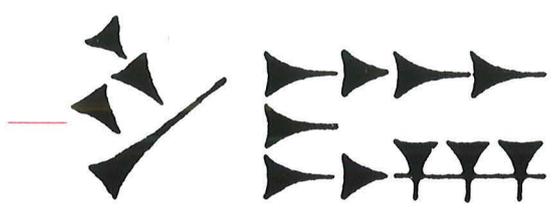
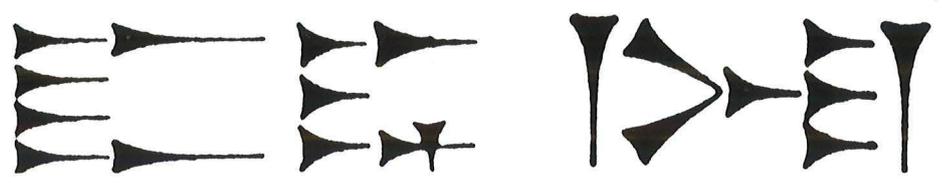
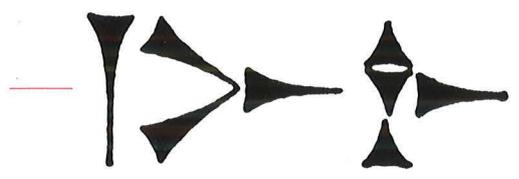
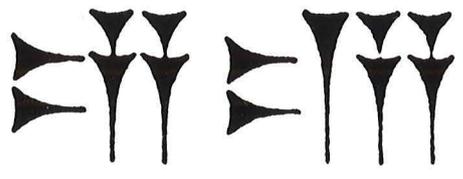
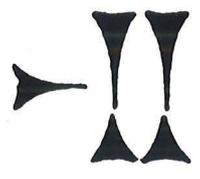


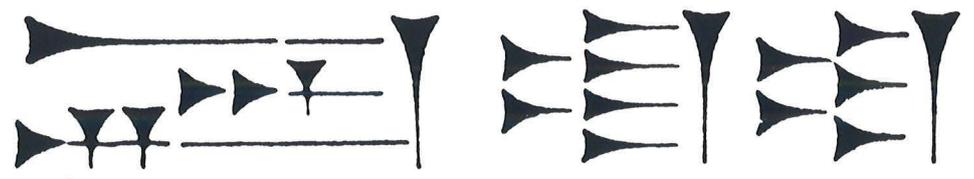
FRAUEN  The word 'FRAUEN' is written in red outline letters. To its right are decorative black symbols: a vertical line, a stylized 'A' shape, and a series of vertical lines with triangular ends.

UND  The word 'UND' is written in red outline letters. To its right are decorative black symbols: a vertical line, a stylized 'M' shape, a vertical line with a star-like shape, and a stylized 'W' shape.

MÄNNER  The word 'MÄNNER' is written in red outline letters. To its right are decorative black symbols: a vertical line, a stylized 'A' shape, a vertical line with a diamond shape, and a stylized 'A' shape.

FIGUREN  The word 'FIGUREN' is written in red outline letters. To its right are decorative black symbols: a stylized 'M' shape, a vertical line with a diamond shape, and a stylized 'W' shape.

IN MYTHOS  The word 'IN MYTHOS' is written in red outline letters. To its right are decorative black symbols: a vertical line with a diamond shape and a stylized 'W' shape.

UND  The word 'UND' is written in red outline letters. To its right are decorative black symbols: a vertical line with a diamond shape, a stylized 'M' shape, a vertical line with a diamond shape, and a stylized 'W' shape.

GESCHICHTE  The word 'GESCHICHTE' is written in red outline letters. To its right is a decorative black symbol: a stylized 'A' shape.



FRAUEN- UND MÄNNERFIGUREN IN MYTHOS UND GESCHICHTE

INHALT:

<i>Brigitta Keintzel</i> FRAUEN- UND MÄNNERFIGUREN IN MYTHOS UND GESCHICHTE	1
<i>Markus Arnold</i> WIE DIE MÄNNER DIE MENSCHEN WURDEN Über die herrschaftliche Kunst für Andere zu sprechen.....	7
<i>Marc Ries</i> VERSCHLUNGENE. GESCHICHTEN Die Fremdauslöschung des Mannhaften in der mythischen Struktur der Fernsehbilder	17
<i>Markus Leiner</i> SCHLACHTFELDER DER ELEKTRONISCHEN WÜSTE Die Figur des Helden im Zeitalter des mediatisierten Krieges.....	22
<i>Susanne Lummerding</i> DIE INSZENIERUNG DES MANGELS Zur De-Konstruktion von Geschlechterdispositiven im ästhetischen Diskurs	30
DIE AUTOR/INN/EN.....	III

UMSCHLAG:

Wörter in der babylonisch-assyrischen Keilschrift mit folgenden Bedeutungen:
Mensch, Sohn, Frau/Herrscherin, Frau/weiblich, Mensch/Welt, Herr/sein,
Uterus/Mutter/geräumig, Vater, König/zwanzig.

MITTEILUNGEN DES INSTITUTS FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST
49. JAHRGANG 1994, NR. 2, ÖS 50,-

Linie des Blattes: Verständigung der Öffentlichkeit über die Arbeit des Instituts für Wissenschaft und Kunst
sowie Veröffentlichungen von wissenschaftlichen Arbeiten, die damit in Zusammenhang stehen.

Eigentümer, Herausgeber und Verleger: Institut für Wissenschaft und Kunst. Redaktion: Dr. Helga Kaschl.
Alle: 1090 Wien, Berggasse 17/1, Telefon / Fax: (1) 317 43 42. Umbruch: Büro Hannes Riedinger, 3423 St.
Andrä-Wörtern, Schloßgasse 7, Telefon / Fax / Modem: 0 22 42 / 38 414. Druck: Glanz & Hofbauer
Ges.m.b.H., 1200 Wien, Treustraße 5, Telefon: (1) 330 73 67.

BRIGITTA KEINTZEL

FRAUEN- UND MÄNNERFIGUREN IN MYTHOS UND GESCHICHTE

Läßt sich der Mythos charakterisieren als ein Bestreben, Geschichte in Natur zu verwandeln¹, so meint dies dann auch die geschichtslose Unveränderbarkeit männlicher und weiblicher Seinsweise: die natürliche Ordnung. Die Mimikry des Menschen an Natur läßt die Dynamik geschichtlicher Entwicklung erstarren. Die damit verbundene Unveränderbarkeit folgt den Gesetzmäßigkeiten eines biologischen Kreislaufes. Da wo der Anfang mit dem Ende zusammenfällt, wird die historisierbare Entwicklung von der mythologischen Verwicklung verdrängt.

Der Mythos entfaltet seine gesellschaftliche Wirkung, indem die Differenz zwischen Mann und Frau als zeitlos interpretiert wird. Das ewig Weibliche oder das wahrhaft Männliche scheinen da nur zwei Varianten aus dem bunten Kaleidoskop im Mythos der Geschlechterdifferenz zu sein. Der ideologische Nutzen ergibt sich, wenn die mythologisierte Differenz das Fundament für soziale Ordnung legitimiert. Freilich, Wirklichkeit und ihre realen Akteure agieren in komplexeren und vielschichtigeren Konfigurationen, als dies profunde Ideologiekritik glaubhaft machen könnte. Was nun über die Figur transparent wird, ist das Bedeutungsgeflecht zwischen Mythos und Geschichte.

In der Figur verschränken sich Mythos und Geschichte. Als ästhetisches Kunstprodukt überzeichnet sie Realität, deren Silhouetten dann jene Schatten abwerfen, von denen aus Realität von Geschlechterdifferenz hermeneutisch interpretierbar wird. Die Figur ist mit ihrer Wirklichkeit in einer Weise verflochten, von der aus, um es mit Karin Wilhelm auszudrücken, sich feine Tentakeln in die Wirklichkeit ziehen. (Wilhelm 1992, S. 27)

Die Figur bietet also ein Modell zur Beschreibung von Wirklichkeit an, um gesellschaftlich definierte Identität von Frauen und Männern vorstellbar zu machen. Läßt sich Wirklichkeit interpretieren als ein Konvolut von Mythos und Geschichte, so ergibt die weitere Betrachtung, daß ihre Bedeutungsstränge nicht durch ein objektivierbares Wissenschaftsverständnis fein säuberlich voneinander getrennt werden können. Indem beide, Mythos und Geschichte, nebeneinander existieren, wird ihr Verhältnis zueinander komplex. Gewährt der Mythos das Nebeneinander von einander widersprüchlichen Erzählungen (vgl. u. a. Jürß 1988, S. 7f.), so verlangt Geschichte das Nacheinander einer chronologischen Aufzählung. Über das Verständnis von Zeit wird die Differenz zwischen Mythos und Geschichte darstellbar.

Ist der Anspruch von Geschichte jener einer intersubjektiven, historisch faßbaren Allgemeinheit, so ist der Anspruch von Mythos allgemeingültig und unhin-

terfragbar. Das Manöver des Mythos ist dabei, sich der Geschichte zu bedienen, um seinen Sprung in die ewige, immer währende Verbindlichkeit zu absolvieren. Bleiben Mythos und Geschichte in einem Konkurrenzverhältnis, so ist dennoch ihr Verhältnis zueinander nicht reziprok gleichwertig. Braucht der Mythos, um überhaupt bestehen zu können, Geschichte, so ist umgekehrt Geschichte auf ein parasitäres Nutzungsverhältnis des Mythos nicht angewiesen.

Dabei zeigt sich, daß der Mythos unterschiedliche Weisen gefunden hat, sich in die Geschichte zu integrieren. Im Kontext der bürgerlichen Geschlechtscharaktere tritt der Mythos in Gestalt der Liebe auf, wenn öffentlich verlangte Stereotypen von *schöner Weiblichkeit* und *wahrer Männlichkeit* privat abgebildet werden sollen. Dies benennt in all seinen Varianten als mythologisches Modell den „ewigen Reigen der Liebe“, der sich aber nur dann schließen kann, wenn es einen gibt, der außerhalb steht und ihn erzählt: nämlich Arthur Schnitzler.² Indem Schnitzler den Mythos seiner Zeit erzählt, wird dieser als Mythos transparent. Benennt bei Schnitzler der Reigen als moralischer Effekt die widersprüchliche Beschaffenheit von öffentlicher und privater Moral seiner Zeit, so läßt sich der Zusammenhang von Öffentlichkeit und Privatheit bei Hegel rückverfolgen in seiner Diktion der „ewigen Ironie des Gemeinwesens“:

„Indem das Gemeinwesen sich nur durch die Störung der Familienglückseligkeit und die Auflösung des Selbstbewußtseins in das allgemeine sein Bestehen gibt, erzeugt es sich an dem, was es unterdrückt und was ihm zugleich wesentlich ist, an der Weiblichkeit überhaupt seinen inneren Feind. Diese – die ewige Ironie des Gemeinwesens – verändert durch die Intrige den allgemeinen Zweck der Regierung in einen Privatzzweck (...) Sie macht hierdurch die ernsthafte Weisheit des reifen Alters (...) zum Spotte für den Mutwillen der unreifen Jugend (...), erhebt überhaupt die Kraft der Jugend zum Geltenden, – des Sohnes, an dem die Mutter ihren Herrn geboren, des Bruders, an dem die Schwester den Mann als ihres gleichen hat, des Jünglings, durch den die Tochter, ihrer Unselbständigkeit entnommen, den Genuß und die Würde der Frauenschaft erlangt. – Das Gemeinwesen kann sich aber nur durch die Unterdrückung dieses Geistes der Einzelheit erhalten. (...“

(Hegel 3, S. 352f.)

Was Hegel mit der Diktion der ‚ewigen Ironie des Gemeinwesens‘ initiiert, ist die Schaffung eines privaten, familiären Mythos, der den Strukturmechanismen des traditionellen Mythos folgt. Dieser „gilt allein für eine in Ort und Zeit festumrissene Gemeinschaft, in deren Tradition er ausgeformt wird“ (Graf 1991, S.10). Ebenso erhebt Hegel innerhalb der historischen Vorgabe der Phänomenologie des Geistes lediglich den

Anspruch, die Stufe der griechischen Sittlichkeit zu beschreiben. Dieser gerät aber zu einer allgemein zeitlosen Grundanschauung der menschlichen Existenz, als welcher der Mythos charakterisiert wurde.

Indem gleichzeitig die Wechselwirkung dieses Interaktionszusammenhangs zwischen öffentlich und privat enthistorisiert wird – Grundbefindlichkeiten männlicher und weiblicher Seinsweise geschaffen werden –, wird gleichzeitig ein Naturzustand konstruiert, der dann vorgibt, die natürliche Verbindung zwischen öffentlich und privat zu sein. Ausgangspunkt dabei ist eine starre Dichotomie zwischen den beiden Bereichen, in deren Nischen der Mythos von Geschlechterstereotypie seine gesellschaftliche Legitimation gefunden hat.

Folgende Überlegungen werden dem thesenhaft vorangestellt:

Die Geschlossenheit des bürgerlichen Individuums – der Mensch – ist zunächst einmal seine Aufteilung – wesensmäßige Zerstreung – in die Sphären Öffentlichkeit und Privatheit³. Der private Raum reproduziert diese Trennung, indem er streng voneinander separierte Segmente ausbildet in Gestalt der privaten Häuser, wo jedes das andere in seiner Struktur abbildet und reproduziert. Der säkularisierte, öffentliche Raum wird über einen ihm immanenten Mechanismus, ziviler und/oder militärischer Art reguliert. Die Trennung in öffentlich und privat läßt zwei Bereiche entstehen, über deren Entsprechung sich das bürgerliche Subjekt definiert. Da als deren Repräsentanten als neuzeitliches Geschlechterparadigma das Öffentliche mehr dem Männlichen, das Private tendenziell mehr dem Weiblichen zugeordnet wird, wird das bürgerliche Subjekt, so gesehen, zu einem androgynen, fiktiven, aber theoretisch denkbaren.

Dieses moderne Subjekt – der Mensch – gilt dann als „Wesenshoheit“ (vgl. Heidegger 1946, S. 21), deren Substrate entweder weiblich oder männlich sind. Durch diese konstruierte Abspaltung in öffentlich und privat bilden sich in sich geschlossene Subsysteme, deren sprachlicher Ausdruck eine Privatsprache ist, die von der öffentlichen verschieden ist. Die mangelnde subjektive Distanz zur äußeren Objektwelt, die Abgrenzung von Wirklichkeit ermöglichen würde, wird von einer gesellschaftlich etablierten Distanz zwischen Privatem und Öffentlichem überlagert. Das Subjekt – der Mensch als Mann oder Frau – trennt sich in die zwei Sphären und ist gleichzeitig, da weder hier noch dort, seine Einheit. Wenn die Behausung des Menschen zu einem zersplitterten Raum geworden ist, deren Fragmente als Geschlossenheit gedacht, den neuzeitlichen Subjektentwurf festlegen, so ist zu fragen, welcher gesellschaftliche Nutzen aus einer männlichen und weiblichen Rollendisposition gezogen werden kann. Die Fragmentierung des Raums gibt eine Grenze zwischen innen und außen vor, die dem Setzungsprozeß im Geschlechterentwurf entgegensteht.

So nimmt es nicht wunder, daß jener Philosoph, der die bürgerliche Gesellschaft zum unverzichtbaren Bestandteil der theoretischen Auseinandersetzung gemacht hat – nämlich Hegel –, es ebenso als unver-

zichtbar erachtet hat, die Trennung von öffentlich und privat mit geschlechtstypischen Rollendispositionen phänomenologisch aufzufüllen. Der Dialektiker Hegel beharrt auf eine von außen verfügte strikte Raumaufteilung zwischen Familiärem und Gesellschaftlichem und ignoriert deren Wechselwirkung. Der Identitätswurf habe sich demnach nach dem von Gesellschaft bereitgestellten Identitätsmuster zu richten, deren geschlechtsspezifische Stereo-Typik dann lautet „femina privata und homo politicus“. (vgl. List 1986)

Sinnfällig wird diese von außen verfügte starre Trennung sowohl in der Rechtsphilosophie als auch in der Phänomenologie des Geistes, da Familie und Staat als „Interaktionssysteme“ bezeichnet werden können, „die um keines außer ihnen liegenden Zwecks willen bestehen“. (Blasche 1975, S. 314) Wenn nämlich die individuelle Bedürfnisbefriedigung an den gesellschaftlichen Produktionsbereich verwiesen wird, ermöglicht dies dem familiären Raum, sich von Gesellschaft abzuschotten, einen eigenen Intimbereich auszubilden, der von der Beziehung zwischen den Geschlechtern getragen wird. Das Auseinander-treten der Bereiche, Familie und Gesellschaft, gilt als Garant für die Etablierung einer modernen, von kapitalistischen Zielsetzungen geprägten Produktionsweise und bürgerlichen Kleinfamilie. Damit verabschiedet sich auch die Philosophie im 19. Jahrhundert von der traditionellen Wirtschafts-großfamilie, wo Bedürfnis- und Arbeitsstrukturen noch innerhalb eines Hauses aufeinandertrafen. (vgl. Blasche 1975, S. 318f.)

In der Phänomenologie des Geistes wird das familiäre Haus der Sittlichkeit von dem öffentlich politischen Bereich streng geschieden. Die pluralen Handlungsstrategien im öffentlich politischen Raum verschmelzen im privaten Haus zu einer abstrakten Einheit. Das wohlüberlegte Kalkül als zivile/militärische Komponente regrediert privat auf den kleinsten gemeinsamen Nenner. Der abstrakte Konsens zwischen Mann und Frau im privat-familiären Haus kommt zustande durch Kauf. Indem der männliche Bürger seine Energie in den öffentlichen Bereich investiert, gibt dieser ihm dann quasi als Tausch den Freibrief, sich das Objekt seines Begehrens in gesellschaftlich vorgeschriebenen Bahnen zu wählen: „Arbeit ist gehemmte Begierde, aufgehaltenes Verschwinden, oder sie bildet.“ (Hegel 3, S. 153) Gemäß des daraus erworbenen Vermögensstandes erkaufte sich der bürgerliche Mann das Recht der Begierde (vgl. Hegel 3, S. 337). Der anarchisch unregelmäßige, private Raum, in dem von Philosophie unberührt, das Chaos der Gefühle herrscht, verlangt nach einem reglementierten, öffentlichen Raum. Das Öffentliche verkehrt sich dann, und dies nicht ganz unhegelianisch gedacht, zu einem „System der Bedürfnisse“, über das die chaotisch emotionale Bedürftigkeit im privaten Raum reguliert werden soll. Das Private vom Öffentlichen, das Öffentliche vom Privaten zu denken, begründet die vorhin erwähnte Geschlossenheit des bürgerlichen Subjekts. Diese Geschlossenheit ist nur denkbar über ein abstraktes Subjekt, das der Vermischung von Öffentlichem und Privatem zugrunde

liegt. Die Vermischung ist dabei der nicht thematisierte, implizite Faktor, der aus einer willkürlichen Trennung der beiden Sphären resultiert: Die Philosophie Hegels stellt, dem Zug der Zeit folgend, das Geschlechterverhältnis als geschlechtsspezifische Arbeitsteilung vor, die die Frau im häuslich Konkreten beläßt, den Mann im Allgemeinen und Abstrakten. Da diese Trennung nicht dialektisch begriffen werden kann, sondern per geschlechtsspezifischer Rollenzuweisung vergegenständlicht wird, bedarf es zur Illustration dieses Schemas einer Figur von Weiblichkeit.

Hegel expliziert über die Figur der Antigone aus der gleichnamigen Tragödie von Sophokles seine Vorstellung von Weiblichkeit. Da Hegel aber diese Figur von ihrem antik-mythologischen Bezug löst, wird die griechische Tragödie deutsch-mythologisch⁴ verfremdet. Dies hat dann auch Rückwirkungen auf das Verständnis von Mythos. Der Mythos wird in eine andere Richtung gelenkt, aus der Sphäre des Öffentlichen verdrängt, bestimmt dieser nun die private Beziehung zwischen den Geschlechtern. Wie anhand der Figur der Antigone zu zeigen sein wird, war der Mythos über die Tragödie in die soziale Ordnung der griechischen Polis integriert. Die an die Aufführung der Tragödie gebundene öffentliche Katharsis hatte als Kulthandlung eine politische Funktion zu erfüllen.⁵

DIE FIGUR DER ANTIGONE IN DER INTERPRETATION BEI SOPHOKLES UND HEGEL

Die antike Tragödie war essentieller Bestandteil der attischen Polis-Demokratie. Ihre staatstragende Funktion blieb gewahrt durch die öffentliche Katharsis des attischen Publikums. Dies war möglich, indem das Aufdecken des nicht Gewußten so offen und so berührend wie nur möglich dargestellt wurde.

