

Aus:

CÉCILE STEPHANIE STEHRENBARGER

Franco's Tänzerinnen auf Auslandstournee

Folklore, Nation und Geschlecht im »Colonial Encounter«

März 2013, 344 Seiten, kart., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-2284-3

Die Folkloretanzgruppen der faschistischen »Falange«-Partei waren im franquistischen Spanien allgegenwärtig. In den 1950er Jahren tourten sie um den Globus – in hochpolitischer Mission. Anhand von reichhaltigem Quellenmaterial untersucht Cécile Stephanie Stehrenberger, wie sich in ihren Auftritten Kolonial- und Geschlechterpolitik miteinander verschränkten.

Mit seiner neuen Perspektive auf den Franquismus leistet das Buch einen wichtigen Beitrag zu den Gender und Postcolonial Studies und stellt mit seinem innovativen Zugang zur Geschichtswissenschaft eine interessante Lektüre für eine breite Leserschaft dar.

Cécile Stephanie Stehrenberger ist Oberassistentin am Historischen Seminar der Universität Zürich.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2284/ts2284.php

Inhalt

Danksagung | 7

Einleitung | 9

Akteure und Schauplätze | 41

La Guinea Española | 41

Die Sección Femenina und die Coros y Danzas | 50

Die Coros y Danzas in Äquatorialguinea | 72

Die Mission | 83

Die Erarbeitung der authentischen spanischen Folklore | 84

Botschafterinnen eines freundlichen Staates | 115

Hispanisieren | 127

Eine wohlwollende Geste einer wohltätigen Kolonialmacht | 145

Dem Fortschritt entgegen | 155

Kriegsmaschine | 164

Die Tänzerinnen | 173

Einheitlich und koordiniert | 175

Gehorsam und fröhlich | 178

Aufopfernd, mitfühlend, fromm, rein | 181

Agil, selbstbeherrscht und ausdauernd | 191

Sexy | 198

Weiblich, sich Spanien zugehörig fühlend, sympathisch, authentisch | 207

Das Scheitern der Mission | 213

Unerwünschte Vorkommnisse, Ambivalenzen | 213

Ungünstige performances | 233

Gefährliche Technologien und Instrumente | 239

Fremde Begegnungen | 248

Vor- und Parallelgeschichten | 265

Das Instituto de Estudios Africanos | 266

Tarzan und Clara | 286

Nachgeschichten | 295

Marina Alene | 295

Bichos raros | 303

Schluss | 309

Bibliographie | 321

Einleitung

„Keine Politik, nur Volkskunst“¹, so kommentierte angeblich im Jahr 1949 eine chilenische Tageszeitung den Auftritt von über hundert spanischen Tänzerinnen, die in Santiago de Chile einem begeisterten Publikum *bulerías*, *sardanas* und den *baila de Ibio* vorgetanzt hatten. Bei dem Ensemble handelte es sich um mehrere regionale Gruppen der *Coros y Danzas de la Sección Femenina de la Falange*. Von 1942 bis 1975 tourten Folkloregruppen der weiblichen Abteilung der *Falange* Partei in Westeuropa und Amerika, in mehreren afrikanischen Ländern sowie in Japan. Aufzuzeigen, dass es sich bei ihren Auftritten sehr wohl um Politik handelte, und zu untersuchen, inwiefern und aus welchen Gründen diese Politik erfolgreich war, das ist das Ziel dieser Studie. Den Schwerpunkt meiner Untersuchung bilden die großen Auslandsreisen, die die Folkloregruppen von 1948 bis 1960 unternahmen, in einem Zeitraum, der durch eine Annäherung Spaniens an Westeuropa und die USA gekennzeichnet war und eine kritische Phase in der spanischen Kolonialpolitik darstellte. Ein besonderer Fokus meiner Arbeit liegt auf den Reisen, die in den Jahren 1954 und 1957 drei Gruppen aus Murcia und Cádiz in die damalige spanische Kolonie Äquatorialguinea führten.

Mich interessiert die Wirkung der Auslandsauftritte der Folkloregruppen auf zweierlei Arten von Publikum: zum einen auf dasjenige, das der Bühnenshow *live* beiwohnte, und zum andern auf dasjenige, das den Tänzerinnen über die breite Medienberichterstattung in Spanien begegnete. Diese Berichterstattung war äußerst umfangreich. Sie umfasste Presseartikel mitsamt Fotografien, Dokumentarfilme, einen Spielfilm und einen Reiseroman.

Die Tänzerinnen waren in einer politischen Mission unterwegs, welche die außen- wie auch die innenpolitische Konsolidierung des franquistischen Regimes

1 „Nada de política, sólo arte popular: esto son las bellas danzarinas falangistas.“ Zitiert bei: García Serrano, Rafael: *Bailando hasta la Cruz del Sur*, Madrid 1984 (1953), S. 326. Ich schreibe deswegen „angeblich“, weil der Autor sein Zitat nicht belegt.

befördern sollte. Sie hatten in Westeuropa und vor allem in den USA Sympathien für Spanien hervorzurufen, um dem Regime die dringend benötigte politische und ökonomische Unterstützung zu sichern. Ebenso wichtig war der Beitrag zur Regierung der Bevölkerung, den die Folkloregruppen zu leisten hatten. Unter der Wendung „Regierung der Bevölkerung“ verstehe ich mit Foucault ein Führen und Lenken von Individuen und Kollektiven, das eine Interaktion verschiedener Machttechnologien und Formen der Subjektivierung wie Disziplin, Normalisierung und biopolitische Regulierung implizierte.² Die Auftritte der *Coros y Danzas* zielten darauf ab, in ihrem Publikum Zugehörigkeitsgefühle zu Spanien zu erzeugen. Gleichzeitig tanzten die Tänzerinnen modellhaft vor, wie sich im Franco-Staat, das heißt in Spanien, aber auch in dessen Kolonien, Subjekte zu verhalten hatten. Die Folkloregruppen sollten so die Hispanisierung ihrer ZuschauerInnen vorantreiben. Unter dem Begriff ‚Hispanisierung‘ verstehe ich in Anlehnung an Rosa Medina Doménech eine Enkulturierung mit ganz bestimmten Werten, die von allen angeblich durch das „spirituelle“, „biologische“ und „historische“ „Band“ der *Hispanidad* verbundenen „Völker“ geteilt werden sollten.³ Ihre Hispanisierung war ein entscheidendes Element in der Regierung der Bevölkerung im Franco-Staat, jedoch nicht das einzige. Die Auftritte der Folkloregruppen hatten auch eine einschüchternde Wirkung auf potentielle WidersacherInnen des Regimes auszuüben. Indem die Tänzerinnen Spanien als wohlwollende Kolonialmacht repräsentierten und über ihre Auftritte die Fortschrittlichkeit des Regimes inszeniert wurde, sollten die *Coros y Danzas* ihre spanischen und guineischen ZuschauerInnen ‚befrieden‘ und dazu bewegen, die Kolonialpolitik des Regimes auch finanziell zu unterstützen. Gleichzeitig boten diese Inszenierungen eine Gelegenheit, KritikerInnen des Regimes in den USA und Westeuropa Spaniens Harmlosigkeit und Vertrauenswürdigkeit zu demonstrieren.

Um ihre Mission zu erfüllen, mussten die Tänzerinnen mit einer Reihe ganz bestimmter Eigenschaften auftreten. Und zwar auf der Bühne, während der Cocktailparties, zu denen sie von Botschaftern eingeladen wurden, und bei der Besichtigung touristischer Sehenswürdigkeiten. Wenn ich daher in meiner Studie von der *performance* der Tänzerinnen spreche, dann meine ich damit sowohl die Büh-

2 Vgl. Foucault, Michel: Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung, Frankfurt am Main 2004. Vgl. Foucault, Michel: Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik, Frankfurt am Main 2004.

3 Vgl. Medina Doménech, Rosa: Scientific Technologies of National Identity as Colonial Legacies. Extracting the Spanish Nation from Equatorial Guinea, in: Social Studies of Science 39, 1 (2009), S. 81-112, hier S. 87f.

nenshow der Folkloregruppen als auch das performative Vorführen oder Rezitieren gewisser gesellschaftlicher Normen durch die Tänzerinnen. Zu diesen Normen gehörten ebenso eine eindeutige Geschlechtsidentität wie Gehorsam und Fröhlichkeit.

Die Fotografien oder Filmaufnahmen von den *Coros y Danzas* lösen noch heute begeisterte Reaktionen bei SpanierInnen, GuineerInnen und AmerikanerInnen aus. Auch die in den Quellen meiner Untersuchung gemachten Aussagen verleiten auf den ersten Blick dazu, die Geschichte der Folkloretänzerinnen als Erfolgsgeschichte eines der bedeutendsten Instrumente der franquistischen Kulturpolitik zu schreiben. Im Zuge meiner Recherche wurden aber schnell Brüche, Widersprüche und Hinweise auf ‚Schwierigkeiten‘ sichtbar. Den Misserfolgen der *Coros y Danzas* nachzuspüren, ist mir nicht zuletzt deswegen wichtig, weil ich zeigen möchte, dass auch in einer Untersuchung „along the archival grain“⁴, also basierend auf den Quellen, die „das Imperium“ selber produzierte, gegen die Hypothese seiner ‚Allmacht‘⁵ angeschrieben werden kann. Dabei ist es notwendig, die Quellendokumente nicht nur auf direkte, eindeutige Belege für Misserfolge hin zu analysieren, sondern auch auf das *Potential* der Auftritte zu scheitern.

Nach einer Vorstellung der Akteure und Schauplätze der *Coros y Danzas*-Reisen im Vorspann dieser Arbeit behandle ich die verschiedenen Komponenten ihrer Mission (Kapitel 3) und die Eigenschaften der Tänzerinnen (Kapitel 4). In Kapitel 5 widme ich mich Momenten des Scheiterns der Mission der Tänzerinnen. Untersucht wird, inwiefern die unerwünschten Vorkommnisse, von denen die Quellen berichten, den Ambivalenzen, die der Mission der Folkloregruppen inhärent war und den ungünstigen *performances* der Tänzerinnen geschuldet waren. Ich zeige auf, dass die Technologien und Instrumente, mit denen die Tänzerinnen geformt wurden und mit denen sie ihr Publikum formen sollten, nicht vollständig kontrollierbar waren und dass ihre Auslandsreisen mit ‚fremden Begegnungen‘ verbunden waren. Der Ausgang solcher Begegnungen war nur bedingt vorhersehbar und ihre Konsequenzen konnten das Unterfangen der *Coros y Danzas* unterminieren.

Ich betrachte die Geschichte der *Coros y Danzas* als ein „entanglement [...]“, in dem die miteinander in Beziehung stehenden Entitäten [...] selbst zum Teil ein

4 Stoler, Ann Laura: *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton/Oxford 2009.

5 Vgl. Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2005, S. 92.

Produkt ihrer Verflechtung“⁶ sind. Dies bedeutet, dass ich die Geschichte der Folkloregruppen und der Konsolidierung des franquistischen Regimes, der sie dienen sollten, als eine globale Geschichte verstehe, die sich nicht auf Vorkommnisse, die sich auf der Iberischen Halbinsel ereigneten, reduzieren lässt. Derek Hook schreibt in Anlehnung an Foucault: „The given object of analysis is far more a complex of events, a posed momento of various intersections of force rather than a self-sustained, autonomous entity.“ Und weiter: „The analyst of discourse must race a ‚laterality‘, plot a series of ‚sideways‘ elements of discourse, be able, in other words, to grasp discourse as a ‚horizontal‘ series of often diverse components rather than in the terms of a ‚vertical directionality‘.“⁷ Die Geschichte der *Coros y Danzas*-Reisen spielte sich nicht nur parallel an verschiedenen Orten ab, sondern auch bevor und nachdem die Reisen stattfanden. Um das *entanglement*, das mein Forschungsgegenstand darstellt, zu verstehen, werde ich mich von seinem Zentrum entfernen – nach hinten, nach vorne und zur Seite. Bei meiner Suche nach Erklärungen für die Ereignisse, zu denen es während der *Coros y Danzas*-Reisen kam, behandle ich in Kapitel 6 Vor- und Parallelgeschichten der Tournées der Folkloregruppen. Vergangene Erfahrungen und zirkulierendes Wissen, von denen mit Bergland gesagt werden könnte, „[they] embody and [...] animate a strange imaginary entity that is both there, and not there“⁸ geisterten in den Köpfen der Akteure der *Coros y Danzas*-Tournées herum, beeinflussten Wahrnehmungen und Handlungen. Kapitel 7 führt mich auf meiner Spurensuche weiter in Richtung Gegenwart, ja sogar *in* diese. In zwei Nachgeschichten suche ich weitere Hinweise auf die Wirkung, welche die *Coros y Danzas*-Auftritte in Äquatorialguinea und in Spanien hinterlassen haben.

