hauptsächlich männliche Figuren im Mittelpunkt stehen. Die Republik ist auf große »weiße« Männer beschränkt. Und die finanzielle Unterstützung des Staates für die Produktion solcher Filme zeugt von seiner Beteiligung an der Konstruktion, Verbreitung und Aufrechterhaltung von Machtdiskursen in der imaginativen Kultur des Landes. Trotz einer späten Ausweitung des Kanons auf Frauen blieb der Diskurs dagegen auf das kontinentale Frankreich beschränkt, das zum Beispiel die DOM-TOMs in den Ghettos als symbolisches Erbe einer einst kolonialen Nation aufrechterhält. Es ist, als gäbe es in den DOM-TOMs keine zu gedenkenden Figuren, die zum kulturellen Reichtum Frankreichs gehören, oder als gäbe es nur die französische Republik zu feiern, was in diesem Sinne bedeuten würde, die von Frankreich begangenen Gräueltaten während der Zeit der Sklaverei oder des Kolonialismus auszublenden. In dieser Hinsicht ist das Biopic als Genre augenscheinlich eng mit kulturellen Prozessen der Ausgrenzung und kolonialen Amnesie verknüpft.

4.2.2 Zur Funktion der Kolonisierung in der nationalen Erinnerungskultur

In einem Gespräch im Anschluss an den Kinostart seines Films äußert Kechiche Folgendes:

Mais bien sûr qu'il y avait des doutes. Le premier doute, c'est quand on n'a pas les moyens de reconstituer des décors et des costumes coûteux. J'ai économisé là-dessus car je savais que ce n'était pas le plus intéressant à regarder de cette histoire. Le plaisir du spectateur aurait peut-être été plus grand (et le mien aussi peut-être) s'il y avait eu plus de moyens, mais tant que l'essentiel n'était pas mis en danger, j'ai senti que je devais faire le film quand même.⁸⁰

Der französische Regisseur geht auf die Hürden ein, mit denen er sich während der Produktion von *Vénus noire* (2010) konfrontiert sah, die vor allem finanzieller Art waren. In der Tat kann man auch einige Mängel auf der Ebene der Ausstattung feststellen: Kostüme, Szenografie und Requisiten, die auf die erzählte Zeit zurückzuführen sind, sind wenig abwechslungsreich. Nichtsdestotrotz wusste Kechiche diese Mängel zu beheben. Durch die Rahmungen und die dunkle Beleuchtung seines Filmes ist es ihm gelungen, diese Schwächen zu minimieren. Um die wenig opulente Ausstattung zu kompensieren, legte er einen umso stärkeren Fokus auf die Geschichte (*histoire*). Diese Entscheidung hatte weitreichende Folgen, die sich in der Narration niederschlagen und Aufschluss geben über die Positionierung des Regisseurs gegenüber der Erinnerungskultur Frankreichs.

Wie es in der Filmanalyse schon angeklungen ist, lässt sich *Vénus noire* (2010) in vielerlei Hinsicht als *minor minoritarian* historischer Film und somit als reflexives Medium eines kollektiven Gedächtnisses betrachten. Momente wie die oben dargestellten Elemente aus der materiellen Kultur der erzählten Zeit sowie die rassistischen, pseudowissenschaftlichen Diskurse, die nachweisbaren inszenierten Biografien im Film (Sawtche, Caesar, Cuvier etc.) und Erzählperspektiven liefern ein historiografisches Bild, das die Genrezuordnung zum historischen Biopic unterstützt. Sogar die Zeitstruktur des Films ist diesem Zweck dienlich. Sie ist manchmal linear, chronologisch. Sie beginnt mit dem Epilog, Georges' Rede vor der Akademie. Danach versucht sie, dem Publikum vor Augen zu führen, wie Sawtches Leben in diesen pseudowissenschaftlichen Wahnsinn mündet. Die zeitliche Struktur des Films ist ebenfalls diskriminierend und assoziativ. Sie geht wenig auf Sawtches Leben in Südafrika oder England ein. Stattdessen vernetzt sie die Tragödie eines ruinierten, rassifizierten Lebens mit den Raubtier- und Entmenslichungslogiken so-