„Die antike Tragödie zeigt wohl den dunklen Untergrund der menschlichen Existenz, aber nicht als etwas, das dunkel zu ahnen ist. Vielmehr erhellt sie diesen Untergrund mit einem schonungslos hellen Licht.“

(v. Fritz 1955, S. 228)

Es ist die Mischung von Wissen und Nichtwissen, die bedrohlich erlebt wird, und indem die Darsteller sich mit dieser Bedrohung konfrontieren, überblicken die Zuseher vom Ort des Dritten den Komplex von Wissen und Nichtwissen. Es sind die verwirrenden Widersprüchlichkeiten auf der Bühne, die das Publikum über den gemeinsamen Affekt im kathartischen Effekt verbindet. Wolfgang Schadewaldt zur Wirkung der Tragödie:

„Als Zuschauer einer Tragödie erfährt man Erregungen, in denen sich einem die Haare sträuben und das Herz bebt und Tränen in die Augen treten; hier kehrt man, wenn die Tragödie richtig gemacht ist, am Schluß wieder in die Normallage zurück (...) und ebenso wie in jenen Verzückerungsekstasen ist diese Rückkehr in die Normallage auch so, als hätte man eine Kur, und zwar eine Reinigung, wie jene medizinische erfahren: nämlich eine mit Lust verbundene, und diese Lust ist unschädlich.“

(Schadewaldt 1978, S. 223)

Es ist also die „tragische Lust“. Sie ist die

„Lust der Erleichterung und der Befreiung von den zuvor erregten und wieder weggeschafften Affekten des Schreckens und der Rührung“.

(ebd., S. 224)

Die Hingabe an den kathartischen Effekt bedeutete gleichzeitig, die in der Tragödie enthaltene Interpretation von der Ordnung der Polis sowie deren Vorstellung vom antiken Weltbild anzuerkennen. Diese kathartische Lust verstand sich also nicht als grenzenlose Entfesselung der Leidenschaften, sondern sie fand sich wieder in der Gesetzmäßigkeit der griechischen Wirklichkeit. Das nicht neuzeitliche Geschichtsverständnis im griechischen Denken beschäftigte sich besonders intensiv mit der Frage des Zusammenhangs von Natur und politischer Welt. Das Ganze des Geschehens von einer unparteiischen (wohl auch geschlechtsneutralen) Position, vom Ort des Dritten, zu formulieren, war politisches und religiöses Anliegen der Intellektuellen, Politiker und/oder Tragödienschreiber. (vgl. Meier 1989, S. 97)

Dieses Ganze als der größtmögliche gemeinsame Nenner von Politik, Kult, Rationalität und Religion läßt Sophokles über die Figur der Antigone vertreten. Die Kontrahenten in der Tragödie, Antigone und Kreon, sind noch nicht mit neuzeitlichen Dichotomien besetzt „wie Frau, Familie, Religion auf der einen Seite – Mann, Staat, Macht auf der anderen Seite“, wie schon Viktor Ehrenberg (1956, S. 40) hervorgehoben hat. Antigone ist nicht beseelt von hehren Leitbildern pietätvoller Familienliebe, als welche sie Hegel interpretieren wird, sondern sie steht durchwegs konkret in griechisch-antiker Tradition. Sie repräsentiert das rechte Maß, den Geist der Polis, über den die Anmaßung Kreons, seine Hybris, sichtbar und erkennbar wird. Antigone ignoriert das Verbot Kreons, ihren toten Bruder Polyneikes zu bestatten, mit den Worten:

„Schön für mich, danach zu sterben!“

(Soph., Ant., Z. 72)

Das Schöne (griechisch: kalon) gehört, wie Wolfgang Schadewaldt hingewiesen hat, in den Bereich des Lustvollen. Es ist das den ganzen Menschen ergreifende, von Dichtung und Gesang hervorgerufene Ergötzen (Schadewaldt 1978, S. 225). Es ist die Bedingungslosigkeit der Hingabe an den schönen Tod, der in seiner Zeitlosigkeit das Fundament der Polis begründet und begrenzt. Ihre Bedingungslosigkeit stellt Antigone nur einmal in Frage, nachdem sie ihre Handlungsweise deklariert hat. So sagt sie kurz vor ihrem Ausschluß aus der Stadt:

„Niemand, wenn ich Mutter von Kindern geworden wäre, noch wenn ein Gatte mir sterbend dahinschmolz, hätte ich gegen die Bürger diese Mühsal unternommen.“

Aber sie erschrickt vor der Unbedingtheit ihres Gefühls und bringt ihre Motivation in einen rationalen Kontext. (vgl. v. d. Steren 1974, S. 118)

Sophokles läßt sie fortfahren mit den Worten:

„Welchen Gesetzen zuliebe sage ich dies?
Einen anderen Gatten bekäme ich, wenn er sterben,
und ein Kind von einem anderen Mann,

wenn ich es verlieren würde.
Nachdem aber Mutter und Vater im Hades geborgen
sind,
gibt es keinen Bruder, der da nachwachsen könnte.“
(Soph., Ant., Z. 905-912)

Es entspricht nicht nur dem immanenten Handlungs-
aufbau der Tragödie, es hat nach wie vor aktuellen
Bezug, daß Rationalisierungen über die Gesinnung
nicht ausreichen, um dem Zurück in die Symbiose,
ein Voran in die Trennung als Entwicklung entgegen-
zuhalten. In der Tragödie ist Antigones Sträuben ge-
gen die Idee des schönen Todes ein Moment, das die
Spannung der Dramatik steigert: „Das Gesetz der
Unterirdischen“ wird, wie Kerényi hervorhebt, „da-
durch nur bestätigt, daß das Lebendige sich dagegen
sträubt“ (Kerényi 1966/2, S. 223). Dies, indem sie
die Unbedingtheit ihrer Motivation hinterfragt und
sie in einen rationalen Kontext bringt. In der politisch-
attischen Kultur, die griechisches Denken definiert
über das „Erkennen des Gewesenen aus dem Ge-
wordenen mittels der Einsicht in die Gesetze des
Werdens“ (Mommsen; zit. n. Meier 1989, S. 71), er-
füllt die Idee eines schönen Todes einen systemstabi-
lisierenden Faktor, da die Gemeinsamkeit von Politik
und Kult, Gott und Mensch, gewahrt bleibt. Diese Ge-
meinsamkeit wird in der Gemeinschaft über die politi-
sche Kulthandlung der Tragödie vorgeführt. Antigone,
die in ihrer kathartischen Lust an die Gesetze der
Polis gebunden bleibt, entzieht sich damit der Hegel-
schen Diktion des Weiblichen.

Was an Zugriffsmöglichkeiten bleibt, ist Antigones
Rationalisierung als Moment der Verschleierung ihrer
Motivation. Hegels mythologisierendes Verfahren
bleibt in merkwürdigem Widerspruch zur Sophoklei-
schen Antigone. Indem nämlich diese, das Nichtwis-
sen ihrer Motivation einbekennt, –

„Denn nun nicht jetzt und gestern, sondern irgendwie
immer
lebt das, und keiner weiß, wann es erschien.“
(Soph., Ant., Z. 456f.)

– wird der mythologische Anspruch relativiert. Der
Mythos wird in Hegels Darstellung reintegriert, denn
was Antigone nicht weiß, das weiß Hegel. Er wird die
von der Sophokleischen Antigone postulierten „unge-
schriebenen und gültigen Gesetze“ (Soph., Ant., Z.
454) als zeitlose Gesetzesform interpretieren, die
dem Mythos als Grundanschauung weiblicher Seins-
weise zu seiner ideologischen Begründung verhelfen
soll.

Durch Hegels mythologisierenden Kunstgriff ge-
lingt es ihm, ein natürliches Verständnis von weib-
lichem Begehren zu erlangen, das zum geschichtslo-
sen weiblichen Begehren schlechthin wird: Die Norm
des Gesetzes geriert sich als sittlicher Inhalt, was
beim Dialektiker Hegel sonderbar anmutet. Der nun-
mehr zeitlose – mythologisierte Inhalt – lautet:

„Im Hause der Sittlichkeit ist es nicht dieser Mann, nicht
dieses Kind, sondern ein Mann, Kinder überhaupt –
nicht die Empfindung, sondern das Allgemeine, worauf
sich diese Verhältnisse des Weibes gründen. Der Unter-
schied seiner Sittlichkeit von der des Mannes besteht

eben darin, daß es in seiner Bestimmung für die Einzel-
heit und in seiner Lust unmittelbar allgemein und der
Einzelheit der Begierde fremd bleibt.“

(Hegel 3, S. 337)

Hegel expliziert über die Figur der Antigone seine
Vorstellungen von Weiblichkeit. Sie, ihre eigenen
Bedürfnisse verneinend, bleibt sprachlos. Antigone
verharrt im Raum ihrer Eltern und tradiert die Fami-
liensitte, indem sie den Geschlechterfluch ihrer
Verwandtschaft auf sich nimmt, bis hin zur Konse-
quenz ihres eigenen Todes. Hegel bewahrt allerdings
in seiner Diktion die bürgerliche Frau vor dieser letz-
ten Konsequenz, dem Freitod in einer Höhle außer-
halb der Stadt. Er wird sie in die Stadt zurückbringen,
die Höhle zum bürgerlich gemütlichen Heim um-
gestalten, das dann inhaltliche Bestimmung der Frau
und formale Grenze des weiblichen Aktionsradius
ist.

DIE FIGUR DER JUDITH IM LIBRETTO DER OPER „HERZOG BLAUBART“ VON BELA BARTOK

Fast zweihundert Jahre später, im psychologisch mitt-
lerweile geschulten Zeitalter des beginnenden 20.
Jahrhunderts, muß die Vermischung des Öffentlichen
mit dem Privaten nicht mühsam herausgefiltert wer-
den, sondern wird explizit thematisiert. Die Projektion,
die den anderen an die eigene phantasmagorische
Vorstellungswelt bindet, läßt die Konturen zwischen
äußerer und innerer Welt verschwinden. Ort des Ge-
schehens ist der Prolog im Libretto „Herzog Blaubart“
von Bela Bartok:

Ach mein Lied, ich verberge es.
Wo, wo soll ich's verbergen?
War es jemals, war es nicht: außen oder innen?
Alte Sage, ach was bedeutet sie,
Männer und Frauen?

Nun hört das Lied.
Ihr schaut, ich schaue euch an.
Aufgeschlagen sind die Wimpernvorhänge unserer
Augen.
Wo ist die Bühne: außen oder innen?
Männer und Frauen?

Bitterkeit und Glück,
längstbekannte Dinge.
Die Welt draußen ist voller Feinde,
Aber nicht daran sterben wir,
Männer und Frauen?

Wir schauen einander an, schauen
Und singen unser Lied.
Wer weiß, woher wir es haben?
Hören wir es an, staunen wir es an,
Männer und Frauen.

Blaubart präsentiert sich Judith auf der mythischen
Plattform des ewig Gleichen. Die Zeitlosigkeit – ewig
– zur Intensität gedacht – immer – begrenzt von vorn-
herein die Möglichkeiten einer sprachlichen Verständ-
igung zwischen den beiden.

Judith:
Dies ist also Blaubart's Feste!
Keine Fenster? Keine Erker?

Blaubart:
Keine.

Judith:
Nimmer leuchtet hier Sonnenschein?

Blaubart:
Nimmer.

Judith:
Immer eisig, ewig dunkel?

Blaubart:
Ewig, immer.

Lediglich die Türen werden sich in Herzog Blaubarts Feste öffnen. Aktiv beteiligt an diesem Öffnungsprozeß ist Judith, die im Gegensatz zu Antigone nicht im Haus ihrer Eltern bleibt und dort zugrundegeht. Sie flieht vom Haus ihrer Eltern zum Haus ihres Geliebten. Sterben wird auch sie. Ihr Weg dorthin aber ist ein anderer. Ihre Technik als Ausdruck ist nicht wie bei Antigone die Resignation, das Fügen in Familiensitte, sondern sie beginnt aktiv mit der sprachlichen Suche nach dem anderen. Die Auseinandersetzung wird aber von ihrer Vergegenständlichung eingeholt bleiben: ab dem Moment, wo sie das Schließen der Haustür akzeptiert und der private Raum sich gegen den öffentlichen hermetisch abriegelt. Judith, die den Hausherrn in seinem Refugium bestätigt, vertauscht innerhalb dieser Grenze die Dynamik der Auseinandersetzung mit einer Statik des Schweigens über die gemeinsame Zukunft.

Judith:
Schweige, schweige, Herzog Blaubart!
Will nicht Rosen, will nicht Sonne!
Sonn' und Rosen meid' ich gerne.
Schweige ... schweige ...
Schweige ...
Deine Feste ist so dunkel!
Deine Feste ist so dunkel!
Ist so dunkel ...
Armer, armer Herzog Blaubart!
Sinkt schluchzend vor Blaubart nieder und küßt seine Hände

Blaubart:
Warum folgest du mir, Judith?

Judith:
Springt auf
Deiner Feste kalte Tränen
will ich trocken mit meinem Haar.
Tote Steine mach ich glühen,
mit dem weißem Leibe glühen!

Lediglich die Monumentalität des Vergangenen soll zum Leben erweckt werden. Indem Judith auf seinen Grund gehen will, wird sie auf ihren Abgrund stoßen. Sie will, daß sich sein Haus lichte:

Judith:
Komm und führ' mich Herzog Blaubart,
komm und zeig' mir deine Feste.
Stumm und verschlossen die Türen,
sieben stumme, schwarze Türen!
Warum hältst du sie verschlossen?

Blaubart:
Keiner soll mein Haus durchspähen.

Judith:
Öffne, öffne, geh und öffne!
Alle Türen will ich öffnen,
Wind soll wehen, Sonne scheinen!

Es ist ihr Forschen, das auf seinen Grund kommen will, wodurch sie zum Urgrund seines Lebens werden würde, der Mann aber seinen Identitätsbindungen, die im vergangenen Sein gründen, enthoben wird. Ihr Forschungseifer bringt nicht nur den gemeinsamen Boden der Auseinandersetzung ins Wanken, die Burg Herzog Blaubarts selbst wird in ihren Gründen zu wanken beginnen:

Judith:
Gib mir auch die andern Schlüssel!

Blaubart:
Judith, Judith!

Judith:
Sieh, die andere Quelle, Sonnenquelle.
Sieh nur! Sieh nur!
Gib mir auch die andern Schlüssel!

Blaubart:
Achte unser, Judith, achte!

Judith:
Gib mir auch die andern Schlüssel!

Blaubart:
Weißt du, was die Türen bergen?

Judith:
Folgte dir, weil ich dich liebe.
Hier bin ich, die deine bin ich.
Führe mich nun überall hin,
Öffne, Blaubart, alle Türen!

Blaubart:
Meiner Feste Grund erzittert,
Aufstehn Türen alter Kerker,
Judith, Judith! Kühl und süß ist's,
wenn die offenen Wunden bluten.

Judith:
Folgte dir, weil ich dich liebe,
Öffne, Blaubart, alle Türen!

Die Vergangenheit holt die Gegenwart ein. Die Vergangenheit läßt die gemeinsame Gegenwart zum Stillstand kommen. Das Haus füllt sich mit Leichen. Judith will sich damit nicht begnügen, „seines Lebens Helle zu sein“. Sie will Blaubart zur Gänze durchschauen. Dies, indem alle Facetten im Faltenwurf seiner Persönlichkeit sich zu einem Punkt zusammenziehen. Die flächige Ausdehnung seiner Person soll für die Frau durchschaubar werden, wodurch sie über ihn Kontrolle erlangt. Tatsächlich aber verliert sie die Kontrolle. Blaubarts Vergangenheit bestimmt fortan die gemeinsame Gegenwart. Beim Öffnen der siebenten Tür weicht Judith bestürzt zurück:

Sie leben, leben, alle leben!
Aus der siebenten Tür treten die früheren Frauen
hervor. Drei an der Zahl, mit Kronen, Mantel und
Schätzen beladen, in Glorie, bleichen Gesichtes, stolzen

langsamen Schrittes kommt eine hinter der anderen, und sie bleiben gegenüber Blaubart stehen. Er läßt sich auf's Knie nieder.

Die Gespenster der Vergangenheit einmal heraufbeschworen, zwingen die Gegenwart in ihren Bann, dem auch Judith sich nicht zu entziehen vermag. Judiths Scheitern in der Beziehungsdiagnostik zu Blaubart ist gleichzeitig das Scheitern Blaubarts in der Beziehungsdiagnostik zu Judith. Es ist nicht, wie es im Beibehalten des Librettos heißt, „die instinktive Leidenschaft einer Eva-Natur, der Zweifel, der die Liebe überschattet“, wodurch der Zusammenbruch des privaten Raumes forciert wird. Sondern beide bleiben dem Sprachlosen verhaftet und werden vom Vergangenen bestimmt. Das Haus Blaubarts bleibt nach dem Schließen der siebenten Tür, hinter der Judith verschwindet, dunkel:

Nacht bleibt es nun ewig,
ewig, ewig, ewig –

Diese Dunkelheit wird wahrgenommen, vom außenstehenden Dritten, dem bürgerlichen Subjekt. Die bürgerlichen Subjekte als Publikum nehmen schweigend aus der Distanz das Scheitern dieser privaten Beziehungsdiagnostik wahr. Das Licht auf der Bühne, im Haus Blaubarts, geht aus, das Licht im öffentlichen Raum an. Der Zusammenbruch im privaten Raum verleiht dem öffentlichen seine Legitimität. Es ist nicht die griechische Katharsis, die das Publikum über den gemeinsamen Affekt verbindet, es ist vielmehr das Scheitern im privat familiären Raum, das individuelle Betroffenheit evoziert und schließlich den einzelnen an einen Gesellschaftsmechanismus rückbindet. Dieser einzelne ist weder im Öffentlichen noch im Privaten zu Hause. Er definiert seinen Ort qua Nutzen-Kosten Kalkulation und nimmt so den Ort des außenstehenden Dritten ein. Diese Ambiguität definiert dann bürgerliche Subjektgenese. Sie ist die mythologisch aufgeladene Differenz von ‚homo politicus und femina privata‘. Diese Diktion findet ihre Entsprechung in der Komplementarität, die nur möglich ist, wenn sie von ihrer Struktur her asymmetrisch ist. Diese wird wirklich als Lebensform, indem private Wunschträume an öffentliche Lebensräume delegiert werden.

Was hier (innerhäuslich) nicht möglich ist, soll dort (außerhäuslich) wirklich sein. Indem dann das Öffentliche von privater Fantasie interpretiert wird, bleibt die öffentliche Struktur privat. Werden weiblich konnotierte Innen/T/Räume von einer männlich konnotierten Außenwelt überzogen, bleibt die Differenz zwischen innen und außen ebenso unklar wie die Diskrepanz zwischen innerhäuslich Privativem und außerhäuslich Öffentlichem. Währenddessen hat Öffentlichkeit sich schon längst verkehrt zu einer männerorientierten Bedürfnisdomäne. Die vordergründige Offenheit von Öffentlichkeit ist verengt auf die mögliche und reale Existenz des funktionierenden Bürgers. Die andere Seite der Medaille – die bessere Hälfte des Mannes: die Frau – in Entsprechung gedacht, führt zur geschlossenen Konstruktion des bürgerlichen Subjekts. Wenn ich davon ausgehe, daß die zugewiesenen und eingenommenen T/Räume das neuzeitliche Geschlech-

terparadigma definieren, so ist damit eine Verschränkung von Real- und Traumzeit gemeint. Diese definiert die Geschlossenheit des bürgerlichen Subjekts. Seine Verschränkung ist Ergebnis der „List des Unbewußten“. (Schlesier 1981, S. 50) Diese List läßt die Nachträume in die Tagräume hineinragen, die dann die Organisation von Alltag bestimmt. Um dieser Differenz von Traum und Wirklichkeit Frau oder Herr zu werden, wird diese eingespannt in eine neue Form von Identität. Diese ist vorstellbar als Kluft, die einem Graben ähnlich das politisch-kulturelle Gefüge durchzieht, und an deren Flanken Frau und Mann ihre Stellung beziehen. Was zurückgedrängt werden soll, kehrt als ‚List des Unbewußten‘ in den Alltag wieder zurück. Das Denken der Geschlechterdifferenz wird bestimmt von einem Geschlechteridealismus, über den sich gesellschaftliche Ordnung reguliert:

Er der jeweilig einzige, wahre Held, das Maß aller Dinge – und sie seine Abweichung: femme fatale oder ideale Ergänzung: die bessere und verständnisvollere Hälfte – die charmante Ehefrau. Diese Idealtypen benennen dann die motivische Bandbreite von Theater und Film ebenso wie die von Realität.