-
- 6 Conrad, Sebastian/Randereia, Shalini: Einleitung. Geteilte Geschichte – Europa in einer postkolonialen Welt, in: dies. (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, S. 9-49, hier S. 17.
- 7 Hook, Derek: Genealogy, Discourse, ‚effective History‘. Foucault and the Work of Critique, in: *Qualitative Research in Psychology* 2, 1 (2005), S. 3-31, hier S. 13 und S. 10.
- 8 Bergland, Renée: *The National Uncanny. Indian Ghosts and American Subjects*, Hanover (NH) 2000, S. 5f.

Forschungsstand

Zu den *Coros y Danzas* ist bislang erst eine Monographie erschienen. Estrella Casero bietet einen knapp gehaltenen Überblick über die verschiedenen Aktivitäten der Folkloregruppen.⁹ Wichtig für meine Studie sind Caseros Untersuchungen zur Feldarbeit, welche die *Sección Femenina* im Zuge der Erarbeitung der „authentischen spanischen Folklore“ betrieb, sowie zu den Transformationen, die an den dabei „geretteten“ Tänzen vorgenommen wurden. Damit beschäftigen sich auch zwei zu den *Coros y Danzas* veröffentlichte Aufsätze.¹⁰ Zwei weitere untersuchen primär die Rolle der Folklore in den Bildungsinstitutionen der *Sección Femenina*.¹¹ Diese vier Publikationen sind eher deskriptiv denn analytisch ausgerichtet, ferner richten sie ihren Fokus auf Aspekte der *Coros y Danzas*-Aktivitäten, die ich nur am Rand behandeln werde. Für diese Arbeit relevant ist hingegen Amador Carreteros Studie zu Ladislao Vajdas *Ronda española* von 1952, eine meiner Filmquellen. Dies insbesondere deswegen, weil die Autorin darin auf die Modellfunktion der Tänzerin hinweist.¹² Den Umgang der *Coros y Danzas* mit der Pluralität der spanischen Folklore behandelt Carmen Ortiz, deren Ausführungen zur Folklorisierung regionaler Diversität für meine Studie bedeutsam sind.¹³

9 Vgl. Casero, Estrella: *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*, Madrid 2000.

10 Vgl. Lizarazu de Mesa, María Asunción: *En torno al folklore musical y su utilización. El caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina*, in: *Anuario musical. Revista de musicología del CSIC* 51 (1996), S. 233-246. Vgl. Berlanga, Miguel Ángel: *El uso del folklore en la Sección Femenina de Falange. El caso de Granada*, in: María Isabel Cabrera García et al. (Hg.): *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Bd. 2, Granada 2001, 115-134.

11 Vgl. Luengo Sojo, Antonia: *El arquetipo de mujer en la Sección Femenina. Contribución de la actividad musical a la consecución de un modelo*, in: M. Gloria Espigado Tocino, Mary Josephine Nash/María José de la Pascua Sánchez (Hg.): *Pautas históricas de sociabilidad femenina; rituales y modelos de representación. Actas del V coloquio internacional de la Asociación Española de Investigación Histórica de las Mujeres*, Cádiz 1999, S. 163-174.

12 Vgl. Amador Carretero, María Pilar: *La mujer es el mensaje. Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Hispanoamérica*, in: *Feminismo/s. Revista del Centro de Estudios sobre la mujer de la Universidad de Alicante* 2 (2003), S. 101-120.

13 Vgl. Ortiz, Carmen: *The Uses of Folklore by the Franco Regime*, in: *The Journal of American Folklore* 112, 446 (1999), S. 479-496, hier S. 479-496.

Die für mich wichtigste Sekundärliteratur zur *Sección Femenina* sind die Forschungsarbeiten Inbal Ofer, insbesondere ihre 2009 publizierte Dissertation, da die israelische Autorin die Organisation auch unter körpergeschichtlichen Aspekten analysiert.¹⁴ Des Weiteren orientiere ich mich an den Studien von Mary Vincent, die sich unter anderem mit Formen von Maskulinität im Franquismus auseinandersetzt¹⁵, und an der 2003 erschienenen Monographie von Kathleen Richmond, die zu einem wesentlichen Teil auf Oral History-Quellen basiert.¹⁶ Die Magisterarbeit von Frauke Kersten-Schmunk bietet neben einem umfassenden Überblick über die verschiedenen Tätigkeitsbereiche der *Sección Femenina* auch Ausführungen zum Umgang der Organisation mit männlichen „Experten“ und Politikern.¹⁷ Sie nimmt überdies eine Klassifizierung der in den 1990er Jahren entstandenen Arbeiten zur *Sección Femenina* vor und behandelt auch die von Gallego Méndez verfasste erste Studie zur Organisation aus dem Jahr 1983.¹⁸

Es liegen bisher keine Publikationen vor, die sich spezifisch mit der Kolonialpolitik der *Sección Femenina* befassen. Gustau Nerín i Abads Einleitung zu den von ihm transkribierten und herausgegebenen Quellendokumenten stellt lediglich ein sehr kurzes Resümee der Tätigkeit der Organisation in Äquatorialguinea dar.¹⁹ Zur Geschichte des spanischen Protektorats in Marokko sind seit den 1990er Jahren nicht nur Monographien, sondern auch Sammelbände erschienen, worunter besonders *El Protectorado español en Marruecos. Gestión colonial e identidades*, herausgegeben von Fernando Rodríguez Mediano und Helena de Felipe aufgrund der vielfältigen kulturgeschichtlichen Beiträge erwähnenswert ist.²⁰ Vor allem der Rifkrieg hat bereits Ende der 1960er Jahre US-

14 Vgl. Ofer, Inbal: *Señoritas in Blue. The Making of a Female Political Elite in Franco's Spain*, Brighton 2009.

15 Vgl. Vincent, Mary: *The Martyrs and the Saints. Masculinity and the Construction of the Francoist Crusade*, in: *History Workshop Journal* 47 (1999), S. 69-98.

16 Vgl. Richmond, Kathleen: *Women and Spanish Fascism. The Women's Section of the Falange, 1934-1959*, London/New York 2003.

17 Vgl. Kersten-Schmunk, Frauke: „Fémina, Española y Falangista“. Die *Sección Femenina* der Falange in den 1940er Jahren. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Darmstadt 2005.

18 Vgl. Gallego Méndez, María Teresa: *Mujer, Falange y franquismo*, Madrid 1983.

19 Vgl. Nerín i Abad, Gustau: *La Sección Femenina de la Falange en la Guinea Española, 1964-1969*, Barcelona 2007.

20 Vgl. Rodríguez Mediano, Fernando/de Felipe, Helena (Hg.): *El Protectorado español en Marruecos. Gestión colonial e identidades*, Madrid 2002.

amerikanische und später auch deutsche ForscherInnen beschäftigt.²¹ In Bezug auf Äquatorialguinea hingegen musste Benita Sampedro im Jahr 2008 in einem Aufsatz, der den Bestand sowohl an (neo-)kolonialen als auch an anti- und postkolonialen literarischen und wissenschaftlichen Texten über und aus Äquatorialguinea resümiert, schreiben: „The time has come to move beyond obstructive representational markers and anxieties, direct inheritances of imperial scrambles, and to allow Equatorial Guinea a space in contemporary debates relating to colonialism in Africa, Western imperial practices, and the diverse decolonization strategies.“²² In der Tat waren zum Zeitpunkt der Publikation von Sampedros Artikel nur wenige kritische geschichtswissenschaftliche Arbeiten zu Spaniens Subsahara-Kolonie zu verzeichnen. Zu den wenigen damals schon existierenden gehören die Überblicksdarstellungen von Mariano de Castro und Donato Ndongo²³ und von Ibrahim Sundiata²⁴ sowie die verschiedenen Publikationen von Alicia Campos Serrano, Gustau Nerín i Abad und María Dolores Fernández Fígaes. Die beiden letztgenannten sind für diese Arbeit von großer Bedeutung, da sie zu den wenigen Untersuchungen gehören, die spezifisch die franquistische Kolonialherrschaft in Äquatorialguinea behandeln. Campos Serranos rechtshistorischer Aufsatz *Colonia, derecho y territorio* untersucht die Rolle juristischer Kategorien in der Legitimierung der Ausbeutung der guineischen Bevölkerung.²⁵ Noch wichtiger für meine Studie ist Nerín i Abads Monographie *Guinea Ecuatorial, historia en blanco y negro*, weil sich der Autor darin mit der Rolle von Geschlecht und Sexualität im franquistischen Kolonialdiskurs auseinandersetzt.²⁶ María Dolores Fernández Fígaes' Monographie wiederum enthält eine erste und umfassende Analyse der Dokumentarfilme, welche *Hermic*

21 Vgl. Woolman, David S.: *Abd el Krim and the Rif Rebellion*, Stanford 1968. Vgl. Kunz, Rudibert/Müller, Rolf-Dieter: *Giftgas gegen Abd el Krim. Deutschland, Spanien und der Gaskrieg in Spanisch-Marokko 1922-1927*, Freiburg im Breisgau 1990.

22 Sampedro Vizcaya, Benita: *Rethinking the Archive and the Colonial Library. Equatorial Guinea*, in: *Journal of Spanish Cultural Studies* 9, 3 (2008), S. 341-363, hier S. 341.

23 Vgl. Castro, Mariano de/Ndongo, Donato: *España en Guinea. Construcción del desencuentro. 1778-1968*, Madrid 1998.

24 Vgl. Sundiata, Ibrahim K.: *From Slaving to Neoslavery. The Bight of Biafra and Fernando Poo in the Era of Abolition, 1827-1930*, Madison 1996.

25 Vgl. Campos Serrano, Alicia: *Colonia, Derecho y Territorio en el Golfo de Guinea. Tensiones del colonialismo español en el siglo XX*, in: *Quaderni Fiorentini* 33 (2005), S. 1-25.

26 Vgl. Nerín i Abad, Gustau: *La Guinea Ecuatorial, historia en blanco y negro. Hombreres blancos y mujeres negras en Guinea Ecuatorial, 1843-1968*, Barcelona 1998.