80 Jean-Marie Lanlo (31.03.2011): »Cinéfilic«. *Entretien avec Abdellatif Kechiche*. Online unter: www.cinefilic.com/2011/03/abdellatif-kechiche-le-realisateur.html [abgerufen am 16.06.2020]

wohl der Naturwissenschaft als auch der französischen Gesellschaft der damaligen Zeit. In dieser Hinsicht hebt diese assoziative Narration historisch verbürgte Figuren hervor, wie die der Pariser Wissenschaftler und jener Institutionen, denen sie angehörten, inklusive der ansässigen problembehafteten Praktiken, die Sawtches Hoffnungslosigkeit und Drama verursachen:

Cette femme qui a souffert le martyre durant sa vie, qui a fini exhibée, montrée, touchée, violée durant les cinq ans qu'elle a passés entre Londres et Paris, et qui à la fin de sa vie, a été observée par les scientifiques, auxquels elle a refusé de montrer ses parties intimes. Après sa mort, on a récupéré son corps, on l'a disséqué, on a mis son cerveau dans un bocal, on a coupé son sexe qu'on a mis dans un bocal également, et on l'a exhibé pendant deux siècles devant le public. Je trouvais qu'il y avait là un outrage... l'outrage sans doute le plus terrible qu'on ait fait subir à un être humain. Un crime contre l'humanité pour moi!⁸¹

Solch eine Referenz ohne Umschweife trägt die Glaubwürdigkeit der Narration, die Faktizität der Ereignisse. Diese wird insbesondere in der Akririe der Kameraeinstellungen, den gestalteten Zeitspannen und den paratextuellen Elementen,⁸² mit dem Zeigen der Debatte im französischen Parlament in Kombination mit den realen Aufnahmen aus den Überresten von Sawtche, die zuerst im Museum, dann bei der viel späteren offiziellen Rückführung und Beerdigung nach und in Südafrika gezeigt werden, reflektiert. All diese Elemente zeugen vom *minor minoritarian* Willen Kechiches, *Vénus noire* (2010) als Medium und Vehikel der Erinnerung zu gestalten.⁸³ Damit bietet Kechiche die Möglichkeit, einen »Realitätsvertrag« mit seinen Zuschauer*innen über den nicht erfundenen, zugleich aber fiktionalen Charakter seines Werks einzugehen. Die Zusehenden werden darauf eingestimmt, glaubwürdige Fakten aus der Biografie von Sawtche in Europa vorgestellt zu bekommen. In dieser erinnerungswirkenden und -prägenden Kraft eines Mediums sieht Kechiche mehr als eine bloße Narrationsstrategie, eher ein paradigmatisches und ein aus einer Positionierung heraus deutendes Engagement:

81 Jean-Marie Lanlo: »Cinéfilic«. a.a.O.

82 Generell stellen paratextuelle Informationen im Allgemeinen und der Peritext im Besonderen »den geeigneten Schauplatz dar für eine Pragmatik und eine Strategie, ein Einwirken auf die Öffentlichkeit im gut oder schlecht verstandenen oder geleisteten Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer relevanteren Lektüre«. Gérard Genette [1983](1989): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, S. 10.

83 Astrid Erll (2010): »Literaturwissenschaft«. In: Christian Gudehus/Ariane Eichenberg/Harald Welzer (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 288–298. Yannick Niépé-oo Pembouong: *Generation und Strategie*. a.a.O., S. 332.

Et il y a aussi la volonté de raconter une histoire qui a existé et de la faire connaître. C'est important de se rappeler du passé, de ce qui a été dit, de ce que nous avons été sans en être coupables. Nous avons la responsabilité de connaître ce passé et de le réfléchir. Parce qu'il éclaire aujourd'hui. Notre passé fait ce que nous sommes. Si on l'occulte, il ne fera que se reproduire. Étrangement, pendant que le film sortait, il y avait tout un discours sur l'identité, qui me faisait très peur, en France. Notamment l'expulsion des Roms. J'avais l'impression que cela était devenu un tabou, l'expulsion d'un peuple. Ça rappelle des choses tellement horribles et douloureuses. Mais l'an dernier, on y est arrivé. Finalement, on peut se demander si la leçon de l'Histoire a été entendue, si le drame a servi, puisqu'on en est arrivé à humilier un peuple au point de lui dire «tu n'es pas le bienvenu ici». Pas un individu. Tout un peuple. Et très proche de nous en plus.⁸⁴

Dieses Engagement besteht auch in der Mitverantwortung, eine teils vernebelte Geschichte objektiv wiederzugeben, diese zu erzählen, um ihre Aufarbeitung zu ermöglichen. Denn diese Geschichte hat nicht nur eine identitätsstiftende Wirkung, sondern auch ein identitätsheilendes und kathartisches Potenzial. Dieses besteht einerseits darin, eine ganze Nation über ihre aktuellen, brennenden Fragen aufzuklären. Andererseits bringt es einer Nation metaphorisch bei, sich von den Dämonen der Vergangenheit zu heilen, indem diese mit der Gegenwart in Beziehung gesetzt wird. Auf diese Weise positioniert Kechiche seinen Film als kulturelles Speichermedium,⁸⁵ als erinnerndes Medium des Lebens von Sawtche Baartman.