ANMERKUNGEN:

- 1 vgl. hierzu Roland Barthes' Mythendefinition in ‚Mythen des Alltags‘ (1983): „Wir sind hiermit beim eigentlichen Prinzip des Mythos: er verwandelt Geschichte in Natur.“, S. 113
- 2 Arthur Schnitzler (1992): Reigen. Zehn Dialoge; vgl. hierzu das Vorwort von Günther Rühle: Der ewige Reigen; vgl. hierzu Pfoser, Alfred / Pfoser-Schewig, Kristina / Renner, Gerhard (1993): Schnitzlers Reigen
- 3 vgl. hierzu Hausen, Karin (1978): Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ und dies. (1992): Öffentlichkeit und Privatheit
- 4 Die Schaffung eines neuen Mythos im deutschen Reich, das zögernd sich an säkularisierten Maximen zu orientieren begann, hat eine politische Funktion zu erfüllen, nämlich traditionsstiftende Linien zwischen Antike und Moderne zu schaffen. Hegel war zweifelsohne einer der ersten. Vgl. hierzu Beate Wagner-Hasel 1988, S. 25f.
- 5 Ebenso charakteristisch ist, daß das Kriterium, welcher Tragödienschreiber den traditionellen Mythos im ‚wahren‘ Sinn interpretiert hat, sich an den Sinnzusammenhang in der Gegenwart zu orientieren hatte, da die einzelne, dichterische Variation des traditionellen Mythos der Zensur des Kollektivs unterworfen und erst im Anschluß an diesen Wettbewerb zur Aufführung zugelassen wurde. Vgl. u. a. Graf 1991, S. 11f.

LITERATUR:

- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Suhrkamp (es), Frankfurt/M. 1983 (1957)
- Blasche, Siegfried: Natürliche Sittlichkeit und bürgerliche Gesellschaft. Hegels Konstruktionen der Familie als sittliche Intimität im entsittlichten Leben. In: Riedel, Manfred: Materialien zu Hegels Rechtsphilosophie, Bd. 2. Suhrkamp (stw), Frankfurt/M. 1975, S. 312 - 337
- Ehrenberg, Viktor: Sophokles und Perikles. C. H. Beck, München 1956

- Fritz, Kurt von: Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie. In: Studium Generale 8, 1955
- Graf, Fritz: Griechische Mythologie. Eine Einführung. Artemis, München / Zürich 1991
- Hausen, Karin: Die Polarisierung der ‚Geschlechtercharaktere‘. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Rosenbaum, Heidi (Hg.): Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1978
- dies.: Öffentlichkeit und Privatheit. Geschlechtspolitische Konstruktionen und die Geschichte der Geschlechterbeziehungen. In: Hausen, Karin / Wunder, Heide (Hg.): Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte. Campus (Reihe Geschichte und Geschlechter, Bd. 1), Frankfurt / New York 1992
- Hegel, G. W. F.: Phänomenologie des Geistes; Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832 - 1845 neu editierten Ausgabe, Redaktion Eva Moldenauer und Karl Markus Michel; Bd. 3, Suhrkamp (stw), Frankfurt/M. 1986
- Heidegger, Martin: Über den Humanismus. Klostermann, Frankfurt/ M. 1991 (1946)
- Jürß, Fritz: Vom Mythos der alten Griechen. Deutungen und Erzählungen. Reclam, Leipzig 1990 (1988)
- Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen, Bd. II: Die Heroen Geschichte. dtv, München 1966
- List, Elisabeth: Homo Politicus – Femina Privata? Thesen zur Kritik der politischen Anthropologie. In: Conrad, Judith / Konnertz, Ursula (Hg.): Weiblichkeit in der Moderne. edition discord, Frankfurt/M. 1986, S. 75 - 95
- Meier, Christian: Die Welt der Griechen und die Provinz des Historikers. Wagenbach, Berlin 1989
- Pfoser, Alfred / Pfoser-Schewig, Kristina, Renner, Gerhard: Schnitzlers Reigen; Band 1: Der Skandal, Band 2: Die Prozesse. Fischer, Frankfurt/M. 1993
- Schadewaldt, Wolfgang: Furcht und Mitleid? In: ders. (Hg.): Hellas u. Hesperien, Bd. 1. Artemis, Zürich / Stuttgart 1978
- ders. (Hg.): Antigone. Frankfurt/M. 1976
- Schlesier, Renate: Mythos und Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Athenäum, Frankfurt/M. 1990 (1981)
- Schnitzler, Arthur: Reigen. Liebelei. Fischer, Frankfurt/M. 1992 (1896 / 1897)
- Sophokles: Antigone (Griechisch / Deutsch), übersetzt von Norbert Zink. Reclam, Stuttgart 1987
- Steren, Driek van der: Ödipus. Nach den Tragödien des Sophokles. Eine psychoanalytische Studie. Fischer, Frankfurt/M. 1986 (1974)
- Wagner-Hasel, Beate: ‚Das Private wird politisch‘. Die Perspektive ‚Geschlecht‘ in der Altertumswissenschaft. In: Becher, Ursula A. / Rösen, Jörn: Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Suhrkamp (stw), Frankfurt/M. 1988, S. 11 - 50
- Wilhelm, Karin: Haltet die Musen! Funktionen des Verdeckens und Entdeckens in der Kunst von Frauen. Den Frauen des „Verborgenen Museum e.V. Berlin“ gewidmet. In: Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst, 47. Jg. / Nr. 3, Wien 1992, S. 23 - 29

MARKUS ARNOLD

WIE DIE MÄNNER DIE MENSCHEN WURDEN Über die herrschaftliche Kunst für Andere zu sprechen

Er: *Im tiefsten Inneren wissen wir beide, daß du zu Dick gehörst. ... Wenn die Maschine startet, und du bist nicht bei ihm, wird es dir einmal leid tun. ...*

Sie: *Oh, Allan, das hast du wunderbar gesagt.*

Er (begeistert): *Das ist aus „Casablanca“. Und ich habe mein Lebtag darauf gewartet, es zu sagen.*

(Woody Allen und Diana Keaton in „Do it again, Sam“)

I.

Der Ort ist ein Flughafen bei Casablanca. Beteiligte sind der amerikanische Barbesitzer Rick, die Schwedin Ilsa und – nicht zu vergessen – der französische Polizeicapitain Louis Renault.

Ilsa (verzweifelt und in deutscher Synchronisation): *Nein, Rick, nein. Was ist mit dir? Gestern Abend hast du gesagt ...*

Rick: *Gestern Abend haben wir eine ganze Menge gesagt. Du hast gesagt, ich muß für uns beide denken. Das habe ich getan und bin zu dem Schluß ge-*

kommen, daß du in das Flugzeug steigst, mit Victor, denn du gehörst zu ihm.

Ilsa: *Nein, Rick, nein. Ich will ...*

Rick: *Jetzt sei mal ruhig und höre mir bitte zu! Hast du eine Ahnung, was dir bevorsteht, wenn du hierbleibst? Neun zu zehn, daß wir beide in einem Konzentrationslager enden, hab' ich recht, Louis?*

Polizeicapitain Renault: *Ich fürchte, Major Strasser würde darauf bestehen!*

Ilsa: *Das sagst du nur, damit ich gehe.*

Rick: *Nein, ich sage es, weil es wahr ist. Im Grunde wissen wir beide genau, daß du zu Victor gehörst ... Du bist ein Teil seiner Arbeit, ein Teil dessen, was ihn weiterkämpfen läßt. Wenn du jetzt nicht mit ihm gehst, wirst du es später bereuen!*

Ilsa: *Nein.*

Rick: *Vielleicht nicht heute, vielleicht auch nicht morgen, aber bald und dann für den Rest deines Lebens.*

Ilsa: *Und was wird aus uns?*

Rick: *Uns bleibt die Erinnerung an Paris! Wir hatten sie schon verloren, bis zu dem Moment, als du nach Casablanca kamst. Letzte Nacht haben wir sie zurückgewonnen.*

Ilsa: *Da habe ich dir gesagt, ich würde dich nie wieder verlassen.*

Rick: *Das wirst du auch nicht. Ich will hier nicht die Rolle des Edlen spielen, aber es ist doch nicht zu übersehen, daß die Probleme dreier Menschen in dieser verrückten Welt völlig unwichtig sind. Eines Tages wirst du das verstehen. ... (Pause) ... Ich seh' dir in die Augen, Kleines.*

Linguistinnen haben in ihren Untersuchungen zum männlichen und weiblichen Sprachverhalten festgestellt, daß einer der hervorstechendsten Unterschiede zwischen beiden Sprechweisen die Tatsache ist, daß Frauen tendenziell mehr Fragen stellen als Männer. Eine dieser Sprachwissenschaftlerinnen stellt dazu fest: „Manchmal kam es mir vor, als wäre alles, was Frauen tun, Fragen stellen“. Und eine andere stellte in ihren Untersuchungen fest, daß

„verschiedene Frau-Mann-Gespräche in ein Frage-Antwort-Muster fielen, wobei die Frauen die Fragen stellten und die Männer sie beantworteten.“¹

Rein *quantitativ* scheint dies auf unsere Abschiedsszene aus „Casablanca“ *nicht* zuzutreffen. Sowohl Ingrid Bergmann als auch Humphrey Bogart stellen je zwei Fragen. Doch der Unterschied ist dennoch eklatant. Während alle *ihre* Fragen durch *ihn* beantwortet werden, stellt Humphrey Bogart nur Fragen, die *er* sich sogleich *selbst* beantwortet. Er weiß eben, wo es lang geht. Spannung und damit Dramatik bekommt dieser Dialog eigentlich nur, da Ingrid Bergmann in dieser kurzen Szene immerhin fünfmal dezidiert „Nein“ sagt. Auch wenn ihr dies letztlich nichts nützt. Bogart deckt sie mit seinen Antworten geradezu ein. Von *seinen* Weisheiten wird sie noch den Rest ihres Lebens zehren können.

Woody Allen hat sein Lebtage darauf gewartet, es zu tun, Humphrey Bogart hat es getan. Aber warum eigentlich? Hatten sie nichts Besseres zu tun? Beziehungsweise welche Befriedigung verschafft es einem Mann, eine Frau wegzuschicken? Auf ihre Liebe zu verzichten?

Die Antwort, meine ich, liegt in der verblüffend offenen Feststellung, mit der Bogart die ganze Szene eröffnet. In seinem: „Du hast gesagt, ich muß *für uns beide denken*. Das habe ich getan ...“ Denn dieses „für beide denken“ können, bestimmt Bogarts Sprechweise beim gesamten Abschied. In einer geradezu göttlichen Weise ist ihm die Wahrheit gegeben. *Er* weiß, was *sie* fühlt. Er weiß es sogar besser als sie. Denn er weiß nicht nur, wie sie fühlt, nein, er weiß, was sie fühlen *wird*: Also das, was sie vielleicht nicht heute fühlt, vielleicht auch nicht morgen, aber bald und dann für den Rest ihres Lebens. – Aber wie geht er dabei vor?

Während *sie* fast ausschließlich die erste und zweite Person verwendet, indem sie Sätze gebraucht

wie: „*Ich* will ...“ oder „Das sagst *du* nur, damit *ich* gehe“, also das ganze Gespräch über als *Ich* zu einem *Du* spricht, gebraucht Humphrey Bogart, kurz nachdem er für sich beansprucht hat, *für sie beide* zu denken, extensiv das *Du*, um sich sodann – ohne große Umwege über das *Ich* zu machen – sogleich zu dem *Wir* aufzuschwingen. Das heißt, nachdem er zuerst der Ingrid Bergmann ihre Gefühle erklärt hat (bezeichnenderweise mit der Einleitung: „Im Grunde wissen *wir* beide genau, daß *du* zu Victor gehörst.“), erhebt er sich gänzlich zu dem personifizierten *Wir*; wenn er in beider Namen die Erklärung abgibt:

„Uns bleibt die Erinnerung an Paris! Wir hatten sie schon verloren, bis zu dem Moment, als du nach Casablanca kamst. Letzte Nacht haben wir sie zurückgewonnen.“

– Kurz: Sie vermeidet penibelst, die Worte *Wir* beziehungsweise *Uns* in den Mund zu nehmen, während *ihm* plötzlich das Wörtchen *Ich* fast völlig fremd zu sein scheint.

Dies läßt sich gerade auch an den wenigen Ausnahmen bestätigen. Denn an der einen Stelle, an der sie auch das Wörtchen *Uns* verwendet, geschieht dies nur in Form einer an *ihn* gerichteten Frage: „*Und was wird aus uns?*“ Eine Frage, die ihn schon gleichsam als das delphische Orakel anerkennt, dessen Worte für sie nur die Worte des Schicksals sein können.² – Andererseits nimmt man die immerhin vier Stellen, wo Bogart doch das Wörtchen *Ich* verwendet, so zeigt sich, daß er gerade auch dort *nie* von sich selbst spricht, *nie* von seinem *eigenen* Wollen spricht.

Die eine Stelle kennen wir schon. Es ist die „ich muß für uns beide denken. Und das habe ich getan“-Stelle. Aber auch die anderen Sätze verfolgen eher das Ziel, das eigene *Ich* des Humphrey Bogart zu negieren, anstatt es gerade als *Ich* kenntlich zu machen. Es sind Sätze wie: „Jetzt sei einmal ruhig und höre mir bitte zu!“, oder „Nein, ich sage es, weil es *wahr* ist.“ Er sagt auch nicht, was *er* ist, sondern nur was er angeblich *nicht* ist. Denn: „*Ich* will hier nicht die Rolle des Edlen spielen“, um sich sofort wieder in die allgemeinen Lebensweisheiten zu flüchten, daß eben – wie man weiß – in dieser Welt die Probleme dreier Menschen völlig unwichtig sind.

So schafft es Humphrey Bogart in diesem klassischen Liebesfilm, kein einziges Mal „*Ich* liebe dich“ zu sagen, oder auch nur etwas Entsprechendes. Während auf der anderen Seite Ingrid Bergmann mehrmals Gelegenheit erhält, ihre Liebe wortreich zu bezeugen. – Wer für beide denken will, wer sich auf diese Weise zum personifizierten *Wir* macht, *muß* offenbar sich selbst als *Ich* verleugnen. Denn solange der Sprecher noch als ein *Ich* wahrnehmbar ist, solange bleibt ihm die Legitimität verwehrt, als *Wir* zu sprechen. Die eigene Person zum Verschwinden zu bringen, ist Bedingung, um *für andere* sprechen zu können.

Doch was macht Humphrey Bogart, wenn er auf diese Weise spricht? – Die verschiedensten Untersuchungen von Linguistinnen ergaben ja gerade, daß

Mädchen im Unterschied zu Burschen solche *inklusi-*ven Formen wie *Wir* und *Uns* viel häufiger benutzen, daß es geradezu ein Zeichen eines *weiblichen* Sprechens ist, statt „*ich* will ...“ zu sagen, lieber „*laßt uns* ...“ oder „*wir* könnten ...“ oder „*wir* sollten ...“ zu verwenden.³ Spricht Humphrey Bogart also in dieser großen Szene *weiblich*?

Die Antwort muß wohl ein klares Nein sein. – Entscheidend scheint mir hier, nicht das Wort, sondern die Art seiner Verwendung. Es ist eine *herrschaftliche* Verwendung, die das *Wir* schon beinahe zu einem Gegenstand verdinglicht. Humphrey Bogart macht Ingrid Bergmann keinen Vorschlag, was sie machen könnten, in der Form eines „*laßt uns* ...“, „*wir* könnten ...“ oder „*wir* sollten ...“ etc. Er sagt, *was* ist. Er schreibt die Beziehung fest, indem er ihre Wirklichkeit *definiert*.⁴ Sein *Wir* ist kein dialogisches. Es ist weder eine durch Konsens legitimierte Aussage, noch eine den Konsens suchende.

Bogart will Aussagen über die Wirklichkeit fällen, wobei er durch seine Aussagen diese Wirklichkeit erst herstellt. Er erklärt der Ingrid Bergmann, was für eine Beziehung sie *hatten* („*Wir* hatten schon die Erinnerung an unsere Beziehung in Paris verloren“), was für eine sie *haben* („*Wir* haben sie in Casablanca wiedergewonnen“) und was für eine sie *haben werden* („*Uns* wird sie auch in Zukunft bleiben“). Er redet so *über* die Beziehung, indem er sie vergegenständlicht. Er definiert ihre soziale Realität. Er hält fest, was sie war, ist und sein wird. Bogart wird so nicht nur Sprecher der Ingrid Bergmann, vor allem wird er zum Sprecher und Deuter ihrer beider *Beziehung*, der Beziehung von ihr und ihrem Ehemann Victor („*Du* bist ein Teil seiner Arbeit“) und somit letztlich auch seiner eigenen Beziehung zu Victor (Bogart macht sich selbst zu demjenigen, der Victor seine Frau *schenken* kann).⁵

Bogart beansprucht für sich eine besondere Erkenntnis der sozialen Wirklichkeit. Einer Wirklichkeit, die nicht durch die konsensuelle Übereinkunft ihrer einzelnen Mitglieder untereinander gestiftet wird, sondern die umgekehrt die Beziehungen der Mitglieder untereinander erst stiftet. Diese gegenständliche Verwendung des *Wir* stellt nicht empirisch Gegebenes fest. Es bezieht sich bestenfalls nur nebenbei auf die tatsächlichen Beziehungen untereinander und die momentan vorhandenen Wünsche der *Betroffenen* darüber, in welche Richtung sich das *Wir* – ihrer Meinung nach – entwickeln sollte. Die gegenständliche Verwendung des *Wir* setzt Grenzen fest, erklärt Individuen zu Teilen einer sozialen Entität und schließt andere aus. Es weist den Mitgliedern – und den Ausgeschlossenen – ihre Plätze zu: Ingrid Bergmann *gehört* zu Victor, bleibt aber trotz Trennung unverlierbarer Teil der in der gemeinsamen Erinnerung *wiedergefundenen* Gemeinschaft mit Bogart. Bogart macht sich selbst zu einem *für die Menschen* repräsentativ Sprechenden. Er macht sich zu dem die *Wahrheit* wissenden *Menschen*, der für alle anderen das *Wir* und das *Du* definiert.⁶

Somit erweist sich diese spezifische Verwendungsweise des *Wir* als Teil einer Ordnung begrün-

denden und interpretierenden Sprechweise. Es ist Teil einer sozialen *Sinnstiftung!* – Es ist eine Sprechweise, die sicherlich nicht nur von Männern ausgeübt wird.⁷ Dies gilt es zu beachten, auch wenn man sie als *typisch* männlich bezeichnen wollte, denn sogar das *Typischste* ist nur selten *einzigartig* auf der Welt. So müßte eine genauere Untersuchung wohl feststellen, in welch unterschiedlichen sozialen Kontexten Männern und Frauen eine solche soziale *Sinnstiftung* jeweils erlaubt beziehungsweise sogar geboten ist.

In einem *Patriarchat* – so differenzierungsbedürftig dieser Begriff im einzelnen auch ist – muß gerade bei den sozial wichtigen Entscheidungen die soziale Definitionsmacht in Händen von Männern sein – andernfalls wäre es äußerst problematisch, von einem *Patriarchat* überhaupt zu sprechen. Das heißt aber, in bestimmten sozialen Situationen *muß* ein Mann es schaffen, seine *Definition* durchzusetzen. Dies hat er zu lernen. – So ließe sich wohl auch ein Großteil der vielfach beschriebenen *Kämpfe* und beinahe ritualisierten Auseinandersetzungen in Burschen- und in Männergruppen erklären, als Übung der eigenen Fähigkeit seine Definitionsgewalt gegen Konkurrenten durchzusetzen.

Ein Mann muß schon als Kind unter Gleichaltrigen lernen, nicht nur Geschichten und Witze gut zu erzählen, sondern zugleich auch seine Rolle als Geschichtenerzähler zu verteidigen. Verschiedenste Untersuchungen zeigen,

„daß das Publikum sich nicht sehr unterstützend verhält. Der Geschichtenerzähler wird verulkt und angegriffen oder er muß Nebenkommentare erdulden. Ein Junge, der seine Geschichte zu Ende erzählen will, muß also lernen, mit diesen Angriffen fertig zu werden und sein Publikum bei Laune zu halten. ... Und diese Angriffe passieren nicht etwa, ... weil die Jungen wirklich Verständigungsprobleme haben, sondern um den Sprecher herauszufordern. Durch Fangfragen, Verdrehungen und andere aufmerksamkeitsheischende Verfahren kann der Erzähler das Rederecht verteidigen.“⁸

Diese Form des Geschichtenerzählens bleibt charakteristisch für Männerrunden.

„Laute und aggressive Debatten sind ein zweites gemeinsames Muster männlichen Redens. Solche Streitereien, die Anbrüllen, Wetten, Schimpfworte und verbale Angriffe enthalten ..., sind oft ... Debatten über Kleinigkeiten mit wenig Bedeutung für irgend jemanden.“⁹

Das heißt aber – wenn die Anlässe wirklich nur „*Kleinigkeiten* mit wenig Bedeutung“ sind –, daß das *männliche* Durchsetzungsvermögen selbst im Mittelpunkt des Interesses steht. Ein Interesse, das sich in Männergruppen wohl auch in dem dritten und letzten Merkmal *männlichen* Sprechverhaltens äußert. Denn:

„Streiche, Angriffe, Erniedrigungen, Beleidigungen und andere Formen verbaler Aggressionen bilden ein drittes Merkmal des männlichen Registers, welches unter Freunden als normal akzeptiert wird.“¹⁰

Was ein Forscher trocken – aber treffend – kommentiert: „Wer da nicht mithalten kann, verliert an Status.“¹¹ Denn nichts anderes steht im Mittelpunkt

jeder – auch noch so ritualisierten – Beleidigung oder Hänselei.