Films, ein staatlich finanziertes Filmteam, in den 1940er und 1950er Jahren in Äquatorialguinea drehte.²⁷ *Hermic* produzierte auch einen Dokumentarfilm zur ersten Äquatorialguineareise der *Coros y Danzas*, der eine der Hauptquellen meiner Arbeit darstellt. Weiter verweise ich auf Olegario Negrín Fajardos Überblick über das koloniale Bildungswesen²⁸, auf Rosa Medina Doménechs Untersuchung zur Malariabekämpfung im kolonialen Äquatorialguinea²⁹ und auf die Monographie *Guinea en patués* von José Manuel Brunet et al., die auf der Basis von ZeitzeugInnenengesprächen den Alltag spanischer SiedlerInnen in der Kolonie dokumentiert.³⁰ Im selben Jahr wie Sampedros oben erwähnter Artikel *Rethinking the Archive and the Colonial Library* erschien Susan Martin-Márquez' Monographie *Disorientations. Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*, in der die Autorin in Anwendung eines vielfältigen theoretischen Instrumentariums die Konstruktion spanischer Identität über afrikanische Alterität untersucht. Wichtige Analyseketegorien sind dabei Geschlecht und Sexualität.³¹ Im Jahr 2009 wurden zwei weitere bedeutsame Arbeiten veröffentlicht: In ihrem Aufsatz *Scientific Technologies of National Identity as Colonial Legacies* beschäftigt sich Rosa Medina Doménech mit an der guineischen Bevölkerung durchgeführten medizinischen und anthropologischen Untersuchungen.³² Unter anderem geht sie auf die Experimente des *Instituto de Estudios Africanos* ein, das ich im vorletzten Teil meiner Arbeit behandle. Die Autorin, die mit verschiedenen innovativen Ansätzen der feministischen und postkolonialen Wissenschaftstheorie operiert, zeigt in ihrem Aufsatz, welche Rolle die koloniale Wissenschaft sowohl für die Hispanisierung der guineischen Bevölkerung als auch für die Konstruktion einer spanischen Identität spielte. Anlässlich des 40-jährigen Jubiläums der äquatorialguineischen Unabhängigkeit gab Sampedro ei-

27 Vgl. Fernández Fígares y Romero de la Cruz, María Dolores: *La colonización del imaginario. Imágenes de África*, Granada 2003.

28 Vgl. Negrín Fajardo, Olegario: *Historia de la Educación en Guinea Ecuatorial. El modelo educativo colonial hispano*, Madrid 1993.

29 Vgl. Medina Doménech, Rosa: *Paludismo, explotación y racismo científico en Guinea Ecuatorial*, in: Esteban Rodríguez Ocaña et al. (Hg.): *Terratenientes y parásitos. Historia social del paludismo en España*, Madrid 2003, S. 383-427.

30 Vgl. Brunet, José Manuel/Coscolluela, José Luis/Mur, José María: *Guinea en patués. De los bueyes del valle de Benasque al cacao de la isla de Fernando Póo*, Huesca 2008.

31 Vgl. Martin-Márquez, Susan: *Disorientations. Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*, New Haven 2008.

32 Vgl. Medina Doménech, *Scientific Technologies*.

nen Sammelband heraus, in dem über dreißig HistorikerInnen, LiteraturwissenschaftlerInnen, SchriftstellerInnen und FilmemacherInnen literarische und wissenschaftliche Texte veröffentlichten. Der für mich wichtigste Beitrag in diesem Band ist derjenige von Francesca Bayre und Alba Valenciano, der die *Hermic*-Filme auf deren Repräsentation guineischer Körper hin untersucht.³³ Ebenfalls mit dem Thema Kolonialismus und Film beschäftigen sich mehrere vor 2008 entstandene Arbeiten von Alberto Elena.³⁴ Der Schwerpunkt liegt bei diesen allerdings auf den spanischen Kolonialgebieten in Marokko. Sein 2010 veröffentlichtes Buch *Llamada de Africa* beschäftigt sich jedoch unter anderem auch mit einer Reihe von während des Franquismus produzierten Spielfilmen, deren Handlung in Äquatorialguinea angesiedelt ist. Diesen Spielfilmen kam im Rahmen der von mir behandelten Vor- und Parallelgeschichten zu den *Coros y Danzas*-Reisen eine gewisse Bedeutung zu. Zudem finden sich bei Elena Anmerkungen zu den *Hermic*-Filmen, die für meine Untersuchung aufschlussreich sind.³⁵ Ebenfalls im Jahr 2010 schrieb Carlos Tabernero seine Masterarbeit, in der er sich mit der Repräsentation der spanischen Kolonialmedizin in den *Hermic*-Filmen auseinandersetzt. Die von ihm sorgfältig analysierten Filme reproduzieren interessanterweise verschiedene koloniale Stereotypen, die auch in der Berichterstattung zu den *Coros y Danzas*-Reisen nach Äquatorialguinea präsent sind.³⁶ Im selben Jahr publizierte Javier Bandrés zusammen mit Rafael Llavona zwei Artikel zu den Forschungen einzelner Psychiater des *IDEA*.³⁷ Beide Artikel liefern wertvolle Hintergrundinformationen für meine eigenen Ausführungen zu

33 Vgl. Bayre, Francesca/Valenciano, Alba: Cuerpos naturales, mentes coloniales. Las imágenes de Hermic Films en la Guinea Española, in: *Afrco-Hispanic Review* 28, 2 (2009), S. 245-258.

34 Vgl. Elena, Alberto: Romancero marroquí. Africanismo y cine bajo el franquismo, in: *Secuencias* 4 (1996), S. 83-119. Vgl. ders.: Cine para el imperio. Pautas de exhibición en el Marruecos español (1939-1956), in: Julio Pérez Perucha (Hg.): *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine*, A Coruña 1995, S. 155-166.

35 Vgl. ders.: *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial española*, Barcelona 2010.

36 Vgl. Tabernero Holgado, Carlos: *Discursos y representaciones médico-sanitarias en el cine documental colonial español de la posguerra, 1936-1950*. Unveröffentlichte Masterarbeit, Barcelona 2010.

37 Vgl. Bandrés, Javier/Llavona, Rafael: Psicología y colonialismo en España (I). La inteligencia del negro guineano, in: *Psychologia Latina* 1, 2 (2010), S. 144-153. Vgl. dies.: *Psicología y colonialismo en España (II). En busca del conciente intelectual del negro*, in: ebd., S. 154-162.

dieser Institution. Ein Jahr später erschien eine weitere Publikation von Gustau Nerín i Abad, in der er die nicht staatliche spanische Entwicklungshilfe kritisiert.³⁸ Ein weiterer Artikel von Valenciano und Bayre präsentiert eine detaillierte Studie des Films *Misiones de Guineas*, für den dasselbe gilt wie für die von Tabernero behandelten Filme.³⁹ Im Frühjahr 2012 erschienen ist schließlich eine Sonderausgabe der Zeitschrift *Iberoromania*, in der sich verschiedenen AutorInnen wie Stephanie Fleischmann, Max Doppelbauer, Joaquín Mbomio und Mischa Händel sowohl mit kolonialer als auch postkolonialer Literatur aus Äquatorialguinea und Marokko beschäftigen.⁴⁰

Sampedros im Jahr 2008 gemachtem Aufruf zur Aufarbeitung von Spaniens kolonialer Vergangenheit in Äquatorialguinea sind in den letzten Jahren also einige AutorInnen mit bedeutenden Projekten gefolgt. Abgeschlossen ist diese Aufarbeitung allerdings – und dies gilt speziell für die franquistische Zeitepoche – noch lange nicht.

Anders verhält es sich mit dem Forschungsstand zum Problemkreis Franquismus und Geschlecht, in dem meine Arbeit zu den *Coros y Danzas* auch angesiedelt ist. Zahlreiche AutorInnen haben seit den 1980er Jahren hierzu Nachforschungen angestellt. Von größter Bedeutung für meine Studie sind dabei die Publikationen von Jo Labanyi und Eva Woods, die sich beide mit der geschlechtergeschichtlichen Bedeutung des Kinos während des Franquismus sowie mit der Rolle von Geschlecht in der Konstitution nationaler Identität und des spanischen Nationsstaats befassen.⁴¹ Letzteres leisten auch die Arbeiten von Aurora Morcillo Gómez, besonders ihr 2010 erschienenes Buch *The Seduction of Modern Spain*, das darüber hinaus die Wirkung der touristischen Öffnung Spaniens auf die dort herrschenden Geschlechterverhältnisse untersucht.⁴² Schließlich werde ich mehrfach auf die intersektionalen Analysen von Raquel Lucas

38 Vgl. Nerín i Abad, Gustau: *Blanc bo busca negre pobre*, Barcelona 2010.

39 Vgl. Bayre, Francesca/Valenciano, Alba: „Basta saber algo de nuestra historia...“. *Alteritat colonial a la pel·lícula Misiones de Guinea* (Hermic Films, 1948), in: *Quaderns* 16, 1-2 (2011), S. 201-217.

40 Vgl. *Iberoromania* 73-74, 1 (2012).

41 Vgl. Labanyi, Jo: *Internalisations of Empire. Colonial Ambivalence and the Early Francoist Missionary Film*, in: *Discourse* 23, 1 (2001), S. 25-42. Vgl. Woods Peiró, Eva: *Identification and Disconnect through Popular Melodrama*, in: *Studies in Hispanic Cinemas* 2, 2 (2005), S. 125-135.

42 Vgl. Morcillo Gómez, Aurora: *The Seduction of Modern Spain. The Female Body and Francoist Body Politic*, Lewisburg 2010.

Platero verweisen, die sich mit weiblicher Homosexualität im Franquismus auseinandersetzt.⁴³

Der Umstand, dass die Geschichtsschreibung den *Coros y Danzas* bislang so wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat, legt die Vermutung nahe, dass auch die Forschung noch nicht erkannt hat, dass es sich bei den Auftritten der Folkloregruppen nicht um harmlose „Volkskunst“, sondern um Politik handelte. In diesem Sinne soll meine Arbeit, gerade indem sie diesen politischen Charakter der *Coros y Danzas* sowie die Versuche seiner Verschleierung analysiert, zu einer weiteren Auseinandersetzung mit den Tanzgruppen anregen. Der obige Überblick über den Forschungsstand dürfte gezeigt haben, dass sich im Rahmen der Analyse der franquistischen Geschlechtergeschichte nur äußerst wenige AutorInnen mit der spanischen Kolonialpolitik beschäftigt haben und dass Geschlecht als Analysekategorie in den Studien zur franquistischen Kolonialpolitik noch kaum berücksichtigt worden ist. Indem meine Studie die Wechselwirkung franquistischer Kolonial- und Geschlechterpolitik untersucht, soll sie Impulse zur Erfüllung dieser beiden Forschungsdesiderate geben. Außerdem besteht, wie dargestellt, weiterhin die Notwendigkeit zur Aufarbeitung der franquistischen Kolonialgeschichte in Äquatorialguinea, weswegen sich die folgende Untersuchung als Beitrag zu einem noch immer vernachlässigten Aspekt der Aufarbeitung der franquistischen Vergangenheit versteht. Schließlich sei angemerkt, dass nach wie vor viele Arbeiten in sämtlichen der erwähnten Felder, in denen meine Auseinandersetzung mit den *Coros y Danzas* situiert ist, die analytische Tiefenschärfe vermissen lassen, welche die erwähnten Ausnahme-AutorInnen vorweisen. Auch diesbezüglich ist das Ziel meiner Arbeit, an die oben aufgelisteten wegweisenden Studien anknüpfen zu können.

QUELLEN UND ÜBERSETZUNGEN

Fotografien, Namenslisten, Filmausschnitte, Zeitungsartikel – die Quellen dieser Arbeit lassen sich mehr als nur einer Quellengattung zuordnen. Ich werde sie nachfolgend – der Reihe oder der Gattung nach – kurz präsentieren, erklären, wie ich sie übersetzte, und dabei ausführen, wie ich Zugang zu ihnen erhalten habe.

Ich beginne mit den Text-Quellen: Zu ihnen gehören zunächst ‚interne‘, d. h. nur innerhalb der Organisation zirkulierende Dokumente, welche die *Sección*

43 Vgl. Platero, Raquel: Lesboerotismo y la masculinidad de las mujeres en la España franquista, in: Bagoas 3 (2009), S. 15-38.