In diesem Zusammenhang tritt der Film als vitales, dementsprechend *minoritarian*, Geschichte wiedergebendes und mit der Gegenwart verknüpfendes Medium auf, wie Kechiche in einem Interview feststellt:

Par ce qu'il raconte, et par la façon dont il le raconte, le film a de quoi déstabiliser, ou rendre mal à l'aise ou même provoquer le rejet. Je n'ai en tout cas pas cherché, ni même voulu, le succès public. Si je l'avais fait, en restant dans les normes, j'aurais sûrement fait pleurer quelques spectateurs et spectatrices. J'ai plus voulu qu'on réfléchisse et qu'on se regarde, en tant qu'individu et en tant qu'appartenant à une communauté.⁸⁶

Kechiche gelingt es, diesen Zielen näherzukommen, seinem visuellen Werk weit über den nicht erreichten Box-Office-Erfolg⁸⁷ und den Missverständnissen, ins-

84 Helen Faradji (08.07.2011): »24images«. *Entrevues. Abdellatif Kechiche*. Online unter: <https://revue24images.com/les-entrevues/abdellatif-kechiche/> [abgerufen am 18.06.2020]

85 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis*. a.a.O., S. 180.

86 Helen Faradji: »24images«. a.a.O.

87 Dass Kechiche mit *Vénus noire* (2010) keinen großen Kassenerfolg hatte, liegt auch daran, dass er nach *La Graine et le Mulet* (2007) seinen Vertrag mit der renommierten Produktions- und Vertriebsfirma Pathé aufgrund von Missverständnissen, insbesondere über die Ästhetik sei-

besondere über die Ästhetik, eine erinnerungswirkende und -prägende Kraft zu verleihen. Dabei vereint er Schlüsselmomente aus Sawtches Leben produktiv mit einem realistisch naturalistischen Ansatz – ein *minor/minoritarian* Stil, dem Kechiche in seinen folgenden Filmen noch mehr Bedeutung einräumt.

nes Films, kündigte. Zu den ästhetischen Besonderheiten von Kechiches Filmen gehört die Filmlänge, die im Vergleich zur Standardlänge von Mainstream-Filmen (90–100 Minuten) in der Regel 150 Minuten überschreitet. *La Graine et le Mulet* (2007) dauert 156 Minuten, abzüglich der 30 Minuten, die der Film ursprünglich hatte. Die konfliktreiche Debatte insbesondere um die Filmlänge beleuchtet einmal mehr die Spannungen zwischen den Akteur*innen, die dem französischen Filmfeld inhärent sind. In einer Bourdieus'schen Perspektive ließe sich sagen, dass wir es hier mit einer Diskussion über die Definition des Films als Kunst zu tun haben. Anhand des Diskussionsverlaufs lässt sich feststellen, dass Kechiche Schwierigkeiten hatte, seine Auffassung von Film in die Praxis umzusetzen oder sich dauerhaft durchzusetzen, obwohl er bereits über ein größeres symbolisches Kapital verfügte. Dies offenbart, wie sehr die Strukturen der Filmfinanzierung im neoliberalen Kontext ein ambitioniertes Autorenkino gefährden können. Außerdem stellt dies in gewisser Weise die Vorrangstellung des symbolischen Kapitals zugunsten des wirtschaftlichen innerhalb eines kulturellen Feldes in Frage. Aus einer ganz anderen Perspektive betrachtet, bieten diese Hindernisse dem Filmemacher jedoch einen größeren Handlungsspielraum. In seiner finanziellen Marginalität hat er die Möglichkeit, etwas Neues vorzuschlagen, seiner Nation in Kafkas Sinne ästhetisch und kritisch auf den Grund zu gehen. Kechiche ist sich dieser Situation bewusst, und so drückt er es auch selbst aus: »most of the cinema in which things are happening is the margin, which is therefore displaced.« So wird eine Randposition produktiv ausgenutzt, so dass ein *minor/minoritarian* Film daraus entstehen kann. Vgl. Isabelle Vanderschelden: a.a.O., S. 25f.