Wer beleidigt, versucht den anderen als *Esel*, *Dummkopf* oder *Schlappschwanz* sozial zu definieren. Wer nicht sofort den Angriff kontert und schlagfertig in einem – meist witzigen – Wortwechsel diese soziale Definition abwehren kann, dessen Status wird in der Männerhierarchie unter den des Beleidigers rutschen beziehungsweise dort bestätigt werden. Der *Sieger* – wenn es zu einem eindeutigen Sieg kommt – hat durch sein Verhalten die soziale Beziehung definiert: seine Beleidigung *sitzt*.

Der Erfolgreiche läßt sich daher klar beschreiben. Schon bei den Heranwachsenden gilt:

„daß der erfolgreichste Junge in diesen verbalen Kämpfen nicht derjenige ist, der die Waffe des Wortes am aggressivsten zum Einsatz bringt, sondern derjenige, der es am geschicktesten tut. Einfach nur aggressiv und dominant aufzutreten, kennzeichnet nicht den Führer, sondern den wenig beliebten Maulhelden. Ein Junge muß genau wissen, wann er wie zu Wort kommt. *Der erfolgreiche Gruppenführer weiß*, Konkurrenten in die Schranken zu weisen und *den anderen Plätze unter ihm zuzuweisen*.“¹²

– Dies ist es, was Bogart in seiner Beziehung zur Bergmann und zu Victor macht: er weist ihnen ihre Plätze zu. Er definiert ihren sozialen Ort. Doch haben wir damit sein Problem noch nicht verstanden. Denn er hat ein Problem.

Die wichtigste soziale Definition ist nämlich die, welche bestimmt, wer eigentlich *berechtigt* ist zu *definieren*! Woran erkennt man die Legitimität dessen, der beansprucht *für die anderen* denken und handeln zu können? Und woran die reine *Anmaßung*? Denn daß er im Wettstreit mit den anderen siegen muß, haben wir gehört; aber wann wird ihm der Sieg zugesprochen? Wenn sein Erfolg davon abhängt, daß er seinen Konkurrenten „Plätze“ zuweist, stellt sich die Frage: Welche Qualitäten muß er haben, damit sich diese Plätze zuweisen lassen?

Die Konstellation, mit der ich mich dabei primär auseinandersetzen will, ist nicht die zwischen Männern, sondern die zwischen Mann und Frau. Spezieller: das Problem, das Männer sich bereiten, wenn sie beanspruchen, auch für Frauen denken und sprechen zu können, wenn sie letztlich ihre eigene – paternalistisch verstandene – *Männlichkeit* von dem Erfolg dieser Bemühung abhängig machen.

Denn es gibt Regeln, die befolgt werden müssen, wenn man sich zum Sprecher eines anderen aufschwingen will. Es sind Regeln, die nicht nur bestimmte Verhaltensweisen gebieten, sie verbieten auch einiges: Derjenige, der einer Frau die „Stimme“ nehmen will, um an ihrer Stelle, *für sie* zu sprechen und zu denken, muß sich selbst als *unparteiisch* präsentieren. Er darf sich nicht direkt als Mann zu erkennen geben, er muß für sich eine geschlechtsbezogene *Wertfreiheit* beanspruchen. Nur dann kann er hoffen, von der Frau als ihr Sprecher anerkannt zu werden. Anerkannt als der bestimmende, und das heißt *definierende* Teil einer Beziehung: Ob nun als „Famili-

envater“ oder als „politischer Führer“, der Mann muß es schaffen, sein Sprechen und Denken, ja seine Entscheidungen, als die *geschlechtslose* Wahrheit zu präsentieren. Jeder Anschein, *persönliche* Interessen zu verfolgen, muß vermieden werden. So muß Humphrey Bogart es schaffen, den Verdacht zu zerstreuen, er wolle Ingrid Bergmann loswerden, weil sie ihm vielleicht einfach nur auf die Nerven geht. Die Entscheidung, sie solle gehen, muß in einer Weise formuliert und argumentiert werden, die seine Uneigennützigkeit außer Frage stellt. Es darf nicht *sein* Wunsch sein, daß sie geht, nein, es muß *ihr* Wunsch sein, auch wenn sie selbst von diesem Wunsch noch gar nichts weiß. Er definiert ihre Wünsche und Gefühle, indem er sich zum Sprecher einer objektiven Wirklichkeit macht, einer Wirklichkeit, die vielleicht noch nicht bestimmt, was sie heute fühlt oder auch morgen fühlen wird, aber sicherlich bestimmt, was sie *bald* fühlen wird und dann für den Rest ihres Lebens.¹³

Wer die objektive Wahrheit erkennt, dessen Einsichten sprechen ja im Namen aller. Der Mann, der die Wahrheit erkennt, ist nicht mehr nur Mann, nicht mehr nur ein Individuum, er ist zum legitimen Repräsentanten aller Menschen geworden. Er behauptet sich als *Mensch*. Er darf nicht mehr nur als ein *Mann* sprechen, er muß im Namen der *Menschen beziehungsweise der Menschheit* sprechen können. Er muß vom *Mann* (mit zwei N) zum *man* (mit nur einem N) werden. Er muß mit seinem Handeln gleichsam erst legitimieren, warum zum Beispiel im Englischen *man* nicht nur „Mann“ sondern – gleichsam in Frauen exkludierender Weise – auch „Mensch“ bedeutet.

Doch wer wünscht, ein solcher *Mensch* zu sein, ist konfrontiert mit einem Problem: Die Frau kann „Nein“ sagen. Würde Ingrid Bergmann bei ihrem „Nein“ bleiben, das sie ihm immerhin fünfmal entgegenschleudert, stände es um Bogart als Held äußerst schlecht. Um diese Blamage zu vermeiden, muß er ihr seine *Definition* der sozialen Verhältnisse und deren Lösung schmackhaft machen, er muß das Argument finden, das sie überzeugt. Ihr Verdacht: „*Das sagst du nur, damit ich gehe*“ muß von ihm erst erfolgreich zerstreut werden. Seiner Versicherung: „*Nein, ich sage es, weil es wahr ist*“ muß sie am Ende vertrauen. Andernfalls wäre er gescheitert. Genauer: er wäre nicht nur gescheitert, Humphrey Bogart *ist* in „Casablanca“ schon einmal als *Held* gescheitert. Erinnern Sie sich: Humphrey Bogart sitzt am Beginn des Filmes in seinem Cafe in Casablanca mit schweren Depressionen. Wie sich im Laufe des Filmes herausstellt, ist er so gebrochen, weil Ingrid Bergmann ihn in Paris sitzen gelassen hat. – Eine ganze Rückblicksequenz ist nur dieser Niederlage gewidmet. – *Er* hatte für sie beide entschieden. *Er* hatte entschieden, daß sie beide sich am Bahnhof treffen sollten. Daß sie gemeinsam, um den angreifenden Deutschen zu entgehen, mit dem Zug Paris verlassen sollten. *Er* hatte für *sie* gedacht, doch *sie* kam nicht. Noch schlimmer: *Sie* hatte stattdessen *für ihn* gedacht. Was einer doppelten Kastration gleichkommt. Denn nicht nur, daß sie sich weigerte, seinen Entschluß als den eigenen zu akzeptieren,

nein, sie schickte dem am Bahnhof *wehrlos* Wartenden noch einen Brief, in dem *sie ihm* erklärte: Sie könne nicht mit ihm gehen, noch ihn je wiedersehen. Er dürfe nicht fragen warum. Er solle jedenfalls ohne sie fahren. Was Bogart auch notgedrungen ermaßen tat. Eine Schmach, die er wohl nicht mehr über sich ergehen ließ, seitdem seine *Mutter* das letzte Mal für den unmündigen, kleinen Humphrey gedacht hatte.

Diesmal, am Flughafen von Casablanca, muß er es schaffen, Ingrid Bergmann von seiner *Definition* zu überzeugen. Doch gerade an seinem Bemühen zeigt sich, wie das herrschaftliche Sprechen *für die Frau* in eine Sprachlosigkeit des Mannes als Mann umschlägt. Denn um des Erfolges halbwegs sicher zu sein, genügt es nicht, seine eigenen Wünsche bloß syntaktisch umzuformulieren, sodaß statt einem „*ich will*“ stets ein „*du willst*“ oder „*wir wollen*“ verwendet wird. Es genügt nicht, bloß so zu tun, als würde man für den anderen denken, man wird letztlich gezwungen, wirklich so zu denken.

Wie ein erfolgreicher Vertreter sich in seine Kunden hineinversetzen muß, um ihre Wünsche und Sorgen zu kennen, um diese erfolgreich zu seinen Gunsten manipulieren zu können, ebenso muß der erfolgreiche Mann die Wünsche und die möglichen Einwände einer Frau kennen, will er als ihr Sprecher anerkannt sein. So ist es wohl kein Wunder, wenn Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts die durch die aufkommende Emanzipationsbewegung verunsicherten Männer scharenweise in Veranstaltungen liefen, deren Titel schon versprach, Antwort zu geben auf die geheimnisumwitterte Frage: „*Was will das Weib?*“¹⁴

Ob die Männer es letztlich auch schafften für die Frauen zu denken, sodaß diese *zufrieden* waren, darüber möchte ich hier nicht urteilen. – Es gibt jedenfalls einige, die daran zweifeln. – Stattdessen möchte ich eine kurze Bilanz der männlichen Verluste skizzieren. Als eine der Folgen wäre wohl zu nennen: die zu beobachtende Unfähigkeit der Männer, ihre eigenen Gefühle zur Sprache zu bringen. Und zwar nicht nur im Sinne einer Unfähigkeit diese *auszusprechen*. Denn es scheint mir *nicht* so, daß ein solcher Mann für sich schon wissen würde, was für Gefühle er hat beziehungsweise nicht hat, und daß er sich nur nicht trauen würde, diese öffentlich zu machen. Was allein schon eine gravierende Einschränkung wäre. Nein, was ich meine, ist eine Sprachlosigkeit, die schon unterbindet, vor sich selbst seine eigenen Gefühle zur Sprache zu bringen. Es ist eine Form der Sprachlosigkeit, die auftritt, wenn das patriarchale *für die Frau* Sprechen und Denken nicht mehr bloß äußerliche Verkleidung ist, sondern schon zum männlichen Habitus geworden ist, zu dem unabtrennbaren Gerüst seiner eigenen Persönlichkeit.

So kann man zwar als Zuschauer darüber spekulieren, was Humphrey Bogart nun wirklich bei dieser großen Abschiedsszene am Ende von „Casablanca“ empfindet, ob er sie nun liebt, oder ob er im Grunde nur froh ist, Ingrid Bergmann endlich loszuwerden. Doch läßt sich dies aus diesem Film selbst nicht er-

schließen. Und ich würde vermuten, – wenn dies nicht nur ein Film, sondern eine reale Geschichte wäre – daß nicht einmal Humphrey Bogart weiß, was er für sie wirklich fühlt. Die Freude über seinen Erfolg *für beide* gedacht und gesprochen zu haben, indem er mit seiner *Definition* den sozialen Knoten erfolgreich zerschlagen hat, hätte wohl alle anderen Gefühle überstrahlt, ebenso wie aus den Augen Woody Allens in „Play it again, Sam“ nur die reinste Begeisterung funkelte, endlich mit den Worten aus „Casablanca“ eine Frau erfolgreich zu ihrem Mann zurückgeschickt zu haben – und sich selbst somit endlich als *selbstlosen Helden* wahrnehmen zu können. Denn gerade die *Selbstlosigkeit* ist es ja, die einen Helden zum Helden macht.

Den Erfolg einer solchen *Selbstlosigkeit* hat ein – etwas eigenartiger – Bestseller der letzten Jahre schon in seinem Titel werbewirksam auf den Punkt gebracht: „Männer *lassen* lieben“. – Ein Mann, dessen Selbstwertgefühl davon abhängt, ob er *für einen anderen*, in diesem Fall *für eine Frau*, denken und sprechen kann, ein solcher Mann braucht nicht unbedingt eine Frau, die er lieben kann, er braucht eine Frau, die *ihn* liebt und die vorallem ihre Liebe beweist, indem sie *für sich* sprechen und denken läßt. Eine Frau, die seine Deutungen der Wirklichkeit anerkennt, die sich seiner Definitionsgewalt – zumindest in der Öffentlichkeit – unterwirft. Die Hoffnung von einer Frau geliebt *zu werden* und die Hoffnung *für sie* denken zu können, ist dabei eins.

„Casablanca“, der Film, der noch fast jedes Klischee auf seine Essenz gebracht hat, läßt auch hier an Deutlichkeit keine Wünsche offen. In der Szene, in der sie ihm endlich ihre Liebe gesteht, tut dies Ingrid Bergmann mit den Worten:

„Ich kann nicht mehr dagegen ankämpfen. Ich bin einmal von dir davon gelaufen, noch einmal schaffe ich es nicht! Ach, ich weiß nicht mehr, was falsch oder richtig ist. ... Du wirst für uns beide denken müssen, für uns alle.“

Kürzer kann man das, was eine patriarchale Gesellschaft von der Liebe einer Frau erwartet, nicht fassen. – Um *für die Frau* denken zu können, muß der Mann seine Gefühle verleugnen, um der selbstlose Repräsentant beider Geschlechter zu werden; umgekehrt muß die Frau, um den Mann lieben und erfolgreich halten zu können, bereit sein, bei diesem denken zu lassen. Wäre man zynisch – und ich bin es – dann könnte man das geforderte Ideal als eine Art Tausch beschreiben: Frauen haben ihre „Stimmen“ beim Mann abzugeben, Männer ihre Gefühle bei der Frau. Sodaß gleichsam die patriarchale Logik von den beiden Geschlechtern verlangt, sich dem Prinzip zu unterwerfen: „Frauen lassen denken!“ und „Männer lassen lieben!“

Das Verhaltensideal eines solchen *richtigen* Mannes führt zu einer „Entzweiung“.¹⁵ Denn seine Gefühle und Wünsche wird der Mann nicht los, auch wenn sie in seiner öffentlichen Präsentation nicht kenntlich werden dürfen. Er kann sie höchstens ignorieren, als *unmännlich* vor sich selbst diffamieren, während er

auf der anderen Seite versucht, sich selbst zu der klischeehaften Allgemeinheit zu bilden, die von ihm erwartet wird. Doch so sehr ihm auch gelingen mag, dem geforderten Bild zu entsprechen, Teile seiner selbst – seine Gefühle – bleiben in ihm als unbeseitigbarer, *unmännlicher* Rest. Ein dem patriarchalen Ideal unintegrierbarer Rest, der manchmal verständnisvoll, aber immer etwas herablassend, als das berühmte *Kind im Manne* verniedlicht wird.

Eine solche Persönlichkeitsstruktur prädestiniert den Mann jedoch nicht nur zum Herrschen, sie macht ihn zugleich zu dem perfekten *Untertan*. Da er sich nicht mit seiner eigenen Person, stattdessen aber mit einem allgemeinen Ideal, mit der Ordnung einer Gemeinschaft identifiziert, ordnet er sich leicht unter. Denn die inhaltliche Konkretion seiner *Definitionen* muß ja nicht von ihm selbst stammen. Als Untertan eines anderen kann er die sozialen Definitionen seines eigenen Herrschers vollständig übernehmen. Er kann so selbst in die Sicherheit einer schon bestehenden, größeren Gemeinschaft flüchten und dennoch – gegenüber anderen – sein eigenes *herrschaftliches* Gebaren beibehalten. Als Abgesandter und legitimer Vertreter einer höheren Ordnung und eines höheren Herrn kann er das *herrschaftliche* Sprechen im Namen seines Herrn fortsetzen. Aus Männern seines Schlages lassen sich die größten Hierarchien erbauen. Und da sein *Herr* nun durch seine Stimme spricht, muß dieser längst keine eigene mehr haben. Er braucht nicht einmal unter den Lebenden zu weilen. Noch lange nach seinem Tode können durch die Stimmen seiner Getreuen weiterhin seine Definitionen der Wirklichkeit *herrschaftlich* verbreitet werden. Von den der *herrschaftlichen* Sprechweise verfallenen Männern werden ganze Traditionen gestiftet! Eine Versuchung, der nur wenige *herrschaftliche* Sprecher widerstehen. Denn was, wenn nicht die Berufung auf und somit die Unterwerfung unter die *Tradition*, ermöglicht es dem Sprecher, in gleicher Weise sowohl die eigene Selbstlosigkeit zu untermauern als auch den eigenen *Definitionen* die Aura der Legitimität zu verleihen? – Sie unterwerfen sich, um herrschen zu können.

II.

Mir ist nicht bekannt, ob „Casablanca“ jemals *psychoanalytisch* gedeutet wurde. Jedenfalls bin ich sicher, jede Deutung dieses Films müßte den äußerst *ödipalen* Handlungsverlauf herausarbeiten. Denn wie könnte man die klassische Konfliktsituation des sogenannten *Ödipuskomplexes* dort übersehen?

Vereinfacht gesagt, besteht ja der *Ödipuskomplex* in dem Problem, daß einer seine Mutter begehrt und seinen Vater als Konkurrenten beseitigen will. Dabei jedoch – im Normalfall – erfahren muß, daß die Mutter sich diesem Wunsch entzieht – den Sohn zurückweist – und beim Vater bleibt. Der Vater ist der triumphierende Sieger. Der Sohn liebt – seinen unbefriedigten Sehnsüchten ausgeliefert – geschlagen zurück.

Die einzige *nicht* neurotische Lösung, die nun dem Sohn bleibt, ist die durch die Mutter erfahrene Zurückweisung zu der eigenen zu machen. Er muß seinen Wunsch nach ihr aufgeben. Um, anstatt von der Mutter zurückgewiesen zu werden, nun selbst – im nachhinein – die Mutter zurückweisen zu können.

Er muß gleichsam so wie der Fuchs in der Fabel lernen, die Trauben, die er nicht erreichen kann, für saure Trauben zu halten. Es ist die einzige Möglichkeit, um die frühkindliche Schmach und den Schmerz des eigenen Versagens zu vergessen. Er muß es schaffen, seine Situation erfolgreich *umzudefinieren*. Nur wenn man sich selbst überzeugen kann, nie Sehnsucht nach den Trauben gehabt zu haben, nur dann ist das eigene Scheitern erfolgreich aus dem Gedächtnis zu verbannen. – Was man nie gewollt hat, kann sich einem nicht verweigert haben. An *saueren* Trauben und *alten* Frauen kann kein Mann scheitern – denn diese begehrte er ja nie. Dies ist – laut Freud – die einzig fruchtbare Lösung des Ödipuskomplexes. Der Mann muß lernen, die Frau, die ihn verschmähte, selbst zu verschmähen. Die Lösung besteht also darin, eine zuanfangs bloß hilflos erlittene Zurückweisung in eine eigene Handlung zu verwandeln. Kurz, er muß im Grunde lernen, das zu tun, was Humphrey Bogart erfolgreich in „Casablanca“ mit Ingrid Bergmann vorexerziert. Er muß wie Bogart lernen, beim zweiten Abschied selbst zu sagen: „Ich bin zu dem Entschluß gekommen, daß du in das Flugzeug steigst, mit Vater, denn du gehörst zu ihm.“

Um jedoch Mißverständnissen vorzubeugen, die entstehen, wenn bei der Nennung des *Ödipuskomplexes* automatisch nur innerfamiliäre oder vielleicht – noch schlimmer – nur innerpsychische Probleme assoziiert werden, sei nochmals auf den sozialen Kontext meiner Überlegungen hingewiesen: Der sogenannte *Ödipuskomplex* stellt ja im Grunde nur eine formale Struktur dar, indem er die notwendigen psychischen Umbesetzungen benennt, die erstmalig vor der Latenzzeit und dann endgültig während der Pubertät geleistet werden müssen, um sich *aus* der Familie zu lösen, um vom Kinde zum Manne zu werden. In dieser *allgemeinen* Form beschreibt er eine gesellschaftliche *Initiation*. Die Ethnopsychanalyse hat daher diese Struktur auch in den unterschiedlichsten Gesellschaften finden können. Wobei die jeweilige *konkrete* Ausformung jedoch kulturell sehr verschieden ist.¹⁷ Denn gerade wenn es die zu leistende Aufgabe des Sohnes ist, vermittelt einer *Identifikation* mit dem *Vater* – beziehungsweise mit den von ihm vertretenen gesellschaftlichen Normen – sich in die Männergesellschaft einzuordnen, dann hängt gerade das Ziel seiner initiatorischen Entwicklung von der jeweiligen kulturellen, und das heißt gesellschaftlichen Definition der *männlichen* Normen ab.¹⁸ Insofern schon das Verhalten des eigenen Vaters durch diese Definition geprägt und geleitet wird, *sieht* der Sohn in seinem Vater die – individuell überformten – gesellschaftlichen Normen der *Männlichkeit*. Wobei er mit Hilfe anderer – selbstgewählter – männlicher Vorbilder lernt, nicht bloß zum Abbild seines Vaters zu wer-

den, stattdessen in ein *gleichunmittelbares* Verhältnis zu den allgemeinen Normen zu gelangen, das sein Vater schon inne hat. Indem die ödipale Initiation so Grundlage ist für das Eingehen *exogamer* Beziehungen, macht sie auch aus einem abhängigen Familienmitglied ein anerkanntes Mitglied der Gesellschaft.¹⁹

Mein Hinweis auf die *ödipale* Struktur von „Casablanca“ will daher nicht den Film zu einer ödipalen *Phantasie* ihrer Schöpfer herabsetzen, sondern gerade hinweisen auf seine in ihm paradigmatisch klišeehaft formulierten sozialen Rollen- und Lösungsangebote.