Femenina zu den *Coros y Danzas*-Reisen erstellt und archiviert hat. Hierzu zählen Korrespondenzen, Rundschreiben, Formulare, Reiseberichte (*informe de viaje*), Listen mit Namen, Wohnort und Alter der TeilnehmerInnen der jeweiligen Reisen, Telegramme, Manuskripte von Reden, Hotelrechnungen, aber auch Vorschriftenkataloge und Handbücher, allen voran das 1952 gedruckte, über 200 Seiten umfassende Reglement *Normas de la Regiduría de Cultura para los Coros y Danzas*⁴⁴. Einen zweiten Text-Quellen-Komplex stellen die Zeitungsberichte zu den Reisen dar, die in der in- und ausländischen Presse erschienen. *Sección Femenina*-Beamtinnen haben sehr viele solcher Artikel ausgeschnitten und auf offizielles *Sección Femenina*-Papier aufgeklebt. Sie befinden sich gegenwärtig im *Archivo General de Administración (AGA)* in Alcalá de Henares.⁴⁵ Die meisten der im Folgenden analysierten Artikel aus der US-amerikanischen und der äquatorialguineischen Presse habe ich hingegen in der *Biblioteca Nacional* in Madrid und der *New York Public Library* eingesehen, wo sie digital oder auf Mikrofilm verfügbar sind.

Weiter untersuche ich verschiedene Publikationen der *Sección Femenina*. Vor allem beschäftige ich mich mit einigen der zahlreichen von der *Sección Femenina* publizierten Katalogen, welche die von den *Coros y Danzas* vorgeführten Tänze beschreiben, namentlich mit *Coros y Danzas de España*⁴⁶, der im Jahr 1965 in zwei Versionen erschien – auf Spanisch und doppelsprachig auf Spanisch und Englisch – und mit *Canciones y Danzas de España*⁴⁷ aus dem Jahr 1956.

Zu meinen wichtigsten nicht von der *Sección Femenina* produzierten Textquellen gehört der 1953 erschienene, 500-seitige Reisebericht *Bailando hasta la Cruz del Sur* des falangistischen Schriftstellers Rafael García Serrano.⁴⁸ Dieser begleitete 1949 als Korrespondent der Zeitung *Arriba* eine *Coros y Danzas*-Delegation auf ihrer Lateinamerikatournee.

44 Vgl. *Sección Femenina de la F.E.T. y de las J.O.N.S. (Hg.): Normas Relacionadas con el Departamento de Música de la Regiduría Central de Cultura, Madrid 1954.*

45 Nicht selten wurde bei der Beschriftung das Datum weggelassen, oder der Name des Verfassers ist nicht ersichtlich. In solchen Fällen markiere ich dies mit: „F.A.“, für „fehlende Angaben“.

46 Vgl. *Sección Femenina de la F.E.T. y de las J.O.N.S. (Hg.): Coros y Danzas de España, Madrid 1965 (Spanisch).* Vgl. *Sección Femenina de la F.E.T. y de las J.O.N.S. (Hg.): Coros y Danzas de España, Madrid 1965 (Spanisch und Englisch).*

47 Vgl. *Sección Femenina de la F.E.T. y de las J.O.N.S. (Hg.): Canciones y Danzas de España, Madrid 1956.*

48 Vgl. García Serrano, *Bailando*.

*Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*⁴⁹ heißt ein rund 540 Seiten umfassendes Werk, das, obgleich erst im Jahr 1993 publiziert, eine weitere Quelle meiner Arbeit darstellt. Es handelt sich dabei um eine Chronik der *Sección Femenina*, die von deren Veteraninnen-Verein herausgegeben wurde und Pilar Primo de Rivera gewidmet ist. Das Kapitel zu den *Coros y Danzas* liest sich in Kontinuität mit den Berichterstattungen, die zeitgleich mit ihren Auftritten entstanden. Dies verwundert wenig angesichts der Tatsache, dass der Mediävist Luís Suárez Fernández, der sich als Chronist in den Dienst der *Asociación Nueva Andadura* stellte, sich ebenso wenig wie diese je von dem Regime, für das er Zeit seines Lebens arbeitet(e), distanziert hat.⁵⁰ Sowohl Suárez Fernández als auch García Serrano berufen sich ferner auf einen Brief des spanischen Botschafters in Peru, José María Doussinague, an Pilar Primo de Rivera aus dem Jahr 1950. Doussinagues Brief enthält einen ausführlichen Bericht über die Auftritte der *Coros y Danzas* in Lateinamerika und wurde von der *Falange* als zwanzigseitige Broschüre publiziert.⁵¹

Schließlich werde ich auch Dokumente des US-amerikanischen *Joint Anti-Fascist Refugee Committee*, einer antifaschistischen Gruppierung, die im Jahr 1953 in New York und San Francisco Proteste gegen die dortigen *Coros y Danzas*-Auftritte organisierte, hinzuziehen. Die untersuchten Korrespondenzen und Berichte in der Vereinszeitung *Free Spain* befinden sich im New Yorker Archiv

49 Vgl. Suárez Fernández, Luis: *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*, Madrid 1993.

50 Suárez Fernández hatte von 1955 an diverse Lehrstühle an verschiedenen spanischen Universitäten inne. 1972 wurde er zum Generaldirektor des Staatsdepartements für Universitäten und Forschung (*universidades e investigación*) ernannt. Nach Francos Tod erhielt das Opus Dei-Mitglied einen Lehrstuhl an der neu eröffneten Universidad Autónoma de Madrid. Seit seiner Pensionierung widmet er sich vor allem seiner Arbeit in der *Fundación Francisco Franco*, der *Real Academia de Historia* und der *Hermandad del Valle de los Caídos*. Im Juni 2011 geriet Suárez mit seinem Beitrag zu Francisco Franco im von der RAH herausgegebenen *Diccionario Biográfico Español* ins Kreuzfeuer der Kritik. Der Autor beschreibt das Franco-Regime darin unter anderem als „autoritär aber nicht totalitär“, was lautstarke Proteste zahlreicher WissenschaftlerInnen, PolitikerInnen und KünstlerInnen hervorrief. Vgl. Constenla, Tereixa et al.: „Contra el falseamiento de la Historia“, in: *El País*, 02.06.2011.

51 Doussinague, José María: Carta dirigida a la Delegada Nacional de la Sección Femenina Camarada Pilar Primo de Rivera, con motivo de la visita a tierras de América de los Coros y Danzas de la Sección Femenina (Seminario de Estudios Políticos de la Falange), Almería 1950.

der Veteranenorganisation der *Abraham Lincoln Brigade*, einem US-amerikanischen Freiwilligenkorps, das auf Seiten der Republik im Spanischen Bürgerkrieg kämpfte.⁵²

Unter den unbewegten Bildern, die ich untersuche, befinden sich Illustrationen in Werbematerial und vor allem Fotografien, die *Coros y Danzas*-Mitglieder beim Tanzen, aber auch bei Aktivitäten abseits der Bühne zeigen. Die Mehrzahl von ihnen wurde von professionellen Fotografen aufgenommen. Bei einigen handelt es sich um Studio-Fotografien oder um Bilder, die in professionellen Fotoshootings unter freiem Himmel entstanden. Daneben gehören zu den Quellen dieser Arbeit auch Bilder, die *Coros y Danzas*-Tänzerinnen selbst und Personen, die sie auf ihren Auslandsreisen begleiteten, aufgenommen haben.

Zu den bewegten Bildern, die ich analysieren werde, gehören diverse Dokumentarfilme und der 1951 in den spanischen Kinos angelaufene Spielfilm *Ronda española*. Regie führte in letzterem Ladislao Vajda, der 1942 aus Ungarn nach Spanien emigriert war, wo er zahlreiche weitere Filme drehte, die sich durch eine hohe filmtechnische Qualität und regimekonforme Plots auszeichnen.⁵³ Das Drehbuch zu *Ronda española* schrieb der konservativ-katholische Autor José María Sánchez Silva zusammen mit dem bereits genannten Rafael García Serrano. Gedreht wurde hauptsächlich in den *Chamartín Studios* in Madrid mit einigen bekannten SchauspielerInnen wie José Suárez oder Elena Salvador. Vor allem aber treten in dem Film *Coros y Danzas*-Mitglieder als Darstellerinnen ihrer selbst auf. Die Hauptfigur wird von der Tänzerin Clotilde Poderós gespielt. Der Film erzählt die Geschichte von Victoria, die auf einer *Coros y Danzas*-Tournée in Lateinamerika ihren exilierten Bruder Pablo, der im Bürgerkrieg für die Republik gekämpft hatte, aufspürt und ihn mit Hilfe ihrer Freundin Ángeles überzeugen kann, gemeinsam mit den Tänzerinnen in das franquistische Spanien zurückzukehren. Eine Gruppe von Exilrepublikanern plant jedoch, die Auftritte der Folkloregruppen zu sabotieren. Der Akt wird allerdings nicht ausgeführt, weil die Männer, von der Bühnenshow überwältigt, ihre Pläne vergessen. Der Film wurde vom staatlichen Bildungsdepartement als „von nationalem Interesse“ („de interés nacional“) klassifiziert und mit den entsprechenden Subventionen honoriert.⁵⁴ Er spielte hohe Einnahmen ein, von denen 15 Prozent an die *Sección*

52 Vgl. ALBA VF2.

53 Vgl. Llinás, Francisco: Ladislao Vajda. El húngaro errante, Valladolid 1997.

54 Seit 1944 wurde diese Klassifizierung an in Spanien von Spaniern produzierte Filme verliehen, die überdies folgendes Kriterium erfüllen sollten: „It should contain ‚unequivocal examples of the exaltation of the racial values or archetypes of our moral

Femenina gingen. Es sei bereits an dieser Stelle angemerkt, dass Kinobesuche im Franco-Spanien zu den wichtigsten Freizeitbeschäftigungen insbesondere der Arbeiterklasse gehörten und dass das Kino ein vom Regime privilegiertes Medium zur politischen Indoktrinierung darstellten. Wie Woods aufzeigt, hing seine politische Wirksamkeit von der Bereitschaft der ZuschauerInnen ab, sich über Klassen- und Geschlechtergrenzen hinweg mit Filmcharakteren zu identifizieren.⁵⁵ Dies verlieh ihnen gleichzeitig ein subversives Potential, auf das ich in Kapitel 5 zu sprechen kommen werde.

Eine weitere Filmquelle ist der Dokumentarfilm zur ersten *Coros y Danzas*-Reise nach Äquatorialguinea. Im Jahr 1941 gründete der Hobbyfotograf Manuel Hernández Sanjuán die Gruppe *Hermic Films*. Er drehte mehrere Dokumentarfilme in Marokko, bevor er im Jahr 1944 von der Kolonialdirektion mit der Produktion einer Reihe von Dokumentarfilmen in Äquatorialguinea beauftragt wurde. Ziel der *Hermic*-Filme war es „in Spanien die Kolonialisierungsarbeit bekannt zu machen“⁵⁶. Es handelte sich dabei, mit anderen Worten, um Kolonialpropaganda. Zusammen mit Santos Nuñez (Kommentar und Drehbuch), Segismundo Pérez de Pedro (Kamera) und Luis Torreblanca (Montage) drehte Sanjuán von 1944 bis 1946 31 Kurzfilme und schoss 5500 Fotografien. Wie Bayre und Valenciano bemerken, war es insbesondere deren „ästhetischer Wert“, den Pere Ortín und Vic Pereiró in ihrer 2007 im ethnologischen Museum der spanischen Stadt Valencia installierten Ausstellung zu den *Hermic*-Filmen und -Fotografien und im dazugehörigen Buch *Mbini: Cazadores de imágenes* zu unterstreichen suchte. Wie Bayre und Valenciano betonen, ging es den Ausstellern laut eigenen Angaben darum „zu zeigen ohne zu interpretieren“, die Bilder für sich selbst sprechen zu lassen“⁵⁷. Die Autorinnen weisen weiter auf die positive Resonanz hin, die das Projekt sowohl im Kolonialnostalgiker-Internetforum *Crónicas de la Guinea Ecuatorial* (bioko.net/galeriaFA/) als auch in konservativen Tageszeitungen wie *El Mundo* erfuhr. In letztgenannter hieß es, dass die Bilder „jenseits von ihrer propagandistischen Intention Dokumente von großem historischem, anthropologischem und kinematographischem Wert“⁵⁸ seien.

and political principles“. Triana Toribio, Nuria: Spanish National Cinema, London/New York 2003, S. 55.

55 Vgl. Woods, Identification, S. 126f.

56 Fernández Figares, Imaginario, S. 234.

57 Bayre/Valenciano, Cuerpos naturales, S. 246.

58 „[...] más allá de la intención propagandística, constituyen un documento de gran valor histórico, antropológico y cinematográfico.“ Rodríguez, Memorias (españolas) de Africa. Zitiert in: ebd., S. 247.

Die meisten *Hermic*-Filme lassen sich gemäß Crawford für den anthropologischen Film als Bildungs- und Informationsfilme charakterisieren, wobei die meisten auch Elemente des Forschungsfilms und des *travelogues* beinhalten.⁵⁹ Fernández Fígares ordnet die im Zeitraum von 1944 bis 1946 entstandenen *Hermic*-Filme den Themenbereichen „Flora“, „Ethnologie“, „Fauna“ und „Naturphänomene“, „Krankheiten und Gesundheitspolitik“, „Missionare“, „Technik und Entwicklung“ sowie „militärische Erfolge“ zu.⁶⁰ Sie nehmen mancherorts den Charakter ethnographischer Spektakel an und erlauben es den ZuschauerInnen, ihrerseits zu Reisenden und zu AnthropologInnen zu werden, ohne ihre gewohnte Umgebung zu verlassen.⁶¹ Es sei betont, dass die *Hermic*-Filme größtenteils nicht aus Aufnahmen zufällig angetroffener Menschen bestanden, sondern aus Vorführungen von DarstellerInnen, die eine ganz bestimmte Rolle zu spielen hatten.⁶² Dies illustriert ein Interview, in dem sich Sanjuán an die Dreharbeiten zum Film *Balele* erinnert:

„Es war spektakulär. Wir bereiteten den Dreh mit den Tänzern, die auftreten wollten, sehr gut vor. Es waren sehr viele *nativos* da und wir wollten, dass alles sehr *indígena*-mäßig wirke. Viele Mädchen trugen Büstenhalter und ein Kruzifix, das sie ihnen in der Mission gegeben hatten. Sie trugen sie aus Scham, eines dieser absurden Dinge der damaligen Zeit. Es wurde sehr gut vorbereitet. Alles mit *indígena*-Kostümen, sehr sorgfältig und sehr wahrheitsgetreu. [...] Um ihn [den Film] zu vertonen, ordnete dort der *General de Marruecos y Colonias* an, Soldaten und Guineer herbeizuholen, um Chöre zu bilden und zu singen [...].“⁶³

59 Vgl. Crawford, Peter Ian: Film as Discourse. The Invention of Anthropological Realities, in: ders./David Turton David (Hg.): Film as Ethnography, Manchester 1992, S. 66-82, hier S. 74.

60 Vgl. Fernández Fígares, Imaginario, S. 236ff.

61 Vgl. Tobing Rony, Fatimah: The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle, Durham 1996, S. 85.

62 Vgl. ebd., S. 24.

63 „Fue espectacular. Preparamos muy bien el rodaje con los bailarines que querían salir. Había muchos nativos y queríamos que saliera todo muy en plan indígena. Muchas de las chicas llevaban sostén y una cruz que les habían dado en la misión. Se las habían puesto por pudor, cosas de esas absurdas de aquella época. Se preparó muy bien. Todas con los trajes indígenas muy cuidados y verdaderos. [...] Para sonorizarla allí el director general de Marruecos y Colonias ordenó llevar soldados y gentes de Guinea para que hicieran los coros, cantaran [...].“ Ortín, Pere/Pereiró, Vic: Mbini. Cazadores de imágenes en la Guinea Ecuatorial, Barcelona 2006, S. 25.

In den 1950er Jahren drehte *Hermic* weitere Dokumentarfilme in Äquatorialguinea, allerdings, anders als von 1944 bis 1946, nicht in Serie.

Gezeigt wurden die von 1944 bis 1946 gedrehten *Hermic*-Filme zum ersten Mal im Mai 1946 vor einem großen Publikum im Madrider *Palacio de la Música*. José Díaz de Villegas, der *Director General de Marruecos y Colonias*, führte in die Präsentation ein. Die Presse berichtete ausführlich über die Filme. Laut Tabernero wurde das Material in den Folgejahren mehrere weitere Male in Madrid, aber auch in Äquatorialguinea, sowohl in einer Vorführung für spanische SiedlerInnen als auch vor einem Publikum von GuineerInnen, gezeigt.⁶⁴ Fernández Figares führt aus, dass Ausschnitte aus einzelnen Filmen wegen ihrer hohen filmischen Qualität auch in verschiedenen Spielfilmen verwendet wurden.⁶⁵ Alberto Elena geht allgemein davon aus, dass die *Hermic*-Filme auf ein weit breiteres Interesse stießen und ein größeres Publikum fanden, als dies deren Produzenten in den letzten Jahren versuchten glaubhaft zu machen.⁶⁶

In einem Brief, den die Leiterin der ersten *Coros y Danzas*-Äquatorialguineareise aus Santa Isabel an Pilar Primo de Rivera sandte, heißt es: „Das alles haben sie gefilmt und wenn die Filme gut herauskommen, wird es ein sehr interessantes Dokument sein.“⁶⁷ Tatsächlich entstand ein achtminütiger Film von hoher technischer Qualität, der die *Coros y Danzas* aus Murcia und Cádiz auf verschiedenen Stationen ihrer 1954 stattgefundenen Äquatorialguineareise beim Tanzen sowie bei nicht tänzerischen Aktivitäten zeigt (eine detailliertere Beschreibung folgt in Kapitel 2.3). Wann und wie die Filmrolle in das Archiv der *Filmoteca Nacional* in Madrid gelangte, ist unbekannt. Lange Zeit lagerte sie in einem feuchten Kellerraum des Archivs. Die Tatsache, dass sie annähernd unbeschädigt geblieben ist, ist erstaunlich. Dass es sich bei den Aufnahmen um eine *Hermic*-Produktion handeln könnte, schloss Mariano Gómez von der *Filmoteca Nacional* bei unserer ersten Sichtung daraus, dass er in der Stimme des Kommentators diejenige von Santos Nuñez Pérez zu erkennen glaubte sowie aufgrund des Logos, das am Ende der Aufnahmen kurz erscheint. María Dolores Figares bestätigte diese Identifizierung bzw. meine Vermutung, dass es sich bei den Aufnahmen um *Danzas de España en el trópico* handeln würde, einem verschwunden geglaubten Film, den aber Sanjuán in einer Auflistung sämtlicher *Hermic*-Produktionen, die er Fernández Figares übergab, aufgeführt hatte. Den

64 Vgl. Tabernero, *Representaciones médico-sanitarias*, S. 31.

65 Vgl. Fernández Figares, *Imaginario*, S. 244.

66 Vgl. Elena, *Llamada de África*, S. 90f.

67 „Todo esto lo han filmado y si las películas salen bien será un documento muy interesante.“ AGA, (03)051.023 LEG 60 TOP 23/27.704-28.302 GR7 No1.

dortigen Angaben entsprechend wurde der Film von demselben Team gedreht, das auch die *Hermic*-Filmreihe von 1944 bis 1946 produziert hatte, mit dem einzigen Unterschied, dass nicht Sanjuán persönlich, sondern Alejandro Perla Jude-rías Regie führte.⁶⁸

Eine letzte filmische Quelle dieser Arbeit stellt der Komplex der über 200 *Coros y Danzas*-Kurz-Dokumentarfilme dar, die das staatliche Fernseh-Produktions-Unternehmen *No-Do* (*Noticiarios y Documentales*) zwischen 1956 und 1976 drehte. Es handelt sich dabei um wenige Minuten lange Aufnahmen einzelner Tanzgruppen, die jeweils einen ganz bestimmten Tanz vorführen. Die Filme sind seit kurzem auf der Internetseite des spanischen *Ministerio de Cultura* einsehbar.⁶⁹

Mit der Auflösung der *Sección Femenina* am 1. April 1977 wurde ein Teil ihrer Dokumente vernichtet.⁷⁰ „Kein Archiv ohne Draußen“⁷¹ gilt schon deshalb auch für das aufbewahrte Material zu den *Coros y Danzas*. Ein Teil ihrer Aktenbestände nahm die Veteraninnenorganisation der *Sección Femenina*, die *Asociación Nueva Andadura*, an sich, um sie in ihrem Privatarchiv zu ordnen. Zugang zu ihnen hatten nur Mitglieder der Organisation und Suárez Fernández, der auf deren Basis seine *Crónica de la Sección Femenina y de su Tiempo* erstellte. Im Dezember 1998 gelangten die Dokumente in die *Real Academia de Historia* (RAH), wo Suárez Fernández zwischenzeitlich als Mitglied aufgenommen worden war. Der wohl größte Teil der *Sección Femenina*-Dokumente wurde 1978 ins AGA und zusätzlich in einige regionale und municipale Archive transferiert. Im AGA sind verschiedene Bestände der *Sección Femenina* dem großen Bestand *Movimiento Nacional* bzw. seinen Divisionen zugeordnet. Die verschiedenen Dokumente zu den *Coros y Danzas* gehören zum Bereich „Kultur“.

Auch einige der nicht zerstörten Dokumente der Frauensektion der *Falange* fanden nie ihren Weg in ein öffentliches Archiv. Im Juni 2009 übergab mir ein ehemaliges Kadermitglied der *Sección Femenina* (im Folgenden Maite genannt) in Barcelona eine Schachtel mit sechs Ringheften.⁷² Diese enthalten zum Teil Kopien aus Suárez Fernández' *Crónica* und diverser publizierter *Sección Femenina*-Texte, einiger Presseartikel, aber auch interner Dokumente der Organi-

68 Vgl. Fernández Fígares, *Imaginario*, S. 247.

69 Vgl. Ministerio de Cultura,

<http://www.mcu.es/archivos/MC/AGA/DANZAS/Danzas.html> vom 21.09.2012.

70 Vgl. Kersten-Schmunk, *Fémina, Española y Falangista*, S. 24.

71 Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin 1997, S. 25.

72 Maite Doc. 1-Maite Doc. 6.

sation, darunter auch Fotografien. Ferner sind in den Ringbüchern zwischen den Dokumenten kaum leserliche handschriftliche Notizen eingeschoben. Auf mehreren mit „Mai 2009“ datierten Seiten fasst die Person, die das Material zusammengetragen hat – offenbar eine enge Bekannte von Maite – die Institutionsgeschichte zusammen, gibt Erklärungen zu diversen Einrichtungen ab und betont, dass sie das viele Material, das „fast als Grundlage für eine Doktorarbeit dienen könnte“, mit „dem Eifer der Jugendjahre“ zusammengestellt habe.⁷³

Ein großer Anteil der von mir untersuchten Fotografien befindet sich nicht in Archiven. Sie wurden mir von verschiedenen ZeitzeugInnen übergeben. Im Juni 2009 erhielt ich von einem ehemaligen Äquatorialguinea-Siedler acht Fotografien zu den dortigen *Coros y Danzas*-Auftritten. Einige Wochen später überließ mir eine Teilnehmerin der zweiten Äquatorialguineareise (nachfolgend Eva genannt) einen Umschlag zur Ansicht, der über fünfzig Fotografien, entstanden auf dieser Reise, aber auch von anderen *Coros y Danzas*-Veranstaltungen, enthielt. Im August desselben Jahres händigte mir eine Teilnehmerin der ersten *Coros y Danzas*-Äquatorialguinea-Tour (nachfolgend Nina genannt) ein Album mit knapp fünfzig Fotografien von dieser Reise aus. Darin sind die Bilder auf schwarzes Papier aufgeklebt und mit Beschriftungen (meist Ort und Datum der Aufnahme) versehen. Oftmals hat Nina kleine Zeichnungen zur Verzierung hinzugefügt. Die Bilder, die mir diese drei Privatpersonen überlassen haben, wurden von professionellen Fotografen, aber auch von den TeilnehmerInnen der verschiedenen *Coros y Danzas*-Reisen aufgenommen. Ich habe sie digitalisiert und die Originale zurückgegeben.