Versuchen wir aber, das von uns so bezeichnete Problem des *herrschaftlichen* Sprechens noch an einer anderen Geschichte zu verfolgen. Diesmal nicht an einer Liebesgeschichte zwischen einem Mann und einer Frau, sondern an einer im wahrsten Sinne tragischen Geschichte eines Herrschers. Sein Name wurde schon genannt. Ich meine die von Sophokles in zwei Dramen überlieferte Geschichte vom König Ödipus, dem mythischen Namenspatron der psychoanalytischen Theoriebildung.

Seit Sigmund Freud steht meist der Mutter-Sohn-Inzest im Mittelpunkt jeder Interpretation des tragischen Lebens des Ödipus. Eher übergangen wird der virulente soziale Bezug des Dramas. Obwohl das Drama des „Ödipus tyrannos“ gerade mit der dramatischen *sozialen* Situation der Stadt anhebt: Wenn am Beginn die von der Pest heimgesuchten Bürger der Stadt sich an ihren Herrscher wenden, an Ödipus. Wenn die Bürger sich hilfeschend um das Haus des Ödipus scharen, bittend, er solle sie retten, er solle für sie alle handeln. Um ihnen allen zu helfen, um die ganze Stadt von der Heimsuchung der Pest zu befreien, verpflichtet sich Ödipus, nach der Wahrheit zu suchen, das heißt, nach dem Grund des Zorns der Götter zu forschen. Nicht Selbsterkenntnis ist primärer Antrieb seines Handelns, sondern die Legitimierung seiner Herrschaft durch demonstratives Denken und Handeln für die anderen.

Bezeichnenderweise erklärt der noch unwissende Ödipus in einer großen Rede vor der hilfeschendenden Bevölkerung:

„wohl weiß ich, daß ihr alle leidet; aber leidet ihr, so ist doch keiner, der so sehr wie ich zu leiden hat. Denn was ihr duldet, richtet sich auf einen nur, auf euch und keinen anderen; *meine* Seele stöhnt vom Jammer um die ganze Stadt und mich und dich zugleich.“²⁰

Um kurz darauf dies noch zu ergänzen mit den Worten: „Trag’ ich doch um diese [Menschen] hier weit größeres Leid als *um mein eigenes Leben selbst*.“²¹

Die tragische Paradoxie des Dramas liegt darin, daß Ödipus gerade um diese, seine Herrschaft zu legitimieren, *selbst* seine Herrschaft beseitigen wird müssen! – Um zu beweisen, daß er wirklich der *beste aller Männer* ist, wie er von den Bürgern genannt wird, wird Ödipus sich selbst öffentlich verurteilen müssen.

Ödipus wird am Ende beweisen müssen, daß er wirklich ein gerechter Herrscher *war* und weiterhin *gewesen wäre*. Er wird beweisen müssen, daß er nicht

nur Strafen an anderen vollstreckt, sondern auch bereit ist, an sich selbst die härteste Strafe zu vollziehen. Dem strengen Urteil, das *er* über den noch unbekanntenen Mörder des Laios sprach, dem muß er sich auch selbst unterwerfen. Nicht seine eigenen Schmerzen noch die eigenen Wünsche darf er über dieses Urteil stellen, wenn es denn gerecht ist. Und daß es gerecht ist, und somit auch der Richter, beweist der Richter eben erst, wenn er bereit ist, das Urteil auch am eigenen Leibe zu vollstrecken. Niemand darf ihn dazu zwingen, *freiwillig* muß er sich dem eigenen Urteil unterwerfen. Und da er, wie jeder wahre Held, in einer der extremst möglichen Situationen besteht, da er, obwohl selbst unwissentlicher *Vatermörder* und *Mutterschänder*, dennoch niemals seine Sohnespflichten vergißt, und den Vater rächt. Deshalb ist Ödipus ein Held und männliches Vorbild für alle Nachgeborenen. Denn jeder, der wie Ödipus denkt und handelt, wird – bei günstigerem Geschick – ein vorbildlicher Mann, ein gerechter und legitimer Herrscher seines Volkes sein.²²

Aber das Ideal zu erfüllen, fällt schwer. Auch einem Ödipus. Beginnt er auch – noch unwissend seiner Schuld – damit *für andere* zu denken und zu handeln, und endet das Stück auch mit seiner freiwilligen Unterwerfung unter das von ihm gesprochene Urteil, so hat er doch mit sich selbst zu kämpfen. Zornig versucht auch er zu anfang, noch der schmerzvollen Wahrheit zu entgehen und beschuldigt wütend seinen Schwager Kreon der Verschwörung. Der Schock ist zu heftig. Ödipus fällt – als die schreckliche Wahrheit plötzlich ihn selbst bedroht – aus der edlen Rolle des herrschaftlichen Sprechens heraus. Plötzlich, in der Verzweiflung auf sich selbst zurückgeworfen, bricht seine *eigene* Stimme hervor. Plötzlich ist er nicht mehr der repräsentative Sprecher der ganzen Stadt: Wild um sich schlagend, verteidigt er sein nacktes Leben; versucht noch der sich immer enger um seinen Hals legenden Schlinge zu entkommen, indem er nicht mehr *für andere*, sondern nur mehr für sich selbst spricht.

Kreon: Ich seh’s: du bist nicht voll bedacht!

Ödipus: Aufs Meine schon!

Kreon: Doch müßtest auch aufs Meine du ...

Ödipus: Nein, du bist schlecht!

Kreon: Doch wenn du völlig irrst?

Ödipus: Gleichviel: Gehorsam gilt!

Kreon: Doch nicht, wo einer schlecht befiehlt!

Ödipus: O Stadt, o Stadt!

Kreon: Auch ich hab’ Anteil an der Stadt, nicht du allein!²³

Mit den aufmüpfigen Worten – dem „Auch ich hab’ Anteil an der Stadt, nicht du allein“ – hat Kreon das Problem des Ödipus – und des herrschaftlichen Sprechens überhaupt – auf den schmerzhaften Punkt gebracht: Der, der für die ganze Stadt sprechen darf, der gleichsam zur Personifizierung dieser Stadt wird und sich in einer Art von Größenwahn auch als solche fühlt, ist Herrscher der Stadt, er hat die Macht. Doch sobald er versucht, diese Macht unmittelbar den eigenen Interessen dienstbar zu machen, bricht die

ideologische Identität von Sprecher und Stadt entzwei und somit seine repräsentative Macht.²⁴

Das Paradox ist: Wer aus eigenem Interesse nach legitimer Macht strebt, hat sich zum Sprecher der Allgemeinheit zu machen, indem er *für die Allgemeinheit* die soziale Wirklichkeit definiert. Wer aber als Sprecher der Allgemeinheit Macht erlangt hat, kann im Grunde seine eigenen Interessen nicht mehr *legitim* vertreten.

Ödipus muß als Sohn den Mord an seinem Vater rächen, er muß sich selbst anklagen und die eigene Verurteilung fordern! Nur so schafft er es am Ende wieder, für die ganze Stadt zu sprechen. War er im Zorn zum Sprecher seiner selbst geworden, ist er, nachdem er sich selbst schon verstümmelt, seine eigenen Augen mit einer Haarnadel zerstoßen hat, wieder der *für* andere Denkende. Von Kreon, dem neuen Herrscher, erbittet er nun:

„gewähr mir eins! Ich sag's *für dich*, nicht mir zulieb. ...
Wirf schnellstens mich aus diesem Land, dahin, wo ich
von keinem Menschen angesprochen werden kann! ...
Mich – das sei nie verlangt von unserer Vaterstadt, daß
sie als Lebenden Bewohner dulde mich!“²⁵

Er denkt so sehr an das Wohl der Stadt, daß er – obwohl schon längst vom Herrscherthron gestürzt – noch zu ihrem Besten Befehle gibt. Das Letzte, was er für die Stadt tun kann, ist die Stadt vor seiner Anwesenheit zu bewahren und zu beschützen. Denn:

„bei den Göttern, bergt mich schleunig irgendwo da
draußen oder tötet oder werft hinaus ins Meer mich, wo
ihr nie mich wiedersehen könnt! Kommt! Überwindet
euch: ergreift den Unglücksman! Gebt nach und fürchtet
nichts!“²⁶

Kurz: er denkt noch mitten in seinem eigenen Elend, noch während seine geblendeten Augen von den Nadelstichen bluten, denkt er an alle und für alle – nur nicht an sich. Dabei ist es kein Zufall, daß er sich seinem eigenen Leben entfremdet; daß er von sich selbst schlußendlich nur mehr in der dritten Person, als dem *Unglücksman* sprechen kann. Indem er sich zu der urteilsverkündenden Stimme der Stadt erhebt, indem er am Höhepunkt der Rede noch einmal sprechend zu dem personifizierten Allgemeininteresse der Stadt wird, wird ihm sein eigenes Schicksal fremd. Er geht vollkommen in der Rolle des urteilsverkündenden Richters auf, sodaß er in diesem Moment mit dem verurteilten Ödipus gar nichts mehr gemein hat. Der die Allgemeinheit repräsentierende Herrscher Ödipus fällt nur ein Urteil *mehr* über einen der unzähligen „Unglücksman“, die ein Herrscher im Laufe seiner Herrschaft zu fällen hat. Genauer: Er *definiert* einmal mehr einen Menschen als *Unglücksman*, den die Stadt nicht weiter in ihren Mauern dulden kann. Er definiert das *Wohl der Stadt*, er definiert das *Übel* und deren *angemessene* Beziehung, das heißt deren vollständige Separation. Daß dieser *Unglücksman* diesmal er selbst ist, *darf* für ihn *nicht* zählen.

Man könnte sagen: Ein *richtiger* Mann – und der ideale Herrscher hat ein *richtiger* Mann zu sein – ein *richtiger* Mann läßt sich nicht von anderen absetzen,

er setzt sich selber ab. Ein *richtiger* Mann läßt sich nichts wegnehmen, er verzichtet und gibt es nur freiwillig. Ein *richtiger* Mann – wie Ödipus – braucht keinen Richter und keinen Henker, die an ihm das Recht vollziehen; ein *richtiger* Mann richtet und henkt sich selbst.²⁷

Das heißt aber auch, daß der *letztendliche* Beweis der eigenen Männlichkeit erst gelungen ist, wenn man an sich selbst erfolgreich ein Urteil vollstreckt hat, das heißt, das eigene Leben und die eigenen Wünsche einem allgemeinen Interesse geopfert hat.

Dies wußte Ödipus ebenso wie Humphrey Bogart. Denn ob man nun sich selbst aus der Stadt hinausjagt, um die Stadt von dem Fluch und von der Seuche zu befreien; oder ob man auf die Liebe der Ingrid Bergmann verzichtet, um des antifaschistischen Widerstandes willen, eine demonstrative Selbstbeschädigung ist offensichtlich der sozialen Anerkennung der eigenen Männlichkeit nur dienlich.²⁸

Aber kein Mann kann diese *Männlichkeit* endgültig erlangen. Ihre Männlichkeit wird in dieser Gesellschaft niemals zum unablässbaren Teil ihrer selbst. Sie können jederzeit wieder sozial kastriert werden. Ein siegreiches Handeln *für andere* führt zwar zur Anerkennung – aber nur bis zum nächsten Mal. Ödipus schaffte es, die Stadt vor der Sphinx zu retten, dafür wurde er als der „beste Mann der Stadt“ geehrt, doch die nächste Prüfung seiner *Männlichkeit* stand schon vor der Tür. Und daß Humphrey Bogart sich nicht einfach zur Ruhe setzen kann, sondern immer weiter kämpfen muß, gehört auch zu den eisernen Regeln seines filmischen Heldentums.

Machen wir es uns nicht zu leicht. Es ist sicher nicht schwer, sich zu mokieren über die teils lächerlichen, teils verzweifelten Versuche, *für andere* zu denken. Wer begreift sich heute schon ernsthaft selbst als *patriarchal* wie Humphrey Bogart oder als *Herrscher* wie Ödipus? Heutzutage bezeichnet sich schon fast jeder Mann selbst als *partnerschaftlich* und der Macht abhold. Alles andere scheint so altmodisch wie Humphrey Bogarts nie verlöschende Zigaretten. Aber bei aller Kritik, *eines* spricht für dieses Sprechverhalten: seine nicht zu unterschätzende Fähigkeit, die Gesellschaft zu organisieren!

Wenn *einer* im Namen *aller* sprechen kann, dann sind alle durch ihn vereint. Durch ihn teilen sie die gleichen Auffassungen, Vorurteile und Ziele, denn was er sagt, gilt für alle.

Die Definition der Probleme bannt unsere Angst. Nicht nur da sie uns hoffen läßt, zumindest einer hätte die Wahrheit *für uns* erkannt, mehr noch: das Vertrauen in die allgemein anerkannte Definition – und somit auch in den Definierer – macht uns zum geachteten Mitglied einer Gemeinschaft. Mag ihre Wahrheit auch täuschen, in ihr bleiben wir mit unserer Angst nicht allein. Während derjenige, der gänzlich außerhalb jeder Gemeinschaft denken muß, sich nur seiner eigenen Einsamkeit gewiß ist, seine Wahrheit jedoch wird ihm dadurch auch nicht gewisser.

Nur wer – unabhängig von dem wohl zu Ende gehenden *männlichen* Definitionsmonopol – sich einge-

steht, was eine gesellschaftlich definierte Wahrheit abwehrt, kann ernsthaft daran gehen, auch die Folgeschäden dieser *Lösung* zu bedenken. Wobei schon das Eingeständnis dessen, was gebannt werden sollte, dem *herrschaftlichen* Auftreten der Definition Bescheidenheit lehren würde. Es würde dessen definitivische *Rigidität* brechen. Denn nur ein solches beim Problem verweilen, eröffnet die Möglichkeit – zumindest zeitweise – den Geltungsanspruch *widersprechender* „Definitionen“ zu ertragen und somit auch ein Gespräch zu führen, anstatt die „Wahrheit“ bloß autoritativ zu dekadieren.

Die Lösung kann daher nicht darin bestehen, das Problem als alleiniges Problem der „Definition“ zu *definieren*. Also wieder einmal zu versuchen, den Teufel mit dem Beelzebub auszutreiben. Denn gleichgültig ob nun gegen den *eurozentristischen* Definitions- und Herrschaftshunger andefiniert oder gegen die *männliche*, das heißt definitivische, Sprechweise eine bessere *weibliche* bestimmt wird, alle diese Versuche widerlegen nicht, sie bestätigen nur deren verführerische Macht. Und nur wer diese an sich selbst auch verspürt und eingesteht, wird die Kraft haben, die Enttäuschung über ihr nicht und nicht eintretenwollendes Verschwinden zu meistern – ohne sich dem *herrschaftlichen* Definitionsduktus sogleich wieder in die Arme zu werfen.²⁹

Dabei sollte eine Gruppe, die schon von Berufs wegen aufgerufen ist, *für die anderen* zu denken und damit die Wirklichkeit zu definieren, noch gesondert Erwähnung finden. Denn gerade sie geht an diesem Ort ein und aus: die Intellektuellen.³⁰

Den Intellektuellen ist ja gerade in unserer arbeitsteiligen Gesellschaft aufgetragen, das zu denken, wofür die anderen auf Grund ihrer Arbeit keine Zeit haben. An sie wird von ihrer Gesellschaft unablässig die „Ingrid Bergmannsche“-Frage gerichtet: „*Und was wird aus uns?*“ Für die Beantwortung dieser Fragen, was aus unserer Wirtschaft, was aus unserem Staat, was aus unserer *Kultur* und *Tradition* wird, ja wohnt uns alle die Geschichte treibt, finanziert der vielzitierte *Steuerzahler* Universitäten, Akademien und vermutlich auch hier das IWK.

Nicht zuletzt deshalb erwartet man wohl auch von mir, an dieser Stelle *für sie* zu denken. – Aber ich werde mich hüten, darüber zu klagen. Denn es gibt bei weitem Schlimmeres. Etwa *für andere* denken zu *wollen*, aber *keinen* zu finden, der bei einem denken *läßt*. Was eine noble Umschreibung wäre, für den Stand eines arbeitslosen Akademikers.

So ist es ja kein Zufall, daß keine andere Berufsgruppe – mit Ausnahme vielleicht der Politiker – so besorgt ist um ihre Gefolgschaft, ihre Basis, für die sie in legitimer Weise sprechen darf, wie die Intellektuellen. Es sind die Intellektuellen, die immer wieder versuchen wie Humphrey Bogart – oder sollte ich sagen: wie Woody Allen – jemanden zu finden, der für sich denken läßt, der bereit ist, sich die Welt und die Wirklichkeit definieren zu lassen. – Mag dies nun der Hoffnungsträger der 60er Jahre, das „Proletariat“ sein, dessen Sprecher und Vordenker sie sein woll-

ten; oder mag es das unsterbliche Phantasma aller Konservativen, die sogenannte „schweigsame Mehrheit“ sein, die rein zufällig immer durch deren Mund ihre Stimme erhalten soll. Und nicht zu vergessen, die aktuelle Variante, in der sich heute wieder Intellektuelle begeistert als die legitimen Sprecher des „Volkes“ und der „Nation“ wähnen. Ihr aller Problem ließe sich beschreiben als: *Stimmen suchen sprachlose Körper*. Oder auf *meine Situation hier angewendet*: *Vortragender sucht schweigsames Publikum beziehungsweise Schreibender sucht freiwillige Leser*.

ANMERKUNGEN:

- 1 Die Ergebnisse der Forschung zusammengefaßt und zitiert in: Maltz, Daniel N. / Borker, Ruth A.: Mißverständnisse zwischen Männern und Frauen – kulturell betrachtet; in: Günther, S. / Kotthof, H. (HG.): Von fremden Stimmen. Frankfurt/M. 1991, S. 53
- 2 Bezeichnender Weise richtet Ingrid Bergmann ihre erste Frage (Was ist mit *dir?*) noch an ein *Du*, während sie mit ihrer zweiten Frage schon akzeptiert, in ihm nur ein *Wir* vor sich zu haben, also nur Auskunft bekommen kann auf die Frage: Und was wird aus *uns?*
- 3 Maltz, D. N. / Borker, R. A., a. a. O., S. 62
- 4 Wobei „Definition“ – wie sich noch zeigen wird – hier immer in einem sehr weiten Sinne gemeint ist. Meistens spricht man nur von einer Definition des Begriffes, während dessen Anwendung auf einen konkreten Fall als „Subsumtion“ unterschieden wird. Dies ist jedoch eine Unterscheidung, die dem Bereich der Ideologie zuzuordnen ist. Jede „Subsumtion“ verändert die Definition des Begriffes, da jedes Subsumieren ein „Auslegen“ erfordert. Jeder konkrete Sachverhalt ist eine Art Präzedenzfall. Jede Gerichtsentscheidung beweist dies aufs neue. Denn: „Der Jurist muß ... das Gesetz [A] mehr oder weniger verändern, bevor er den Sachverhalt C darunter schiebt und die Rechtsfolge B eintreten läßt oder nicht. ... Auch den Sachverhalt C verändert man dabei ein wenig, je nachdem wie man ihn sprachlich formuliert. Alles in allem ein nicht ganz einfacher Prozeß, den er aber nach einigen Jahren Übung automatisch beherrscht, ohne über seine logische Struktur nachzudenken. Normalerweise weiß er noch nicht einmal, daß er das Gesetz verändert. Er meint meistens, er würde es einfach anwenden. Außenstehende meinen das natürlich erst recht. Und darauf beruht zu einem guten Teil der Glaube an das Recht, die Rechtsgläubigkeit.“ (Wesel, Uwe: Juristische Weltkunde. Frankfurt a. M. 1984; S. 13-14); s. a.: Eco, Umberto: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985, bes. S. 77-132
- 5 Jedes Sprechen legt die Wirklichkeit aus. Mir geht es hier jedoch um ein Sprechen, dessen Auslegung *Autorität* „für andere“ beansprucht, das heißt um eine nicht nur private Verwendung. Indem eine Auslegung Anspruch erhebt, „paradigmatisch“ zu sein, verändert sich ihre Qualität. Z. B. kann sie – da sie dann von einer Gemeinschaft getragen wird – nicht mehr jederzeit verändert und den wechselnden, individuellen Bedürfnissen angepaßt werden. Sie wird Teil einer Tradition – mag es die Tradition einer Institution sein oder bloß die durch eine gemeinsame Geschichte entstandenen und nun tradierten Regeln und Gemeinsamkeiten, auf denen eine funktionierende Ehe aufbaut. Dadurch kann es passieren, – wie wir noch sehen werden – daß die „Definitionen“ auch Macht *gegen* und *über* ihren Schöpfer erlangen.

- 6 Daß eine solch objektiv-vergegenständlichte Verwendung des „Wir“ in unserer Gesellschaft noch ein vorwiegend männliches Sprachverhalten ist, wird auch durch Untersuchungen nahegelegt, die feststellen, daß schon Mädchen signifikant häufiger „parenthetische Verben wie *ich meine / mein ich, ich finde / find ich* oder *ich würde mal sagen*“ verwenden, die die Funktion [haben], die Sicherheit einer Äußerung abzuschwächen, sie zu *subjektivieren*“. (Hervorhebungen M. A., S. 27) Eine Subjektivierung, die, wird sie im Gespräch *wechselseitig* verwendet, Rücksichtnahme und hierarchielose Kooperation demonstriert, jedoch bei *einseitigem* Gebrauch Unterordnung signalisiert. Letzteres hat wohl dazu geführt, daß von einigen Linguistinnen vorgeschlagen wurde, „den Begriff der *Frauensprache* durch den der *machtlosen Sprache* zu ersetzen, da Personen in statusniedrigeren, machtlosen Positionen eher zu dem als *weiblich* bezeichneten Stil tendieren.“ (Günther, Susanne / Kotthoff, Helga: Weibliches und männliches Sprechen im Kulturvergleich, in: Günther, S. / Kotthof, H. (Hg.), a. a. O., S. 31)
- 7 Allgemein gilt: „Die Unterschiede zwischen dem weiblichen und männlichen Gesprächsverhalten sind keine absoluten; Überschneidungen und Vermischungen sind an der Tagesordnung.“ (Günther, S. / Kotthof, H. (Hg.), a. a. O., S. 37)
- 8 Maltz / Borker, a. a. O., S. 65
- 9 Maltz / Borker, a. a. O., S. 68
- 10 *ibid.*
- 11 zit. in: Maltz / Borker, a. a. O., S. 68
- 12 Hervorhebungen von M. A., Maltz / Borker, a. a. O., S. 64
- 13 Sein Bestreben, nur Sprecher einer objektiven Wirklichkeit zu sein, zeigt sich auch an dem berühmtesten Satz des ganzen Filmes. An dem: „Here's looking at you, kid.“ (dt.: „Ich seh' dir in die Augen, Kleines.“) Das amerikanische Original verzichtet – im Gegensatz zur deutschen Synchronisation – überhaupt auf ein Ich, das Subjekt des Sehens wäre, zugunsten eines gleichsam verselbstständigten und somit *vergegenständlichten* „Blickens“. Ein „Blicken“, auf das Bogart nur noch aufmerksam macht, ohne daß er scheinbar noch etwas damit zu tun hätte. Er konstatiert sein eigenes Handeln nur noch als selbstständig Existierendes – gänzlich abgelöst von seiner eigenen Person.
- 14 Zu beachten ist: Im „Patriarchat“ ist dem Mann die soziale Definitionsgewalt gegeben. Jedoch heißt dies *nicht*, daß seine sozialen Definitionen auch *inhaltlich* von ihm bestimmt sind. Er kann sie vollständig von einer Frau übernommen haben. Wichtig für die Anerkennung der männlichen Definitionsmacht ist, daß erst durch *sein* Aussprechen die Definition allgemeine Autorität und Gültigkeit erhält. Während sie vorher nur den unverbindlichen Status einer privaten Meinung hatte.
- 15 siehe dazu – mit Verweis auf Hegel (Rechtsphilosophie, Frankfurt a. M. 1970, S. 319) – Frevert, Ute: Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft. München 1991, S. 57
- 16 Mit Berufung auf diese Kategorie wird dem einzelnen Mann zwar gestattet, zeitweise diese Seite seiner selbst auszuleben. Jedoch immer unter der Voraussetzung, daß er dies selbst eben nur als „Kind“ und nicht als „Mann“ tut. Sodaß er eben nur „spielt“, ohne Konsequenzen auf das patriarchale Ideal des „richtigen“ Mannes. Diese Wünsche und Verhaltensweisen darf ein Mann ausleben, wenn er sie selbst als „kindisch“ und „unmännlich“ definiert – und somit subtil verrät.
- 17 So sind letztlich nur in kleinfamiliär strukturierten Gesellschaften die „ödipalen“ Rollen auf Vater, Mutter und Kind verteilt. In anderen kann etwa der Onkel als moralisierend-erziehende Instanz die Funktion des „Vaters“ als Vertreter der kulturellen Normen übernehmen, und anstelle einer *individuellen* Mutter ein ganzes kinderbetreuendes „Frauenhaus“ das vom heranwachsenden Mann zu verlassende „Paradies“ sein.
- 18 Diese gesellschaftlichen Normen, deren wichtigste die Exogamie ist, werden als „Gewissen“ übernommen. (siehe dazu die kurze Zusammenfassung in: Springer-Kremser, Marianne: Die Entwicklung des Ödipuskonzeptes in der Psychoanalyse, in: Pesendorfer, F. (Hg.): Der Ödipuskomplex. Wien 1985)
- 19 siehe dazu, vorallem auch zu dem antagonistischen Verhältnis von „Familie“ und gesellschaftlicher „Kultur“, die erst eine – mehr oder weniger organisierte – initiatorische Loslösung von der eigenen Ursprungsfamilie verlangt, die zugleich Einweihung und Einführung in die gesellschaftliche Kultur ist: Erdheim, Mario: Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Frankfurt/M. 1984, S. 277; zur Initiation in „kalten“ und „heißen“ Gesellschaften, *ibid.*, S. 325-335
- 20 *Oid. tyr.* 61-64, in: Sophokles, Dramen (Übers. Wilhelm Willige / K. Bayer), München / Zürich 1985
- 21 *Oid. Tyr.* 93-94
- 22 Das Stück heißt „*Oidipus Tyrannos*“, da seine Herrschaft, so gut er sie auch einsetzte, durch den Vater- und Vorgängermord sowie durch die Mutterheirat, durch die er überhaupt erst Herrscher wurde, ihrem innersten Wesen nach illegitim und somit *tyrannisch* ist. Ohne Schuld und ohne sein Wissen ist seine königliche Herrschaft nur angemäßt und daher nicht (legitim) „königlich“. Er hat, wie Aristoteles sagt, einen „Fehler“ (*hamartian*), der Grund seines Sturzes ist (Poetik, 1453a). Er ist nicht „makellos“, aber er ist dennoch nicht „schuldig!“
- 23 *Oid. Tyr.* 626-630
- 24 So hieß es auch vor einiger Zeit in Deutschland: „*Wir sind das Volk!*“ – Ein kurzer Satz, der immerhin aus einem Erich Honecker und einem Erich Mielke über Nacht Privatpersonen machte, deren Stimme nicht länger beanspruchen konnte, im Namen des Volkes zu sprechen.
- 25 *Oid. Tyr.* 1434-1450
- 26 *Oid. Tyr.* 1410-1414
- 27 Ödipus ist dabei von übermenschlicher Einzigartigkeit und er weiß um diese Einzigartigkeit. Er weiß, daß bei seinem Tode die Götter schon auf ihn warten und ihn empfangen werden. Denn wie er – im „*Oidipus auf Kolonos*“ - erklärt: „Zeus (wird bei meinem Tode ...) mich auf den Schwingen dieses Donnerschlags alsbald zum Hades führen ...“ – Zeus, der *Gottvater* und Garant der *väterlichen* Ordnung, wird den, der seinen Vater getötet und dem Vater seine Frau genommen hat, in den Hades führen und zum ewigen Schutzpatron Athens machen.
- 28 Als die Frauenbewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann, das traditionelle Männerbild in Frage zu stellen, priesen „Studenten, Offiziere, Professoren, Beamte und sonstige Akademiker ... die *Männlichkeit* des Duells“ besonders leidenschaftlich, um „den Ehrenweikampf als Markenzeichen des männlichen Geschlechtscharakters zu bewahren“. „Die Betonung angeblich typisch männlicher Eigenschaften und Fähigkeiten wie Kaltblütigkeit, Eindeutigkeit, Selbstbeherrschung, Selbstständigkeit, Freiheitsdrang, Willenskraft und Mut, die sich im Duell einen vollendeten Ausdruck verschafften, nahm geradezu beschwörend-verschwörerische Formen an, als ob es gelte, sie vor dem drohenden Zerfall zu retten. Solange sich Männer noch duellierten, blieben sie wahre Männer, die ihrem Geschlecht Ehre machten und zeigten, daß sie in einer geschlechtsdualistisch konzipierten Welt auf der richtigen,

Macht und Autonomie verkörpernden Seite standen.“ (Frevert, Ute, a. a. O., S. 216) – Die herrschenden Männer beanspruchten, indem sie immer wieder demonstrativ ihr Leben aufs Spiel setzten, die Anerkennung ihrer „Ehre“ und ihrer Fähigkeit verantwortungsbewußt „für andere“ handeln zu können.

29 „Weiche“, das heißt sich dem herrschaftlichen Gestus verweigernde, Verfahrensweisen wurden vorallem zur Annäherung an fremde Kulturen entwickelt. Siehe dazu etwa: Erdheim, Mario: Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit, Frankfurt a. M. 1984

30 Viele Berufe, die jahrhundertlang - zum Teil auch heute noch – nur Männern vorbehalten waren, dienen der sozialen Definition von Handlungsräumen und Beziehungen: *Theologen* beanspruchen die Definition der richtigen Beziehung zu Gott und der daraus für den Menschen abgeleiteten Pflichten; *Gesetzgeber* definieren im allgemeinen, *Richter* im Einzelfall, wer nun „Opfer“, wer „Schuldiger“ und wer neutraler „Zeuge“ ist; *Priester* – und heute auch *Staatsbeamte* – erklären Kraft ihrer Definitionsgewalt das Verhältnis zweier Menschen zur recht-

mäßigen „Ehe“ und damit auch die Kinder in „eheliche“ und „uneheliche“; andere definieren wiederum, wann eine Trennung eine rechtmäßige „Scheidung“ ist; *Politiker* definieren unter anderem die Beziehungen zu den Nachbarstaaten, entweder indem sie durch Verträge diese als „befreundete Staaten“ anerkennen, oder indem sie diesen als „Feinden“ den Krieg erklären; *Journalisten* erklären etwas zum Empörung erregenden „Skandal“ und *Historiker* etwas zu einem erinnerungswürdigen „historischen Ereignis“. Während die „interesselose Anschauung“ der *Künstler* und *Ästhetiker* festlegen soll, was der Mensch als „Kunst“ zu achten hat, und was nur „Schund“ ist. Manchen von diesen gesteht die Gesellschaft von vornherein ein Definitions*monopol* zu, bei anderen kann Berufung bei einer höheren Instanz eingelegt werden, und wieder andere müssen zuallererst ihre Definitionen in einem – oft nicht mit gleichen Waffen geführten – offenen Konkurrenzkampf durchsetzen. Entscheidend ist, ob ihnen *institutionelle* oder bloß *informelle* Autorität für ihre Definitionen gewährt wird.

MARC RIES

VERSCHLUNGENE. GESCHICHTEN

Die Fremdauslöschung des Mannhaften in der mythischen Struktur der Fernsehbilder

1. HIMMELSTAFELN

Das neue Design des ersten und zweiten österreichischen Fernsehprogramms hat hohen Erkennungs- und Erkenntniswert für die Frage nach den Möglichkeitsbedingungen dieses Mediums. Der blaue ätherische Nebel, der schwebende Energiedunst, der sich während den Ansagen, der Vorschau oder den Nachrichtensendungen in einem eigenen Fenster und auch ganzflächig ins Bild setzt, zeigt uns – tief aus dem Inneren der TV-Technologie – eine ‚malerische‘ Selbstdarstellung dieser selbst.

Denn Fernsehen ist allerst Selbstaussage einer bestimmten Energieform. In eine Welt des dauernden Fließens, des elektromagnetischen Wellenbandes, das die Erde lückenlos ummantelt, versucht die Informationstechnik einzudringen, mitzufließen. Wir schalten uns in einen vorhandenen Energiefluß ein, benutzen ihn eine Zeit lang, steigen wieder aus. Diesem Übertragungsparadigma entspricht die Sendeflußstruktur des Mediums. Der Prozeß audiovisueller Aufzeichnung der Videotechnik ist nicht einem bestimmten Trägermaterial verpflichtet (wie bei Photographie und Film), sondern realisiert in der Umwandlung von Lichtwellen in Radiowellen die unbegrenzte Aufnah-

me und Aussendung von Bildinformationen innerhalb einer Aktual-Zeit. Die Energie des elektromagnetischen Wellenbandes genügt sich selbst, trägt sich selbst. Die Bilder sind von Anfang an als energetische Formwerte, als elektrische Impulse konzipiert, die zwar über magnetische Bandaufzeichnung gespeichert werden können, deren Charakteristik sich aber im Fließen, im Übertragen-Werden ausbildet. Mit dieser Konzeption des elektronischen Bildfeldes als Sendefluß-Struktur des TV läßt sich ein vollkommen neuer Bildtyp bestimmen, das *Aktualzeit-Bild*.

Eine neue Politische Ökonomie der Medien ist zu schreiben, denn mit dem TV-Regime als dynamischer Repräsentation, fallen Produktion, Distribution und Konsumption ineins, bilden eine *soziale Bewegungsdramaturgie*, die unsere Lebensverhältnisse verkehrt. Der Verbund der Bild- und Tonenergien, als das überall und zu jeder Zeit alles – seriell – Verbindende, wie ließe er sich besser darstellen als über Himmels tafeln?

Wenn in der Vorschau des ORF zwei Bild-Felder die Ansage begleiten, eines mit der Bild-Information zur angesagten Sendung, ein zweites mit der Energiedarstellung, dann scheint die analoge, konkrete Seite, als Erscheinende, auf ihre ‚wahre‘ Gestalt, ihre

elektronische Auflösung hinzuweisen, ohne die sie den Empfänger ja niemals erreichen würde. Und wenn die Ansagerin ausgeblendet wird, sich quasi entmaterialisiert und das ganze Bild nurmehr als Energiefeld pulsiert, dann ist das Fernsehen zu seiner größtmöglichen – figurativen – Selbstdarstellung gekommen. Die andere, die authentische Selbstrepräsentation, ereignet sich aufgrund der zunehmend vierundzwanzig Stunden umfassenden Programmierung immer seltener, dann nämlich wenn ein Sender seinen Empfang einstellt und wir im Rauschen des Flimmerbildes die Allgegenwart der Energie bewundern können.

Energetische Fragen sind politische Fragen, sind Bildungsfragen, sind geopolitische Raumfragen, sind gesellschaftspolitische Fragen der Information, der Meinungsbildung und der Partizipation, sind soziale Fragen der Isolation und der Ausschließung, sind logistische Fragen der Wahrnehmung und der Handlungsstrategien, sind ethische Fragen der Anerkennung und Verantwortung, sind Überlebensfragen der Akzeptanz von Neuem und Fremdem, sind psychosomatische Fragen einer neuen Erotik und Körperkultur.

2. EXKURS: TILlich, TAUBES UND DER URSPRUNGSMYTHOS*

Der Mythos ist Erzählung des Ursprungs. Der Mythos antwortet auf die Frage nach dem Woher. Aller Mythos ist Ursprungsmythos. Der Ursprungsmythos schaut den menschlichen Ursprung an in übermenschlichen, naturhaften Gestalten mannigfacher Art. Gemeinsam ist ihnen allen, daß sie Ausdruck der menschlichen Vater- und Mutter-Bindung sind, daß sie also mit der Macht dieser Bindung das Bewußtsein festhalten, und es nicht aus ihrer Herrschaft entlassen wollen.

Alle Ursprungsmächte sind konkret, niemals allgemein. Der Ursprung enthält in sich das Gesetz des Kreislaufs: Was von ihm kommt, muß zu ihm zurück. Wo der Ursprung herrscht, kann es das Neue nicht geben. Der Ursprungsmythos hat notwendigerweise eine polytheistische Form. Das Nebeneinander als Grundstruktur des Raumes zwingt alles raumgebundene Dasein zu polytheistischer Mythologie. Nicht der Ursprung überhaupt, sondern der konkrete Ursprung ist heilig. Wo der Ursprungsmythos herrscht, heiligt er den bestimmten Raum, diesen Boden, dieses Geschlecht, diese soziale Gruppe, dieses Volk. Die konkreten Räume des Ursprungsmythos sind der *Boden-Raum*, der *Blut-* beziehungsweise *Macht-Raum* und der *soziale Raum*.

Im *Boden* gründet die Gebundenheit des Menschen an den Kreislauf des vegetativen Daseins, an den Kreislauf von Geburt und Tod, als die ewig gleichen Gesetze. Wer den Boden verloren hat, der ihn hervorbrachte, hat seinen Gott und dessen tragende Kraft verloren. Er ist elend, heimatlos, entmächtigt.

Über der vegetativen Form des Ursprungs baut sich das animalische Leben auf, der Ursprung des

Blutes. Die animalische Mächtigkeit bewährt sich in der Begegnung mit fremder Macht gleicher Art, in Auswahl durch Kampf und Züchtung, im Werden und Vergehen von Machtverhältnissen.

Dritter Ursprungsraum ist der soziale Raum: die Einheit des Stammes wird angeschaut im Stammvater, die ‚Blutszugehörigkeit‘ wird zum patriarchalischen Herrschaftszusammenhang.

Während Boden- und Blutsprung sich häufiger im Muttersymbol ausdrücken, überwiegt in der sozialen Sphäre das Vatersymbol. Die Bindung an den Vater hat darum die Form der Bindung an das ursprünglich Geforderte, an die uralte Satzung, die sich vom Vater auf den Sohn forterbt. Die Ahnenreihe ist sowohl Ausdruck des Blutsprunges als auch der Kontinuität der sozialen Gruppe und ihrer Satzung.

Hier kündigt sich auch die Frage nach dem *Wozu* an, nach einem Entwinden aus dem Ursprung, einem Ausrichten auf ein Neues, ein Ziel. Aber gestellt wird sie nicht, solange die Herrschaft des Vaters unangestastet ist.

In der Raummächtigkeit des Ursprungsmythos ist Zeit als zyklische, bloße Modifikation der Räume. Insofern sich hier der patriarchalische Mythos wesentlich bindet, ist für die ursprungsgebundene Männergruppe die Bestimmung des Raum-Erhaltens und Sich-Raum-Schaffens essentiell. Der Verlust des eigenen – sozialen – Raumes ist Daseins-Verlust.

Jedoch: die hegemonialen männlichen Kräfte des Ursprungs zerreißen das Nebeneinander, wollen sich andere Räume unterwerfen, ihren eigenen Raum erweitern, sie erheben universalen Anspruch, wollen in letzter Zielsetzung den Raum überhaupt umfassen bis hin zum unendlichen Raum.

Das mythische Bewußtsein schafft übergreifende Einheiten, sucht den Polytheismus durch den Imperialismus eines Gottes, das heißt, eines Raumes zu überwinden: großräumliche Herrschaftsgebilde.

Ein erstes Brechen des Ursprungsmythos realisiert die jüdische Prophetie. Hier wird die soziale Gruppe, die soziale Forderung bis zur Sprengung der Ursprungsbindung radikalisiert.

Der Geworfenheit des Ursprungs aber stellt der Mensch den Entwurf des Geistes gegenüber. Der Entwurf des Geistes ist die Freiheit des Menschen, ist seine Geschichtsgründung. Gegen die Berufung auf die Volkszugehörigkeit steht die unbedingte Forderung, den ‚Volksfremden‘ gleich, ja höher zu achten. Das Sein verliert seine Unmittelbarkeit durch das *Soll*. Dies ist die weltgeschichtliche Mission der jüdischen Prophetie. Mit der Zerreißung der Bodengebundenheit verlieren auch die übrigen Formen des Ursprungsmythos ihre Kraft.

Gleichzeitig dreht sich jetzt die Beziehung von Raum und Zeit um. Die Zeit erhebt sich über den Raum, sie bekommt eine Richtung, sie geht auf etwas zu, das nicht war, sondern sein wird: die Erwartung „eines neuen Himmels und einer neuen Erde“.

Dieses neue Sein geht über das Ursprüngliche hinaus, gleichsam in einer zweiten Setzung, der Setzung des Neuen in der Geschichte.

Die Prophetie verwandelt den Ursprung in den Anfang des Geschichtsprozesses (die Schöpfung). Dem Anfang entspricht ein Ziel, und eine ‚Mitte‘, das Ereignis, von dem aus Sinn und Richtung des Prozesses verstanden wird. Dadurch wird das Nebeneinander des Raumes bedeutungslos gegenüber der Einheit der Zeitrichtung. Der Polytheismus ist gebrochen durch den Monotheismus der geschichtsmächtigen Gottheit und der geschichtstragenden Gemeinde. So konnte das Judentum zum ‚Volk ohne Raum‘ werden, ohne zu Grunde zu gehen. Es wurde zum ‚Volk der Zeit‘ und der Überwindung des Nebeneinander und Gegeneinander der Räume.