„[...] die technische Struktur des archivierenden Archivs bestimmt auch die Struktur des *archivierbaren* Inhalts [...]. Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet“⁷⁴, schreibt Derrida. Die „archivarische Gewalt“⁷⁵, mit der ich in meinen Recherchen konfrontiert wurde, war eine multiple. Nicht nur das Material von Maite war vorsortiert und von der Organisation, die ich angetreten war zu untersuchen, zusammengestellt worden. Ich hatte es auch in der *RAH* und im *AGA* mit Archiven im Archiv zu tun. Dies verdeutlichten allein die Kartonregister mit Jahreszahlen, die zwischen den losen Blättern in den Schachteln lagen und nicht von den ArchivarInnen des *AGA* bzw. der *RAH* angefertigt worden waren. Auch hier hatten die *Sección Femenina*-Beamtinnen die Fotografien zu Alben zusammengefügt. Mit Nachdruck ver-

73 „[...] material casi para una tesis doctoral [...] con el entusiasmo de los años mozos.“
Maite Doc. 2.

74 Derrida, *Dem Archiv* verschrieben, S. 35.

75 Ebd., S. 18.

bietet es sich angesichts dieser Situation, das Archiv zu einem „Fetisch, zum Substitut einer immer schon verlorenen Realität der Vergangenheit“⁷⁶ zu machen. Ebenso wenig wie in den Erzählungen von García Serrano oder in der *Crónica* von Suárez Fernández sind in den verschiedenen Archiven die *Coros y Danzas*-Auftritte als originäre Ereignisse vor ihrer nachträglichen Strukturierung durch die *Falange* erreichbar. Aufgespürt werden können nur die Spuren, welche die Geschehnisse im Material hinterlassen haben. Oder, um mit Schulze zu sprechen: „Somit bedeutet Archivarbeit zuallererst Spurensuche und Spuren lesen, um dann aus den Einzelteilen ein Bild zu formen. Dieses Bild jedoch muss aufgrund der vielfältigen Vermittlungsstufen und damit einhergehenden Zeichensysteme verschwommen bleiben.“⁷⁷

Wie erwähnt wurde mir ein Großteil des in dieser Arbeit untersuchten Quellenmaterials im Verlauf von längeren Gesprächen übergeben, die ich im Sommer 2009 in Barcelona, Cádiz und Ronda führte. Zu meinen GesprächspartnerInnen gehörte Alberto (Pseudonym), der 1954 als spanischer Siedler in Äquatorialguinea lebte und die Auftritte der Tänzerinnen im Publikum mitverfolgte. Ich sprach außerdem mit fünf ehemaligen *Coros y Danzas*-Mitgliedern und mit Maité, einem ehemaligen Kadermitglied der *Sección Femenina*. Letztere gehörte zu den einflussreichsten Angehörigen der Führungsschicht der *Sección Femenina*. Nina und Galia (Pseudonyme) nahmen als Tänzerinnen an der ersten Äquatorialguineareise teil, Eva und Toni (Pseudonyme) tanzten bzw. musizierten während der zweiten Tour. Irina (Pseudonym) nahm an zahlreichen anderen *Coros y Danzas*-Reisen teil und gründete in Ronda ihre eigene Tanzschule, die noch immer in Betrieb ist. Die geführten Gespräche mussten informeller Art bleiben, ich durfte sie nicht aufzeichnen und meine GesprächspartnerInnen müssen in dieser Arbeit anonym bleiben. Nur unter diesen Bedingungen erklärten sie sich bereit, mir Auskünfte zu geben und mir ihr Quellenmaterial zu überlassen. Die geführten Gespräche stellen keine Hauptquelle meiner Arbeit dar. Sie haben mich aber unweigerlich in meiner Quellenrecherche und -analyse beeinflusst. Die InformantInnen lieferten mir Hinweise darauf, wo ich hinsichtlich bestimmter Forschungsfragen weiteres Quellenmaterial finden konnte und die Gespräche bestätigten gewisse Interpretationen, die ich bis zu diesem Zeitpunkt von den Quellen gemacht hatte, ließen mich andere in Frage stellen und führten mich auch zu neuen

76 Ernst, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002, S. 47.

77 Schulze, Janine: *Tanzarchive. ‚Wunderkammern‘ der Tanzgeschichte?* in: Inge Baxmann/Franz Anton Cramer (Hg.): *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München 2005, S. 119-131, hier S. 122.

Hypothesen. Ich werde den Einfluss jener ZeitzeugInnen-Gespräche in meiner Quellenanalyse durch entsprechende Anmerkungen in den Fußnoten sichtbar machen. Wo ich eine bestimmte Hypothese, die ich aufstelle, nicht mit einer konkreten Quellenstelle belegen kann, füge ich Hinweise auf InformantInnen-Gespräche in den Haupttext ein. Dasselbe gilt für Hypothesen, für deren Ausformulierung jene Gespräche eine besonders große Rolle gespielt haben. Schließlich werde ich in den Fußnoten einige wenige Informationen aus den Gesprächen ausführen, zu denen ich keinerlei andere Anhaltspunkte in den Quellen gefunden habe, die ich aber dennoch nicht unerwähnt lassen möchte.

Die in den Kapiteln 6 und 7 behandelten Geschichten, die den *Coros y Danzas*-Auftritten vorausgingen und sich nach ihnen ereigneten, untersuche ich ebenfalls anhand von Primärquellen. Zu diesen Quellen gehören Publikationen des *Instituto de Estudios Africanos*, die in der *Biblioteca Nacional de España* und in verschiedenen spanischen Universitätsbibliotheken aufbewahrt werden, sowie interne Dokumente der *Sección Femenina*, welche die Tätigkeit der Organisation in Äquatorialguinea dokumentieren. Letztere befinden sich im AGA und der RAH, wobei Gustau Nerín i Abad einen Teil der AGA-Dokumente transkribiert und mit einem einleitenden Kommentar publiziert hat.⁷⁸ Schließlich werde ich auch auf die Plantagenromane der katalanischen Schriftstellerin Liberata Masoliver eingehen, die zu den populärsten Erzeugnissen der franquistischen Kolonialliteratur gehören.

Übersetzen und Spekulieren

„Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre geraden Bahnen zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetz der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen“⁷⁹, schreibt Walter Benjamin und verweist damit auf die Unmöglichkeit einer vollständigen Erfassung der vermeintlich originären Bedeutung eines Ausdruckes in dessen Übersetzung. „Denn in seinem Fortleben [in der Übersetzung], das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.“⁸⁰ Der vorliegende Text

78 Vgl. Nerín i Abad, *Sección Femenina*.

79 Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: ders.: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften, Frankfurt am Main 1961, S. 56-69, hier S. 67.

80 Ebd., S. 60.

ist Resultat verschiedener Übersetzungsarbeiten. Ich übersetzte Begriffe von einem im Franco-Staat in der spanischen Metropole, aber auch in der Kolonie sowie in Lateinamerika gesprochenen Spanisch in mein Deutsch und Aussagen aus Bildern in Worte.⁸¹ Weiter übersetzte ich, um in Anlehnung an Hayden White zu sprechen, einige ausgewählte Informationen, die ich aus Quellen herauslese, in literarische Geschichten.⁸² Meine Übersetzungen sind notwendigerweise immer mit Bedeutungsselektionen verbunden, weil *die* Übersetzung *des* Originals nicht existiert. Oder in den Worten von Fludernik: „History as the actuality of the past cannot be recuperated by narrative; it can only be (re)constructed, in fact invented, in close reliance on the available sources.“⁸³ Die Geschichten, die HistorikerInnen schreiben, können, wie Southgate betont, nie vollständig abgeschlossen sein.⁸⁴ Dies schon deshalb, weil 99 Prozent aller historischen Ereignisse keine Aufzeichnungen hinterlassen oder nur solche, die HistorikerInnen nicht zugänglich sind.⁸⁵ Welche Informationen zu einem Ereignis in ein Archiv oder in die Erinnerung von Zeitzeugen Eingang finden und wie sie gespeichert werden, hängt von vielen Faktoren ab, insbesondere von der politischen Konstellation, in der die Aufnahme stattfindet.

Welche Art von Informationen ich aus einem Quelldokument herauslese bzw. herausübersetzte und in welcher Art und Weise ich welchen Teil davon in einem Text übersetze, hängt davon ab, in welcher Erzählform die Informationen in den Quellen erscheinen. Meine Übersetzung ist davon beeinflusst, wie ich Zugang zu den Quellen erhalten habe und sie ist durch meinen epistemologischen Standpunkt geprägt. Diese Faktoren beeinflussen sich wechselseitig. Meine Perspektive ist geprägt von meiner vergangenen und gegenwärtigen sozialen Position innerhalb lokaler und globaler Kräfteverhältnisse, meiner emotionalen Verstri-

81 Die spanischen Originaltexte meiner Quellen, von denen viele der heutigen spanischen Rechtschreibung nicht entsprechen, füge ich jeweils in den Fußnoten bei. Wo ein Maskulinum generisch ist und wo nicht, lässt sich nur in Berücksichtigung des größeren Kontextes, in dem die Quellenstelle steht, bestimmen – und oftmals nicht mit abschließender Sicherheit. In der Übersetzung verwende ich keine geschlechtsneutralen Formen.

82 Vgl. White, Hayden: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore/London 1978, S. 92.

83 Fludernik, Monika: *Experience, Experimentality and Historical Narrative. A View from Narratology*, in: Thiemo Breyer/Daniel Creutz (Hg.): *Erfahrung und Geschichte. Historische Sinnbildung im Pränarrativen*, Berlin 2010, S. 40-72, hier S. 40.

84 Vgl. Southgate, Beverley: *History Meets Fiction*, Harlow 2009, S. 182f.

85 Vgl. ebd., S. 195.

ckung mit dem Forschungsgegenstand und meinen politischen Anliegen.⁸⁶ Diese Komponenten führen dazu, dass mein Blick auf die Quellen weder unbeteiligt noch unschuldig sein kann. Mein Standpunkt beeinflusste zusammen mit einer Reihe von Kontingenzen nicht nur die Interpretation meines Materiales, sondern auch dessen Selektion aus dem mir zur Verfügung stehenden Komplex sowie, welches Material mir überhaupt zur Verfügung stand und wie es in meine Verfügung gelangte.