Jedoch: Der Vater als Ursprung bleibt auch für das prophetische Bewußtsein als Träger der Forderung bestehen, als Lenker der Geschichte und als Schöpfer des Neuen.

Erst das *autonome Bewußtsein* reißt sich von der Vaterbindung los. Nun werden die endlichen Formen in ihrer Endlichkeit Gegenstand der Erkenntnis und Gestaltung.

Der einzelne Boden bindet nicht mehr, da auf technischem Wege eine übergreifende Raumeinheit geschaffen wird. Die bleibende Unsicherheit wird durch Ausgleich verschiedener Räume mit Hilfe einer durchgeführten Verkehrstechnik gefahrlos gemacht. Der *technische Raum*, der grundsätzlich mit dem irdischen Raum eins ist, hebt das Nebeneinander und Gegeneinander auf. An Stelle der Gotterwähltheit des edlen Geschlechts tritt die allen gemeinsame Vernunft.

3. RITUELLE MEDIENKRÄFTE

Eine zur Entwicklung des Ursprungsmythos rückläufige Bewegung suggeriert die Ausbildung der verschiedenen medialen Technologien. Die Medien, allererst das Bild der Photographie, treffen im technischen Raum der Ersten Welt ein, als dieser bereits seine proklamierte Selbstgewißtheit zu verlieren beginnt. Das ‚Bewußtsein‘ der Kamera (G. Deleuze) tritt zuvorderst in den Dienst einer Selbstsicherung bürgerlicher Identität über das fixierte Eigenbild im Porträt. Fortan wird jeder / jede sein / ihr Bild, sein / ihr photographisches *eidolon* mit sich tragen, um sich über diesen technischen Umweg wieder als Ursprungsbild zu setzen.

Als hochentwickeltes Produkt technischer Rationalität inkarniert die Photographie eine Abwehr gegen die Bedrohungen moderner Subjektivität. Eine Abwehr, die sich als semiotischer Prozeß definieren läßt. Das technisch codierte Bild ist über seinen Signifikanten in direkter Verbindung mit dem Objekt, auf das es verweist, das es aufnimmt (in sich *auf* und *mit* nimmt), da sich dieses über einen indexikalischen Prozeß in es einschreibt, das Ding sich also durch den photographischen Träger hindurch sichtbar macht, beziehungsweise sich als Sichtbarkeit fortsetzt. Jedoch zeigt das Bild sein Objekt nicht bloß transitiv an, es löst sich vielmehr in eigentümlicher Weise von

seinem besonderen Referenten, um diesen als ein Allgemeines, als ein Urbild, ein Ursprungsbild zu entwerfen, mit allen mythologischen Qualitäten traditioneller Bilder. Die von der photographischen Aufnahme belegte ‚Identität‘ wird statuarisch im Ausweis, im Familienalbum, im Polizeiarchiv universalisiert.

Zum einen ist die Photographie ein der Gegenwart angemessenes Medium im Erleben und Erfahren derjenigen Realität, „die uns noch zur Verfügung steht“ (S. Krakauer). Zum anderen konzidiert der technische Bildraum der Photographie (als abstrakter Raum innerhalb einer abstrakten Zeit) monomythische Kontrollfunktionen (Foucaults Panopticon) ebenso wie ihre Ausrichtung als ‚heilsdienstwillige‘ Kunst (O. Marquard) unter dem Gesetz des Einen.

Der Film wird das *Viele* in seiner Hinwendung, seiner Bewegung und seiner Zeitlichkeit, zu einem ‚nicht-zentrierten Zustand der Dinge‘ (G. Deleuze) wieder einführen. Kino ist wesentlich Raumerfahrung. Die Kamera initiiert mit jeder Aufnahme eine vaterschaftlich gelenkte Erzählung der sozialen Räume in ihrem Nebeneinander: Raum erhalten, Raum schaffen, Kontinuität der Gruppe. Um der Verlorenheit im Raum – der Moderne – entgegenzuwirken bildet das Kino einen imaginären Ursprungsraum aus: „Kinomythos ist ein Bündel optischer Zeichen, die einen Raum konstituieren – den Raum des Westens, das Labyrinth der Großstadt der Gangsterfilme, die technisierten Weltraumszenarien der Science Fiktion“ (H.-T. Lehmann), um in diesen Räumen den korrespondierenden sozialen Raum zum Mittelpunkt der Erzählung und des Zuschauerblicks zu machen.

Broadcast TV ist eine Bezeichnung, die in der ursprünglichen Bedeutung auf die Figur des ‚In-weitem-Bogen-die-Saat- Ausstreuens‘ verweist, also das Aus-senden, Übertragen von Informationen in Aktualzeit konnotiert; das Fernsehen entwirft eine vollkommen neue Zeitlichkeit in der Bildherstellung und Bildbetrachtung, die Zeitlichkeit einer *fünfpoligen Gegenwart*:

- die Gegenwart des Repräsentationsregimes TV: die Anwesenheit des Fernsehgerätes in der Wohnung suggeriert die universale Gegenwart aller anderen angeschlossenen Menschen, mit dem Anschluß ist man nicht mehr allein, sondern Teil einer sozio-medialen Gegenwart.
- die Gegenwart der Institution TV: hinter den Bildern und Tönen ‚weiß‘ man ein Studio, eine Produktionsstätte, eine Sendeanstalt, Menschen und Geräte die immer auf Sendung sind und die Übertragung gewährleisten... und bei Bildstörungen kann man sich auf sie verlassen.
- die Gegenwart der Serien. Alle TV-Programme sind in Serien strukturiert, deren Inhalte periodisch wiederkehren. Gegenwart als Wiederkehr des Immer-Gleichen, Zyklen die mit den anderen gesellschaftlichen und natürlichen Zyklen zusammenarbeiten.
- die Gegenwart der Dokumente (objektiv-vergegenwärtigend). Die Landschaft, die Stadt, die Straßen und die Menschen, die ein Bericht, eine Nachricht,

- eine Dokumentation oder eine Unterhaltungssendung zeigen, diese Phänomene sind Teil meiner Gegenwart; ich lebe medial mit ihnen zusammen.
- die Gegenwart der Subjekte (subjektiv-gegenwärtig). Eine Moderatorin, ein Nachrichtensprecher, ein Showmaster..., sie alle schauen mich an, simultan, gleichzeitig zu meiner Gegenwart, das Fernsehstudio ist ‚Real-Symbol‘ für die Gegenwartsmaschine TV.

Das Fernsehen erzeugt mit dieser seiner Zeitlichkeit einen eigenen Raum, es ist der Raum seiner Energie, ein elektronischer Meta-Raum, der sich über alle geographisch-konkreten Räume legt, sie mitnimmt und ihre Gegenwart als elektronisch gebündelte an die vielen Orte seiner Ausstrahlung verlängert. In der Omnipräsenz dieser vielen, vielfältigen Räume verliert sich die Identität des Einen Raumes, des Raumes des einen Gottes, des eines Vaters, des einen Staates.

Der mythische ‚Atem‘ des Fernsehbildes organisiert sich innerhalb der seriellen Form der Bildfelder und in den Anschlüssen an konkrete Räume, die ihre je besondere Gegenwart im Nebeneinander der Kanäle – und für den Zuschauer mittels der Fernbedienung dennoch auch gleichzeitig – verfügbar halten. Im zyklischen Wechsel von Studio-Raum (Mutter-Raum) und Außenräumen ritualisiert die TV-Technologie zum einen den Blick auf das Eigene, den ‚heimatlichen Boden‘ (vom ORF-Logo bis zu den Almhütten). Zum anderen multipliziert sich der Blick angesichts der Vielheit anderer Räume, anderer Bodenheimaten. In den Bildfeldern des Fernsehens realisiert sich eine Vermischung polytheistischer und polymythischer Formen, die im System des Energieflusses eine neue Gestalt der Ursprungsbindung hervorbringen. Das Fremde ist gleichwertig dem Eigenen, jedoch nicht bloß als ethische Regel einer sozialen Gruppe, sondern als phänomenologische Kategorie der sichtbaren Räume, der je besonderen Orte *außerhalb*. Die ursprungsmythische Bindung der Fernsehbilder heiligt den Welt- und den Weltenraum, macht aus einem *ein* ‚Volk‘.

Der Blutraum des Fernsehens ist der der Kriege, der Kämpfe in Bosnien ebenso wie der auf dem Sportplatz.

Zwei Ausführungen sollen die im Fernsehen angelegte Möglichkeit skizzieren, einerseits „kollektiv verbindliche Beschreibungen von Angst vor ganz realen Bedrohungen“ (K. Heinrich) zu vermitteln, andererseits den patriarchalen Narzißmus auszuhöhlen.

4. SCHMUTZIGE BILDER

Die von der Energie ausgelöste permanente Aufforderung, alle audiovisuell erreichbaren Phänomene aufzunehmen und zu übertragen, erlaubt nur eine geringe Gestaltbarkeit des Bildes. Zu schnell, zu umfassend und dispers ist das Material, als daß sich eine komplexe Symbolisierung und Ideologisierung durchführen ließe. Dies führt zu einer Qualität des Rohen, des Schmutzigen, wie sie H. M. Enzensberger be-

schreibt: „Die elektronischen Medien räumen mit jeder Reinheit auf, sie sind prinzipiell ‚schmutzig‘. Das gehört zu ihrer Produktivkraft. Sie sind ihrer Struktur nach anti-sektiererisch.“ Schmutzig sind die Fernsehbilder, weil sie den fokussierten Gegenstand in seiner Unmittelbarkeit, seiner semiotischen Ungeformtheit, seiner Rohheit in der Bedeutung festhalten und ausenden. Die aufgenommene Realität ist voll mit Partikeln von Irritationen, von Abweichungen und Informationen, die weder der Kameramann noch eine Nachbearbeitung vollkommen zu eliminieren in der Lage wären, zugunsten eines ästhetisch und politisch gereinigten, ‚sauberen‘ Bildes. Die Referenz-Information in den News, den Reportagen, den Talk-Shows etc. verweigert sich einer eindeutigen Zuordnung, einer gefälligen, reinen Aussage, eines vorgefaßten Urteils, sie ist immer plural, bedeutungsüberschüssig. Das macht aber auch ihre Anziehungskraft für die Zuschauer aus, falls diese eine gewisse Bereitschaft für das Rohe, Nochtzudeutende mitbringen. Rascher gelingt das Zulassen des schmutzigen Bildes über Grenzwerte im Gegenstandsbereich (in Bildern von Sarajewo, von Interviews mit Gefangenen aus serbischen Konzentrationslagern, von Straßenkindern in Brasilien...). In diesen Aufnahmen vollführt die physikalische Beschleunigung, mit der diese Bilder aufgenommen und ausgesendet werden, eine weitere Qualifizierung der Energie, eine Qualität der ‚subkutanen‘ Partizipation am Ereignis. Für jede audio-visuelle Information gilt, daß hinter dem Aufscheinen der konkreten Bildfiguration, also der ikonischen Abbildung der Szene, die flüssige, konzentrierte Energie der elektro-magnetischen Wellen sich bewegt. Das am Monitor aufgebaute Bild ist nur ein schwaches Abbild der Information, die sich sowohl in dem Raum vor dem Monitor ausbreitet und direkt unsere Netzhaut und unser Gehirn erreicht, als auch mich als Zuschauer entlang ihrer energetischen Fäden mitnimmt, zurück an den Ursprung ihrer Erscheinung, um mich vollkommen distanzlos den Ereignissen selbst auszusetzen.

Diese Bewegungsübertragung als Erfahrung des Transitiven verweist weniger auf ein Gemachtes, ein Ideologem, als vielmehr auf das Bewegende selbst (das ‚Medium‘) und auf ein einfaches Anwesendes, auf das der Kamera Vorliegende, auf etwas das voller uneindeutiger Informationsfetzen ist, auf Partikel die weniger eine Mimesis denn eine *Methexis* im Zuseher auslösen.

Dieser Sog hin zur konkreten Situation der Aufnahme, zu den Dingen und Menschen vor der Kamera, die sich über ihre energetische Transformation mit mir, mit jedem Zuschauer verbinden, dieser Sog realisiert die partizipative Dimension des Fernsehens. Sie passiert allererst nicht über kognitives Verstehen, sondern über sensitive, körperliche Reaktionen. Fernsehen ist vorrangig eine Körpertechnik; eine Körpertechnik mit der sich das Stofflich-Reale vor den Kameras mit dem Abstrakt-Elektronischen der Bild/Tonimpulse im Empfangen der Information am *Körper des Zuschauers selbst vermittelt*.

Diese über die ‚informierte Energie‘ hergestellte Teilhabe an der Welt und der Teilhabe der Welt am Zuschauer, an seinem Lebensraum, ist vollkommen anderer Art als die herkömmlich ‚natürliche‘ und die ‚technische‘ Kommunikation der rohen Energien. Fernsehen vermittelt in seinen Räumen und mit seinen Zeiten durch seine transitive Bildarbeit – gleich dem Ursprungsmythos – „kollektiv verbindliche Beschreibungen von Angst vor ganz realen Bedrohungen“.

5. FREMDAUSLÖSCHEN

Fernsehen verbraucht Energie. Vor allem die Energie männlicher Selbstdarstellung. Verbrauchen meint: Auflösen in der Strömung der Sendeflußstruktur. Die in Gegenwartsbündel konzentrierten Weltbilder – Fern- und Nahbilder – destruieren das identitätslusterne Wabern des Patriarchalen. Es sind Bilder des Zerrissen-Werdens, des Ausgelöscht-Werdens, des Verschlungen-Werdens.

Über sein energetisches Selbstbild veröffentlicht das Fernsehen alles Sicht- und Hörbare, so auch diejenigen Repräsentanten, die scheinbar der Öffentlichkeit zusprechen sollen: Volksvertreter, Politiker, Helden der Wirtschaft und der Sportplätze. Diese werden auf eine Weise medial ‚enteignet‘, daß ihnen ein Ausweichen hinter einer heroischen Maske nicht mehr möglich ist. Alle Herrschenden und Heroen verfügen mit den beständig auf sie gerichteten Kameras und Mikrofonen über „ein passives Aufmerksamkeitsprivileg: von allen gesehen zu werden, ohne selbst sehen zu können...“ (T. Macho). Mit dieser Radikal-Veröffentlichung verbleibt keine Möglichkeit zur Distanz, zum Rückzug, zur Verhüllung. Mit hektischem Blick in die spiegellosen Optiken der Kameras wissen sich die politischen Machtinhaber ubiquitär eingefangen in den dunkelosen Tausch medialer Zirkulation. Umso mehr Aufmerksamkeit sie von den Medien bekommen, umso unmöglicher werden ihre Überzeugungen-

angebote. Allzu viele werden nicht ihrer Meinung sein, werden sie in ihrer oft lächerlichen und grotesken Inszenierung allzu genau beobachten. In der medialen Veröffentlichung des Repräsentanten – die ebenfalls auf Mengen von Roh-Informationen der Person aufbaut – verlieren das Autoritäre, das Patriarchalische und das Heroische ihre Anerkennung. Würde ihre bisherige Stärke durch ihre latente Abwesenheit, ihre Darstellung aus zweiter Hand aufgebaut, so kippt diese in ihrer manifesten Anwesenheit und Direktheit im Bild um in eine trostlose und allzu offensichtliche Schwäche der Repräsentation an *sich*. Verschlungen von der Masse.

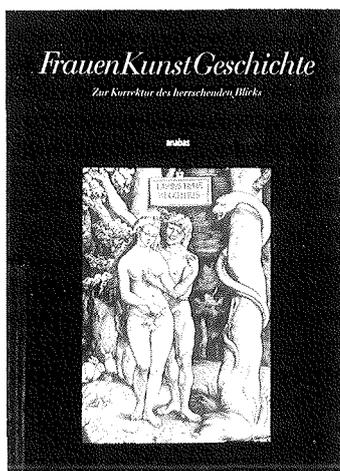
ANMERKUNG:

* Der Exkurs folgt den beiden Werken:
 Tillich, Paul: Die sozialistische Entscheidung. Berlin 1980
 Taubes, Jakob: Abendländische Eschatologie. Bern 1947

LITERATUR:

- Deleuze, Gilles: Kino 1. Das Bewegungs-Bild. Frankfurt/M. 1989
 ders.: Kino 2. Das Zeit-Bild. Frankfurt/M. 1991
 Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M. 1976
 Heinrich, Klaus: Parmenides und Jonas. Vier Studien über das Verhältnis von Philosophie und Mythologie. Basel - Frankfurt/M. 1982
 Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/M. 1964
 Lehmann, Hans-Thies: Die Raumfabrik. Mythos im Kino und Kinomythos. In: Bohrer, Karl-Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt/M. 1983
 Macho, Thomas H.: Von der Elite zur Prominenz. Zum Strukturwandel politischer Herrschaft. In: Merkur Sonderheft 9/10, September/Okttober 1993p
 Marquard, Odo: Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen. Paderborn 1989

IWK-BIBLIOTHEK FRAUENFORSCHUNG:



MARKUS LEINER

SCHLACHTFELDER DER ELEKTRONISCHEN WÜSTE **Die Figur des Helden im Zeitalter des mediatisierten Krieges**

EINLEITUNG

Der Held ist der Meister des Krieges und in dieser Eigenschaft zyklischer Gegenstand der Geschichte. Die Geschichte produziert wiederum die Geschichten, die den Helden in die Distanz verlegen, die das Soziale braucht, um den medialen Abstand zu sich selbst ermessen zu können. Es spielt dabei keine Rolle, ob diese Geschichte wie im wilden Denken oral und mythologisiert erscheint, oder in den Hochkulturen zuerst eine schriftliche und pathetische, dann eine historisierende und epistemologische Form annimmt.

Man könnte fast sagen, daß der Krieg den Diskurs geschaffen hat, der sich in der Figur des Helden seitdem selbständig perpetuiert, während die späteren Kriege nur noch als nachgeschobene Referenzobjekte dienen, die den Diskurs weiter befruchten, obwohl ihre Funktion längst auf den Diskurs selbst übergegangen ist. Zuerst ist der Diskurs die Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, danach ist der Krieg nur noch eine Spielart des Diskurses, der an den Endpunkt seiner Unmittelbarkeit fortgesetzt wird. Die Figur, die als Schnittstelle in der Äquivokation von Krieg und Diskurs dient, ist der Held. Er ist Gegenstand des Diskurses und sein Sprecher zugleich, er ist Referenzobjekt, „Sinn“ und Personifikation des Krieges zugleich. Aus ihm spricht der Krieg im Diskurs, er verwandelt das Soziale im Augenblick seiner äußersten Krise in Geschichte.

Und in den meisten bekannten Hochkulturen besetzt der Held ab einem bestimmten Zeitpunkt eine weitere Position im sozialen Korpus, nämlich die des Opferpriesters, der sich in den Theaterhelden umbildet. Dem geht eine Krise des Opferkultes voran, das heißt, daß der Priester nicht mehr die Geschlossenheit des Sozialen im Ritus herstellen kann. In diesem Moment findet eine Fusion des diskursivierten Krieges mit der Opferpraxis statt: das Opfer verschiebt sich auf die Darstellung der mythologischen Verschiebung.

Der Held des Mythos nimmt nun sozusagen eine Zwischenstellung ein. Zum einen vermittelt er zwischen dem echten Kriegshelden und seiner diskursiven Repräsentation (durch eine einfache semantische Operation), zum anderen überbrückt er den medialen Bruch zwischen der diskursiven und der visuell-rituellen Praxis des Opferkultes (durch Umwertung der religiösen Matrix).

Diese beiden Formen des Helden, die sich aus dem Fundus des heroischen Diskurses speisen, sind bis heute erhalten geblieben: der Krieger und der Schauspieler. Anhand von zwei aktuellen Beispielen soll nun gezeigt werden, wie diese Figuren sich innerhalb der spätbürgerlichen Gesellschaft ausprägen: in

der Mediengesellschaft werden die Helden zu einer Äquivokation des Krieges und seiner Simulation im Zivilleben.

„IT DOESN'T TAKE A HERO“ VON HERMANN NORMAN SCHWARZKOPF

Mit diesem zynischen Understatement eröffnet General Schwarzkopf seine Memoiren. Die deutsche Übersetzung des Buchtitels – „Man muß kein Held sein“ – weist voraus auf den dezidierten Stil, in dem das ganze Buch gehalten ist; zugleich ist es das erste und eindeutigste Bekenntnis von Schwarzkopf zu seinem Heldentum im Sinne von: „Es hätte keinen Helden gebraucht, aber es konnte nicht schaden, daß ich einer war.“ Und tatsächlich war der Oberbefehlshaber von „Desert Storm“ ein Held in jeder Hinsicht: General Hermann Norman Schwarzkopf hat an beiden großen Medienkriegen der Spätmoderne teilgenommen, den ersten mitverloren und den zweiten fast im Alleingang gewonnen. Er hat den erfolgreichsten militärischen Sieg aller Zeiten errungen, bei dem innerhalb von einhundert Stunden ein Angriff vorgetragen wurde, bei dem die feindliche Front auf der ganzen Linie aufgerollt wurde. Seine eigenen Verluste beliefen sich auf rund hundert Mann, von denen lediglich dreißig im Felde gefallen waren, während der Gegner über dreihunderttausend Tote zu beklagen hatte und ebensoviele seiner Soldaten in Kriegsgefangenschaft gerieten.