Alberto, einen Zeitzeuge, der mir Quellenmaterial zu den *Coros y Danzas*-Reisen in Äquatorialguinea übergab, traf ich zum ersten Mal im Rahmen einer großen Tagung anlässlich der 40-jährigen Unabhängigkeit Äquatorialguineas in New York City in der Schlange vor dem Frühstücksbuffet. Nachdem ich einige Monate später mit ihm in Barcelona gesprochen hatte, verschaffte er mir Kontakt zu einem Bekannten aus Cádiz. Bei diesem handelte es sich um den Sohn ehemaliger Äquatorialguinea-Siedler, der wiederum mit einer Teilnehmerin der zweiten *Coros y Danzas*-Äquatorialguineareise befreundet war. Über ihn lernte ich in Cádiz Eva kennen, die mich wiederum Toni vorstellte und den Kontakt mit Nina und Irina herstellte. Nina stellte mich Galia vor. Den Kontakt zu Maite vermittelte mir deren Großnichte, mit der mich ein Freund bekannt machte, der zum damaligen Zeitpunkt im Betrieb dieser Großnichte arbeitete. Es waren also komplizierte punktuelle und dauerhafte Überschneidungen von akademischen, privaten und beruflichen Beziehungen, die mich in einer ‚Reise‘ voller Zufälle von einem Privat-Archiv zum nächsten führten. Es mag viele Gründe dafür gegeben haben, warum die betreffenden Personen mir bereitwillig einen Teil ihrer Dokumente übergaben. Meine soziale und geographische Herkunft, die sichtbare Beschaffenheit meines Körpers (z.B. meine Hautfarbe) und mein Verhalten während der Gespräche spielten dabei, wie ich meine, eine entscheidende Rolle. Mein epistemologischer Standpunkt veränderte sich bereits während des Zusammentragens der Quellen, indem er bestimmte Emotionen generierte und politische Anliegen formierte. Zu einer weiteren Veränderung kam es während der Quellenlektüre selbst. Schließlich wandelte sich mein Standpunkt auch durch die Präsentation von ersten Übersetzungen meiner Lektüre an Tagungen und vor Sti-

86 Vgl. Code, Lorraine: Taking Subjectivity into Account, in: Alcoff/Potter (Hg.), *Feminist Epistemologies*, S. 15-48. Vgl. Harding, Sandra: Rethinking Standpoint Epistemology. What is Strong Objectivity? in: Alcoff/Potter (Hg.), *Feminist Epistemologies*, S. 49-82. Vgl. Jones, Briony/Ficklin, Lisa: To Walk in their Shoes. Recognising the Expression of Empathy as Research Reality, in: *Emotion, Space and Society* 5, 2 (2012), S. 103-112. Vgl. Burgermeister, Nicole: Sich irritieren lassen, in: Rosa. *Die Zeitschrift für Geschlechterforschung* 42 (2011), S. 20-23.

pendienkommissionen. Dort erhielt ich inhaltliche Rückmeldungen und es wurden mir finanzielle Mittel zugesprochen, die auch eine Veränderung meiner sozialen Position bewirkten. Dieser Wandel beeinflusste wiederum das Zusammentragen und Übersetzen der Quellen.

Die spezielle Quellenlage zu meinem Untersuchungsgegenstand, wie ich sie oben beschrieben habe, hat zur Folge, dass ich in der Beantwortung einiger meiner Forschungsfragen Aussagen machen muss, die noch spekulativer sind als dies Geschichtsschreibung immer ist. Es geht mir dabei nicht um Spielereien, die ich nur zum Zwecke der Unterhaltung meiner Leserschaft in meinen Text integriere. Obschon die Geschichten, die ich schreibe, notwendigerweise fiktional sind, sind sie dies im Sinne einer *fictio*. Um erneut Fludernik zu zitieren: „Although the story constructed from the sources is a *fictio*, an invention in terms of its chronological and motivational-causal reconstruction of events in a storyline, it is not a *fictum* (as in literary narrative) since it refers to a ‚reality out there‘.“⁸⁷ Wenn ich an gewissen Stellen mehr als an anderen „the art of speculation“⁸⁸ hinzuziehe, um mit Martha Hodes zu sprechen, dann tue ich dies, weil sie die einzige mir zur Verfügung stehende Methode darstellt, um meine Tangenten an den Kreis zu legen.

KONZEPTUALISIERUNGEN

Ich verwende in dieser Arbeit zahlreiche Begriffe oder vielmehr Konzeptionen, über deren Bedeutung nicht einmal in den Kulturwissenschaften – geschweige denn außerhalb von ihnen – Konsens besteht. Zu dreien dieser Konzepte möchte ich bereits an dieser Stelle einige wenige Punkte erörtern und klären, was ich unter ihnen verstehe.

Ethnographische Spektakel

Ich betrachte die Auftritte der *Coros y Danzas*, und zwar sowohl ihre *live-performances* als auch die Berichterstattung über diese als ethnographische Spektakel. Ich verwende die Bezeichnung „Spektakel“ in Anlehnung an Griffiths folgendermaßen: „From the Latin *spectaculum* (or *spectare*, meaning ‚to watch‘) *spectacle* in Webster’s dictionary is defined as ‚something exhibited to view as unusual, notable or entertaining‘, although its use to define an object or person as

87 Fludernik, *Experience*, S. 41.

88 Hodes, Martha: *The Sea Captain’s Wife. A True Story of Race, Love and War in the Nineteenth Century*, New York 2007, S. 36.

a thing of curiosity or contempt is equally important.“⁸⁹ Bei den *Coros y Danzas* wurden Menschen als RepräsentantInnen ganz bestimmter „Ethnien“, „Völker“ oder „Rassen“ zur Schau gestellt. Sie selbst und was sie vorführten wurde als „typisch“ „spanisch“, „katalanisch“ oder „baskisch“ präsentiert. Daher betrachte ich in dieser Arbeit die verschiedenen Formen, in denen die Folkloregruppen auftraten, immer wieder als *ethnographische Spektakel*.

Wie Goode und Medina Doménech aufzeigen – und wie auch im Verlauf meiner Arbeit deutlich werden wird – waren franquistische „Völker“- und „Rassen“-Konzepte äußerst ‚flexibel‘, und sowohl kulturelle als auch biologische „Charakteristika“ wurden zur Definition herangezogen.⁹⁰ Sie ähnelten darin den Konzeptionen von „Ethnien“, die in Wissenschaft und Populärkultur in den 1950er Jahren in Westeuropa und den USA verbreitet waren und sich auch in der ausländischen Berichterstattung zu den *Coros y Danzas*-Auftritten manifestierten.⁹¹

Die Bühnenauftritte der *Coros y Danzas* können als Völkerschauen verstanden werden, in denen das jeweilige Publikum „typische“ Repräsentantinnen eines „Volkes“ *live* in ihrem „typischen“ Verhalten – dem Tanzen – beobachten konnten. Völkerschau-Umzüge teilten mit den Völkerschauen ihre *liveness* und damit eine „liveliness“, generiert durch die (wenn auch stark beschränkte) Möglichkeit zur direkten Interaktion mit den ProtagonistInnen.⁹² Die Berichte zu den Auftritten der *Coros y Danzas* und die von der *Sección Femenina* herausgegebenen Publikationen zur „authentischen spanischen Folklore“ waren ethnographische Ausstellungen in Papierform, die in vielerlei Hinsicht in Museen anzutreffenden ethnographischen Ausstellungen glichen. Schließlich betrachte ich auch diverse Szenen aus dem *Coros y Danzas*-Filmmaterial als ethnographische Spektakel.

Die Mitglieder der Folkloregruppen waren nicht die einzigen ProtagonistInnen ihrer *performance*. Die ZuschauerInnen der Auftritte waren ebenso wie diverse Personen, welche die Tänzerinnen auf ihren Reisen begleiteten, Teil der Show. Während den Äquatorialguineareisen der *Coros y Danzas* wurden auch GuineeerInnen in ethnographischen Spektakeln als typische *indígenas* vorgeführt, und

89 Griffiths, Alison: *Shivers Down your Spine. Cinema, Museums and the Immersive View*, New York 2009, S. 17.

90 Vgl. Medina Doménech, *Scientific Technologies*, S. 87. Vgl. Goode, Joshua: *Impurity of Blood. Defining Race in Spain 1870-1930*, Baton Rouge 2009, S. 6ff.

91 Vgl. Comaroff, John L./Comaroff, Jean: *Ethnicity Inc.*, Chicago/London 2009, S. 34ff.

92 Vgl. Ames, Eric: *Carl Hagenbeck's Empire of Entertainment*, Seattle 2009, S. 87ff.

zwar den Mitgliedern der spanischen Folkloregruppen, aber auch dem Publikum der *Coros y Danzas*, demjenigen vor Ort und demjenigen der Berichterstattung zu den Reisen. Die *Coros y Danzas*-Auftritte sollten „emotional, sensual and memorable experiences“⁹³ darstellen, welche die ZuschauerInnen nachhaltig affizieren würden.⁹⁴ Sie sollten daher möglichst immersiv sein. Das heißt, ihr Publikum sollte in einen Raum, in dem es sich physisch nicht befand, eintauchen, sich fühlen, als wäre es tatsächlich dort. In den Worten von Griffiths schafft Immersion „a sense of being in closer communion with something other than the here and now, something that takes us into a virtual reality that could be defined as an interspatial place where we are never fully there because our bodies can never fully leave the here“⁹⁵. Die Instrumente, die bei den *Coros y Danzas* angewandt wurden, um Immersion zu erzeugen, variierten je nach Art des aufgeführten ethnographischen Spektakels. Zu ihnen gehörten der Rhythmus aber auch spezielle kinematographische Techniken wie der Wechsel von Nah- und Fernaufnahmen, Beleuchtung, Kontrast, Überblendungen und die Kombination von Musik und Bild.

Bei den von mir untersuchten Völkerschauen, Völkerschau-Umzügen und ethnographischen Film-Spektakeln handelte es sich zu einem großen Teil um Zur-Schau-Stellungen von Menschen, die sich darüber im Klaren waren, Teil einer Show zu sein und daher von mir als DarstellerInnen behandelt werden. Ich lehne mich in dieser Betrachtungsweise an die Studien von Ames und insbesondere Tobing Rony an, die in Bezug auf die chronophotographischen Aufnahmen, die Félix Regnault im Jahr 1895 „schoss“, schreibt: „[...] the West Africans and Malagasy filmed were performers, and not just bodies. These performers were people who returned gazes and who spoke [...]“.⁹⁶

Emotionen

„Ich habe ihre Reise verfolgt und ich kann Ihnen sagen, dass ihr Erfolg vor allem auf dem Sentimentalen basiert und genau dies ist das Gefährliche“⁹⁷, so warnt im Film *Ronda española* ein Exilrepublikaner seine Freunde vor der politischen

93 Griffiths, Shivers, S. 217.

94 Vgl. ebd., S. 225.

95 Ebd., S. 285.

96 Vgl. Tobing Rony, Third Eye, S. 24. Vgl. Ames, Hagenbeck, S. 74.

97 „He seguido su viaje y puedo decirles que su éxito sobre todo se basa en lo sentimental y esto es precisamente lo peligroso.“ *Ronda española* (ES 1951, R: Ladislao Vajda).

Sprengkraft der *Coros y Danzas*-Auftritte. Auch ich interpretiere die Auftritte der Folkloregruppen als Emotions-Politik, die darauf abzielte in den Menschen, die ‚betanzt‘ wurden, ganz bestimmte Gefühle für ganz bestimmte Objekte zu erzeugen.

Der *Emotional*-, *Affective*-, *Sentimental*- oder *Feeling-Turn* in den verschiedensten kulturwissenschaftlichen Disziplinen, aber auch in den Lebenswissenschaften, hat stark divergierende Erklärungsansätze hinsichtlich der Frage, was denn nun Emotionen genau sein sollen, hervorgebracht.⁹⁸ Ich wähle einen der vielen verfügbaren Ansätze als Arbeitshypothese aus und betrachte Emotionen mit Reddy als „activation of thought material that exceeds the translating capacity of attention within a short time horizon“.⁹⁹ Ich füge dem hinzu, dass ich mich mit Ahmed und Hochschild von der Annahme distanzieren, dass Emotionen im tiefen Innern von Gehirnen oder „Instinkten“ schlummern und durch bestimmte Stimuli an eine Oberfläche gebracht werden würden. Vielmehr gehe ich davon aus, dass sie erst durch die Begegnungen mit Objekten als *Eindruck*, welche diese hinterlassen sowie durch *emotion-work* erzeugt werden.¹⁰⁰

Das Publikum der *Coros y Danzas* sollte von bestimmten Emotionen für die Tänzerinnen und für andere Objekte ergriffen werden, die mit ihnen gemeinsam *live*, aber auch in der Berichterstattung zu ihrer *performance* auftraten. In einer weiteren Verschiebung sollte es die Emotionen, die es für die Tänzerinnen empfand, auf das Spanien, das diese repräsentierten, übertragen. Damit diese Übertragung gelingen konnte, mussten die Tänzerinnen, wie ich weiter unten zeigen werde, als „typische“ Vertreterinnen dieses Spaniens in Erscheinung treten. Die Emotionspolitik der *Coros y Danzas* zielte in zweierlei Richtungen. Zum einen hatten die Auftritte der Folkloregruppen zum Ziel, bei ihrem europäischen und US-amerikanischen Publikum Wohlwollen oder, in den Worten der *New York Times*, „warmer feelings“¹⁰¹ gegenüber dem franquistischen Spanien auszulösen, die dem Franco-Staat in seiner Außenpolitik zum Vorteil gereichen mochten. Zum anderen sollten die Folkloregruppen zu jener richtigen Verteilung von Emotionen – wer musste was, wofür, in welcher Intensität empfinden? – beitragen, die für die Regierung der Bevölkerung in Spanien und den spanischen Kolonien uner-

98 Vgl. Despret, Vinciane: *Our Emotional Makeup. Ethnopsychology and Selfhoof*, New York 2004, S. 4.

99 Reddy, William M.: *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, New York 2002, S. 128.

100 Vgl. Ahmed, Sara: *The Promise of Happiness*, Durham 2010, S. 14.

101 Martin, John: „Spanish Dancers Give Varied Show“, in: *The New York Times*, 05.06.1953.

lässlich war. Ich lehne mich in dieser These an die Ausführungen Stolars an, die schreibt: „The role of the state is not only as Antonio Gramsci defined it, in the business of ‚educating consent‘, more basically such consent is made possible, not through some abstract process of ‚internalization‘ but by shaping appropriate and reasoned affect, by directing affective judgments, by serving some affective bonds and establishing others, by adjudication of what constituted moral sentiments – in short, by educating the proper distribution of sentiments and desires.“¹⁰² Ich gehe davon aus, dass im Franco-Staat regierte Menschen einem ganz bestimmten *emotional regime* unterworfen waren, worunter mit Reddy „the set of normative emotions and the official rituals, practices, and ‚emotives‘ that express and inculcate them; a necessary underpinning of any stable political regime“¹⁰³ zu verstehen ist. *Emotional regimes* – und hierin unterscheiden sie sich von weniger normativen *emotional communities*¹⁰⁴ – zeichnen sich dadurch aus, dass in ihnen bestimmte *emotional styles* gewaltsam durch (das Androhen von) Sanktionen wie Gerede, Ausschluss oder Erniedrigung institutionalisiert werden. Um erneut Reddy zu zitieren: „‚Style‘ becomes ‚regime‘ when the sum of the penalties and exclusions adds up to a coherent structure and the issue of conformity becomes defining for the individual.“¹⁰⁵

Die *Coros y Danzas*-Auftritte hatten ihre emotionspolitische Wirkung auf zweierlei Arten zu erzielen. Einerseits sollten sie im Publikum *unmittelbar*, das heißt in dem Moment, in dem es dem Spektakel *live* beiwohnte oder die Berichterstattung dazu sah, Emotionen hervorrufen. Hierfür waren die ergreifenden Effekte von Musik, insbesondere von Rhythmus, entscheidend. Was diesen genau zugrunde liegt, wird seit dem 18. Jahrhundert in Untersuchungen, auf die ich in dieser Arbeit nicht weiter eingehen kann, eifrig erforscht.¹⁰⁶ Es sei hier lediglich festgehalten, dass die Forschungsliteratur weitgehend annimmt, dass ein

102 Stoler, *Along the Archival Grain*, S. 69.

103 Reddy, *Navigation of Feeling*, S. 129.

104 Vgl. Rosenwein, Barbara H.: *Problems and Methods in the History of Emotions*, in: *Passions in Context* I, 1 (2010). <http://www.passionsincontext.de> vom 18.08.2012, S. 11ff.

105 Reddy zitiert in: Plamper, Jan: *The History of Emotions. An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns*, in: *History and Theory* 49, 2 (2010), S. 237-265, hier S. 242.

106 Vgl. Brotman, Charles: *The Undulating Self. The Rhythmic Conception of Music and the Emotions*, in: Penelope Gouk/Helen Hills (Hg.): *Representing Emotions. New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, Aldershot 2005, S. 209-222, hier S. 209ff.

solcher ergreifender Effekt von Rhythmus existiert und ich für meine Überlegungen diese Annahme teile.¹⁰⁷ Weiter gehe ich davon aus, dass verschiedene immersive textuelle und kinematographische Techniken das Entstehen einer emotionalen Verbindung zwischen den ZuschauerInnen und dem Dargestellten befördern sollten.

Andererseits wurden in den *Coros y Danzas*-Auftritten und in der Berichterstattung über diese ganz bestimmte Gefühle als gesellschaftliche Normen zitiert, die sich die ZuschauerInnen in ihrem Subjekt-Werden durch *emotion work* aneignen sollten. „Emotion work refers more broadly to the act of evoking or shaping, as well as suppressing, feelings in oneself“¹⁰⁸, schreibt Hochschild. Sie betont, dass *emotion work* „deep-acting“ impliziere und es dabei nicht nur darum gehe „to try to appear to feel“, sondern auch „to try to feel.“¹⁰⁹ Hochschild macht diverse *emotion work*-Techniken aus: „One is cognitive: attempts to change images, ideas or thoughts in the service of changing the feelings associated with them. A second is bodily: attempts to change somatic or other physical symptoms of emotion (e.g. trying to breath slower, trying not to shake). Third, there is expressive emotion work: trying to change expressive gesture in the service of changing inner feeling (e.g. trying to smile or to cry).“¹¹⁰ Menschen, die im Franco-Staat normative Emotionen zum Ausdruck brachten, rezipierten diese in einem performativen Prozess. Wie ich die Funktionsweise eines solchen verstehe, erkläre ich im nächsten Abschnitt.

Subjekt-Werden

Meine Arbeit beschäftigt sich zu wesentlichen Teilen mit Prozessen der Subjektwerdung. Ich untersuche, wie sowohl die Tänzerinnen als auch ihr Publikum zu ganz bestimmten Subjekten hätten werden sollen und wie sie (möglicherweise) zu ganz anderen wurden. Ich betrachte Subjektivierungsprozesse als nie abge-

107 Vgl. Juslin, Patrik N. et al.: How does Music Evoke Emotions? Exploring the Underlying Mechanisms, in: Juslin/Sloboda, *Handbook of Music and Emotion*, S. 605-644, hier S. 605ff.

108 Hochschild, Ariel: *Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure*, in: *The American Journal of Sociology* 85, 3 (1979), S. 551-575, hier S. 561.

109 Ebd., S. 560.

110 Ebd., S. 562.

schlossen und wandelbar.¹¹¹ Sie vollziehen sich auf verschiedenen miteinander verbundenen, materiellen und semiotischen Ebenen, sind sprachlich, körperlich und emotional und implizieren Machttechnologien.¹¹²

Zunächst war es das performative Rezitieren gesellschaftlicher Normen, durch das Menschen für, mit und durch die *Coros y Danzas* zu bestimmten Subjekten werden sollten. Diese Normen umfassten bestimmte Verhaltensweisen, zu denen sowohl bestimmte Handlungen als auch gewisse Gefühle gehörten. Zitiert wurden die Normen, die es zu wiederholen galt, in mündlichen Sprechakten, Texten, Bildern und in Praktiken, die ganz bestimmte Körpertechniken involvierten.¹¹³ Menschen sollten sie rezitieren, indem sie sie ihrerseits in spezifischen Sprechakten, Bewegungen und Handlungen *aufführten* bzw. performten.¹¹⁴ Individuen sollten ihre Körper so zurecht machen, dass sie die gesellschaftlichen Normen verkörperten.

Im franquistischen Spanien und seinen Kolonien wurden Menschen unter anderem als „Frau“ und als „spanisch“ *angerufen*.¹¹⁵ Sie sollten darauf reagieren, indem sie sich so verhielten, wie es von Subjekten dieser Kategorien erwartet wurde. Im Idealfall identifizierten sie sich mit den Subjektpositionen, die ihnen zugewiesen wurden. Sie sollten sich, in anderen Worten, diesen Kategorien zugehörig *fühlen* und *begehren*, entsprechend verortet zu werden. Wie Bell in Anlehnung an Proyen betont, beinhaltet „belonging“, das englische Wort für Zugehörig-Sein, auch das Element „longing“¹¹⁶.

Ich werde im Verlauf dieser Arbeit aufzeigen, wie über die *Coros y Danzas* versucht wurde, aus den in Spanien lebenden Menschen, aber auch aus Spaniens kolonisierten Subjekte zu machen, die sich der Kategorie „(zu) Spanien gehö-

111 Vgl. Müller, Birgit: Dekonstruktion, Körper, Bewegung, in: Gabriele Klein (Hg.): Tanz Theorie Text (Jahrbuch Tanzforschung, 12), Münster 2002, S. 351-365, hier S. 356ff.

112 Vgl. Law, John: Actor Network Theory and Material Semiotics, Draft Version 25.04.2007. <http://www.heterogeneities.net/publications/Law2007ANTandMaterialSemiotics.pdf> vom 18.8.2012.

113 Vgl. Mauss, Marcel: Die Techniken des Körpers, in: ders.: Soziologie und Anthropologie, Bd. 2, Frankfurt am Main 1978, S. 197-220.

114 Vgl. Musner, Lutz/Uhl, Heidemarie (Hg.): Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften, Wien 2006.

115 Vgl. Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung, Frankfurt am Main 2002, S. 101f.

116 Vgl. Bell, Vikki: Performativity and Belonging. An Introduction, in: dies. (Hg.): Performativity and Belonging, London 1999, S. 1-10, hier S. 1f.

rend“ zugehörig fühlten. Die entsprechende Subjektposition einzunehmen, erforderte es, diversen Normen wie etwa Frömmigkeit zu entsprechen. Sich mit ihr zu identifizieren, bedeutete das Verlangen zu haben, diese Normen zu wiederholen und sich ihnen damit aus freien Stücken zu unterwerfen.¹¹⁷ Eine solche Identifikation implizierte, sich dem Konstrukt „Spanien“ zugehörig zu fühlen. Auf dieselbe Art und Weise sollten sich Menschen mit der Subjektposition „Frau“ identifizieren. Das heißt, sie sollten nicht nur begehren, sauber und gehorsam zu sein, sondern auch Zugehörigkeitsgefühle zum Konstrukt „Frau“ entwickeln.

Ich untersuche aber nicht nur performative Prozesse, sondern, zumindest am Rande, auch strategisch eingesetzte subjektkonstitutive emotionspolitische Stimulationen. Die unmittelbaren Reaktionen, die sie in den gereizten Menschen hervorrufen sollten, hatten diese Menschen nachhaltig zu transformieren. Es wird im Verlaufe meiner Ausführungen deutlich werden, dass bei den *Coros y Danzas* nicht immer diejenigen Subjekte entstanden, die hätten entstehen sollen. Ich werde Ursachen hierfür suchen und Überlegungen dazu anstellen, ob möglicherweise jenseits der dokumentierten noch andere Fälle fehlgeschlagener Subjektivierungen auftraten. Wie ich in Kapitel 5 aufzeigen werde, ist performativen Prozessen stets ein hohes Potential inhärent, andere Subjekte als intendiert hervorzubringen. Darüber hinaus waren einige der Instrumente, mittels derer bei den *Coros y Danzas* Normen zitiert wurden, ‚gefährlich‘. Des Weiteren kam es im Verlauf der *Coros y Danzas*-Reisen immer wieder zu *fremden Begegnungen* zwischen Menschen und Menschen, Dingen und Menschen und Menschen und fremden Kräfteverhältnissen. Diese Begegnungen formierten die Beteiligten auf unvorhergesehene Art und Weise. Sie produzierten in ihnen Veränderungen, die einen Einfluss auf ihre unmittelbare Verfasstheit hatten, sich aber auch in ihre Körper einschrieben und längerfristig beeinflussten, wie sie sich aufführten.

117 Vgl. Butler, *Psyche der Macht*, S. 101f.