Aber das eigentlich Erstaunliche und Bedeutende an dieser Figur ist: die Medien haben ihn als Held akzeptiert, haben ihm die Oberfläche aufgebaut, durch die er als Held erscheinen konnte. Ein Grund dafür ist darin zu sehen, daß es Schwarzkopf gelungen ist, diesen Krieg mit der humanistischen Friedensideologie zu versöhnen, ein diplomatisches Meisterstück. Zum anderen liegt der Grund aber auch in der engen Verflechtung von medialen und militärischen Dispositiven, die in Schwarzkopf konzentriert waren. Er konnte Held sein, weil er die Analogie von Waffe und Kamera internalisiert hatte (die von Horst Rademacher in der FAZ vertretene These, der Held des Golfkrieges sei der Computerchip, ist zur Hälfte richtig und zur Hälfte eine Begriffsverwechslung: Helden sind keine Fetische).

DER HEROISCHE DEUTSCHE

Als der kleine Hermann Schwarzkopf am 22. August 1934 in Lawrenceville, New Jersey, geboren wird, beginnt gerade die Propaganda gegen die Nazis. Obwohl Schwarzkopf „deutschstämmig“ ist und mutter-

sprachlich deutsch spricht (Schwarzkopf, S. 132), wird er strikt anti-deutsch erzogen. Dennoch holt ihn die deutsche Vergangenheit ein. Der deutsche Name wird ihm in der Schule zum Verhängnis:

„Das am häufigsten verwendete Schimpfwort war ‚Dummkopf‘, und ich mußte meinen Mitschülern immer wieder erklären, daß das Wort Dummkopf nichts mit dem Namen Schwarzkopf zu tun hatte.“

(Schwarzkopf, S. 24)

Schwarzkopf kommt erstmals als Fünfzehnjähriger 1948 nach Deutschland, als er bei seinem Vater lebt, der als stellvertretender Kommandeur der amerikanischen Militärpolizei in Frankfurt arbeitet. 1959 wird er – mitten im Kalten Krieg – aus dem Stab der 101. Luftlandedivision in Fort Campell, Kentucky, für zwei Jahre nach Berlin versetzt. Dort gehört er zur Wachtruppe von Spandau, die Rudolf Heß bewacht (Schwarzkopf, S. 127f.).

„Obwohl wir theoretisch immer noch eine Besatzungsarmee waren, behandelten uns die Berliner wie Helden.“

(Schwarzkopf, S. 130)

1980 wird er noch einmal nach Deutschland zurückkehren und im Range eines Brigadegenerals als stellvertretender Kommandeur der 8. motorisierten Infanterie, die um Frankfurt stationiert war, den Posten des Standortkommandanten von Mainz einnehmen (Schwarzkopf, S. 295ff.). In jeder seiner Lebensphasen findet also eine erneute Rückbindung an seine mythische Urheimat statt. So ist es kein Wunder, daß Schwarzkopf schließlich eine „deutschstämmige“ Frau heiratet, Brenda Holsinger:

„Die Familie Holsinger und Elsie's Familie, die Hartmans, waren vor sechs Generationen mit der großen Einwandererwelle deutscher Bauern in das Hügelland von Pennsylvania gekommen.“

(Schwarzkopf, S. 191)

Der Mann, dessen Lieblingsbuch das Clausewitz'sche „Vom Kriege“ ist, entpuppt sich durch das ganze Buch hindurch als lupenreiner Exponent preußischer Militärtradition mit einer Affinität zur nationalsozialistischen Synthese von militärischen, politischen und medialen Strategien. Es ist in gewisser Hinsicht die „Deutschstämmigkeit“, die ihn zu seinem späteren Heldentum disponiert. Ganz im Sinne der medialen Durchdringung von politischem und militärischem „Geist“ durch den Nationalsozialismus wird die Kinematographie für Schwarzkopf zum Schlüsselerlebnis für seine heroische Disposition. Im Zuge seiner Ausbildung zum Elite-Offizier in Westpoint wird ihm ein in dieser Hinsicht „vorbildlicher“ Film vorgeführt:

„Eine der erregendsten Veranstaltungen, an denen ich teilgenommen habe, war die Vorführung des bekannten Propagandafilms von Leni Riefenstahl über Hitlers Parteitag von 1934 in Nürnberg, ‚Triumph des Willens‘. Obwohl ich wußte, welche Verbrechen die Nazis begangen hatten, und obwohl ich sie deshalb aus tiefstem Herzen verabscheute, konnte ich mich der Wirkung der Marschmusik, der im Gleichschritt defilierenden Verbände und der offensichtlichen Begeisterung der Massen nicht entziehen.“

(Schwarzkopf, S. 91)

DIE UMGEKEHRTE KASTRATION DES HELDEN

Schwarzkopf beginnt seine Autobiographie gezielt mit einer sentimentalischen Szene:

„Als mein Vater 1942 in den Krieg zog, erklärte er mir zum Abschied, daß ich nun der Herr im Hause sei.“

(Schwarzkopf, S. 13)

Die klassische Situation des Soldatenabschieds ist hier zurecht an den Anfang gestellt. Zum einen partizipieren die Söhne immer an der Intension / Intensität der Väter, die in den Krieg ziehen, zum anderen ist von diesem Moment an das Gesetz abwesend. Der Vater macht den Sohn zum Gesetz und übergibt ihm als symbolische Besiegelung den Phallus: sein altes Westpoint-Schwert. Das Schwert, das als Kastrationsdrohung über dem kleinen Schwarzkopf lag, wird nun in seine Hände gelegt: Initiation in die Ordnung des Begehrens, Zeichen der Herrschaft in der familialen Triangel. Der Vater Hermann Norman Schwarzkopf senior, der durch das ganze Buch als abwesender Signifikant präsent bleibt, hat eine solide halb-militärische Karriere vorzuweisen: ebenfalls ein Westpoint-Absolvent, hat er im Ersten Weltkrieg an der Front gestanden und eine Gasverwundung davongetragen. Danach wird der ehemalige Nationalgardist Polizeichef von New Jersey und später ein bekannter Radiosprecher, der eine Kriminalsendung moderiert. Im Zweiten Weltkrieg organisiert er im Range eines Oberst die Bereitschaftspolizei im Iran, deren Aufgabe die Sicherung der Waffen- und Munitionstransporte der Amerikaner in die Sowjetunion ist. Er wird nach dem Krieg zum Brigadegeneral befördert und der amerikanischen Militärpolizei im besetzten Deutschland zugeteilt. Der Vater versammelt somit alle Institutionen der bewaffneten Exekutive des Staates in sich: Polizei, Schutztruppe, Geheimdienst, Nationalgarde, Armee. Ausgerechnet der junge Norman erfährt jedoch den Namen des Vaters niemals als Kastrationsdrohung, da der Vater ihm gegenüber nie die Exekutivfunktion ausübt, die sein Berufsleben kennzeichnet. Nach den langen Jahren der Abwesenheit in Teheran erkennt der Vater seinen einzigen Sohn nicht einmal wieder, als der ihn im Iran besucht:

„Ich ging die Stufen zum Eingang hinauf, und als ich oben angekommen war, stürzte mein Vater aus der Tür und lief an mir vorbei die Stufen hinunter. Ich war im vergangenen Jahr so gewachsen, daß er mich nicht gleich erkannte. Ich lief ihm hinterher, und wir umarmten uns.“

(Schwarzkopf, S. 45)

Das blinde Gesetz bildet den negativen Hintergrund, vor dem Schwarzkopf selbst die heroische Laufbahn einschlagen wird. Nachdem ihm schon als Kind die Funktion des Kastrators übertragen worden war, kompensiert er den Mangel verkehrt, indem er tatsächlich selbst Gesetz wird. So wächst der junge Schwarzkopf ausschließlich bei Frauen auf. Seine beiden älteren Schwestern dominieren und hänseln ihn; die Mutter ist eine notorische Alkoholikerin, die das ganze Haus terrorisiert. Von dort bekommt Schwarzkopf die für den heroischen Diskurs charakteristische Misogynie. Bereits der Zehnjährige beschließt, sich auf ein Militärinternat schicken zu lassen:

„Ich sagte zu ihm (dem Vater): ‚Ich habe es satt, als einziger Junge nur mit Frauen zusammenleben zu müssen. So kann ich kein richtiger Mann werden.‘ Das genügte.“

(Schwarzkopf, S. 41)

Auf seinen Wunsch hin meldet ihn der Vater zunächst in der Bordentown Military Academy an, um ihn dem Einfluß der Frauen zu entziehen. Als er ein Jahr später von zu Hause auszieht, um beim Vater zu leben, spielen Frauen in seinem Leben schon keine Rolle mehr.

„An meinem zwölften Geburtstag, am 22. August 1946, stand endlich die weiße Limousine von Major Waters vor der Tür. Ich legte meinen Koffer auf den Rücksitz, gab meiner Mutter einen Abschiedskuß, und wir fuhren ab. Für mich war dieser Tag der Beginn meiner militärischen Laufbahn, denn von nun an lebte ich nur noch unter Soldaten.“

(Schwarzkopf, S. 43)

Der Vater ist der erste Soldat, mit dem er gemeinsam stationiert ist; ein Vater, der ihn durch seine Abwesenheit auf das Heldentum ausrichtet und konditioniert. Nicht zufällig hat Schwarzkopf seine heroischen Vornamen von diesem Vater geerbt: Hermann, der Krieger im Heer, und Norman, der nordische Kämpfer. Die Vornamen verdoppeln den „Mann“ zu einer Überdetermination des Soldatischen. Der Name des Vaters geht nahtlos auf den kleinen Schwarzkopf über. Diese nominell-anwesende Abwesenheit des Vaters ist die zweite biographische Wurzel des Heldentums, die sich an Beispielen wie Herakles, Ödipus und Odysseus bis in die antike Mythologie zurückverfolgen läßt: Helden sind Kinder ohne Väter.

DIE SPÄTE BERUFUNG

Die militärische Laufbahn des Heros in spe verläuft in jeder Hinsicht mustergültig. Bis auf einen längeren krankheitsbedingten Ausfall ist Schwarzkopf regelmäßig nach der kürzestmöglichen Zeit befördert worden. Seine Ausbildung, die bereits in der Kindheit mit verschiedenen Militärakademien beginnt, umfaßt neben *Westpoint* ein abgeschlossenes, von der Armee finanziertes Studium, den Besuch des *Command and General Staff College*, des *Army War College* und unzählige Lehrgänge. Schwarzkopf hat somit die besten Trainingsinstitutionen der amerikanischen Armee absolviert und in *Westpoint* sogar ein Lehramt ausgeübt. Auch in der Praxis hat Schwarzkopf beeindruckende Erfahrungen vorzuweisen. Zweimal meldet er sich freiwillig nach Vietnam, wo er jeweils darauf drängt, an die Front beordert zu werden. Das erste Mal 1965/66 lernt er den Krieg von ganz unten kennen (vgl.: Schwarzkopf, S. 142-178), das zweite Mal 1969/70 bekleidet er bereits den Rang eines Oberstleutnant und damit die mittlere Kommandoebene (Schwarzkopf, S. 197-233). Bei diesem zweiten Einsatz in Vietnam überträgt man ihm das Kommando über ein Bataillon in der „Landezone Bajonett“, das vom Vietkong schwer bedrängt wird. Doch schon bald, nachdem Schwarzkopf das Bataillon übernommen hat, stellt sich die Situation folgendermaßen dar:

„Zwei Wochen später schickte uns unser Nachrichtendienst ein beim Gegner erbeutetes Schriftstück mit dem

an den Vietkong gerichteten Befehl, die „Landezone Bajonett“ künftig zu meiden.“

(Schwarzkopf, S. 218)

1983 wird er dann als Bevollmächtigter des Heeres zu der Invasion in Grenada gerufen, wo er sich wiederum auszeichnet (Schwarzkopf, S. 327-345). Trotz dieser Bilderbuchkarriere bleibt Schwarzkopf den größten Teil seines Lebens im Zweifel darüber, ob er es bis zum Helden bringen wird. Immer wieder erwägt er, aus moralischen oder privaten Gründen aus dem militärischen Dienst auszuscheiden. Noch mit zweiundfünfzig Jahren, als Schwarzkopf bereits Drei-Sterne-General ist, überlegt er sich, seinen Abschied zu nehmen und sich in Washington State zur Ruhe zu setzen (Schwarzkopf, S. 356). Kurz darauf kommt die entscheidende Wendung. Mit der Übernahme des *Central Command*, der Befehlsgewalt im Zuständigkeitsbereich für die arabischen Länder, bricht mit einem Mal der Wille aus ihm heraus, sich dem Heroischen zu widmen. Ausschlaggebend dafür ist, daß sich mit dem *Central Command* der Kreis zu seiner Kindheit schließt, sodaß sein Lebensweg endlich eine Fügung offenbart. Als ihm 1988 diese Stelle unter anderen angeboten wird, reagiert er schicksalhaft:

„In Wirklichkeit wußte ich sofort, wofür ich mich entscheiden würde, denn ich hatte schon mein ganzes Leben an das *Central Command* gedacht. Der Nahe Osten hatte mich von jeher fasziniert und gelockt. Ein wesentlicher Teil des Familienlebens der Schwarzkopfs war mit jenem Teil der Welt verbunden.“

(Schwarzkopf, S. 362)

Er erinnert sich plötzlich an einen alten Schwur, durch den er sich im Alter von vierzehn Jahren den arabischen Ländern verschrieben hatte. Nun kommt es ihm als seine Bestimmung vor, diesen durch ihn selbst prädestinierten Platz einzunehmen.

„Ich war also zurückgekehrt. Als vierzehnjähriger Schuljunge in der Schweiz hatte ich mir das Versprechen gegeben, eines Tages, hierher zurückzukommen, und nun nach vierzig Jahren hatte ich mein Versprechen eingelöst.“

(Schwarzkopf, S. 366)

Und tatsächlich muß Schwarzkopf noch eine pentagoninterne Intrige durchkämpfen, bevor man ihm die Stelle gibt, zu der es ihn sein Leben lang hingezogen hat (Schwarzkopf, S. 364f.). Seine Weihe zum Helden erhält Schwarzkopf symbolisch bei seiner Beförderung zum Vier-Sterne-General, die ebenfalls anlässlich seiner Übernahme des *Central Command* bewilligt wird: der Akt findet in der „Hall of Heroes“ im Pentagon statt (Schwarzkopf, S. 365). Damit beginnt seine Laufbahn als hyperrealer Held. Schon im Vorfeld des Stellenwechsels hält er vor seinem Vorgesetzten General Vuono eine kleine Rede, in der er erklärt, warum er das *Central Command* den anderen Postenangeboten vorzieht:

„Zum Schluß betonte ich mit Nachdruck: ‚Von den drei Kommandos ist das *Central Command* dasjenige, wo man Geschichte machen kann.‘ Vuono war skeptisch – ich konnte schon fast hören, wie er dachte: ‚Typisch Schwarzkopf‘ (...).“

(Schwarzkopf, S. 364)

Der Wille, Geschichte zu machen, sich in die historische Matrix einzuschreiben, ist das heroische Kriterium. Mit der Übernahme des *Central Command* bekundet Schwarzkopf seinen – wie Spengler sagen würde – Willen, das Schicksal zu haben, ein Schicksal zu sein. Von diesem Augenblick an sind die Annalen der Universalgeschichte zum Fluchtpunkt geworden, auf den sich Schwarzkopfs Blick richtet. Das klingt am Vorabend des Golf-Krieges wie folgt:

„Ich wollte ganz sichergehen, daß wir, wenn wir uns Saddam vornahmen, nicht nur auf dem Schlachtfeld gewinnen, sondern auch in den Geschichtsbüchern gewinnen würden – und dazu gehörten auch arabische Geschichtsbücher.“

(Schwarzkopf, S. 468)

Als ihm die überraschende Invasion des Irak die ersehnte Möglichkeit gibt, Geschichte zu machen, hat er sich mit den Superlativen bereits vertraut gemacht:

„Zwar würde dies (die Bodenoffensive des Golfkrieges) das größte Wüsten-Panzermanöver der amerikanischen Militärgeschichte werden, aber offenbar war es die beste Möglichkeit, einen Bodenkrieg schnell und entschlossen zu beenden.“

(Schwarzkopf, S. 477)

Der Krieg am Golf, in dem er Herr der amerikanischen Truppen ist, erreichte vom Volumen her die Größe des Vietnam-Krieges, in dem Schwarzkopf als Major beziehungsweise Oberstleutnant einen winzigen Frontabschnitt dirigierte. In diesem Sinne hat Kuwait Vietnam im Zeitraffer wiederholt und durch die Beschleunigung den Sieg auf der Überholspur ermöglicht. Die logistische und mediale Geschwindigkeit der Schwarzkopfschen Operation profitierte von der Überumpelung des Realen selbst. Schwarzkopf berichtet aus der Vorbereitungsphase:

„Desert Shield' war schon lange auch den ehrgeizigsten Computerszenarien, die wir vor fünf Monaten erstellt hatten, entwachsen. Zum Schluß hatte wir ebenso viele Leute am Golf stehen wie auf dem Höhepunkt des Krieges in Vietnam, nur daß der Aufmarsch dort vier Jahre gedauert hatte. Hier schafften wir es in sechs Monaten.“

(Schwarzkopf, S. 513f.)

Allein diese logistische Arbeit der Überführung, Unterbringung und Versorgung der Truppen von den USA nach Saudiarabien gerät zur Heldentat:

„Das Central Command hätte sich mit seinem großen Erfolg brüsten können. Wir hatten unsere Streitkräfte weiter und schneller als je zuvor in der Geschichte verlegt und unsere Befehle buchstabengetreu ausgeführt, indem wir die irakische Aggression abgeschreckt und Saudi-Arabien mit einer unangreifbaren Verteidigung versehen hatten.“

(Schwarzkopf, S. 464)

Doch trotz der makellosen Durchführung des Feldzuges hält sich Schwarzkopf mit der Erwähnung des Heldentums züchtig zurück. In der Erinnerung seines Buches erscheint gerade nicht der Kämpfertypus als Held, sondern ein Pilot, der unter Einsatz seines Lebens ein Sanitätsflugzeug aus dem Frontgebiet fliegt, um Verwundete in Sicherheit zu bringen.

„Obwohl das Flugzeug stark beschädigt war, flog er an Pleiku vorbei und brachte die Verwundeten nach Sai-

gon, wo sie medizinisch besser versorgt werden konnten. Was dieser Pilot wagte, war die größte Heldentat, die ich je erlebt hatte.“

(Schwarzkopf, S. 159)

Erst nachdem der Krieg vorbei ist, lehnt sich Schwarzkopf zurück und gönnt sich das Zugeständnis, Geschichte gemacht zu haben. Aber auch das wieder in der diskretesten Weise:

„Zum ersten Mal empfand ich so etwas wie – nicht Triumph, nicht Ruhm – sondern Erleichterung. Ich schaute nach unten auf den kuwaitischen Himmel, der immer noch dunkel vom Krieg befleckt war, und zum unberührten saudischen Himmel, der vor mir lag, und sagte mir selbst wieder und wieder: ‚Es ist tatsächlich vorbei.‘“

(Schwarzkopf, S. 633)

DAS HEROISCHE TERRITORIUM

Das Leben des Soldaten Schwarzkopf läßt sich beschreiben als ein Sich-Fortbewegen im unwegsamen Gelände. Während seiner gesamten Laufbahn hat er unter extremen klimatischen und vegetativen Bedingungen gekämpft oder trainiert. Schwarzkopf ist Experte für den Krieg in der terra incognita, dem klassischen Heldenraum. Der Schauplatz seiner Einsätze ist das wilde, noch nicht kultivierte Terrain, die Enklaven der rohen Natur. Schwarzkopfs Ehrgeiz richtet sich weniger darauf, einen militärischen Gegner als vielmehr die Elemente selbst zu besiegen. Darin liegt die heroische Herausforderung: sich zuerst der Naturgewalt zu stellen, um dann die menschliche Gewalt niederzuzwingen. Wer unter extremen äußeren Bedingungen bestehen will, muß gewissermaßen schon im Frieden kämpfen, denn Hitze, Kälte, Luftfeuchtigkeit, Trockenheit oder Fäulnis sind in der Simulation gleichermaßen unerträglich wie im echten Krieg. Und weil die Bedingungen einen hohen Risikofaktor in sich tragen, müssen sie um so intensiver geübt werden. Die Simulation in der terra incognita ist mit dem „Realen“ fast identisch und fügt ihm noch den Wiederholungszwang der Übung bei: das spezielle Training für den Kampf im unwirtlichen Gelände ist also immer auch Training zur Hyperrealität, zur Verwechslung der Simulation mit dem Realen.

Den Krieg in der Wüste kann Schwarzkopf gewinnen, weil die Wüste der Spiegel des Helden ist. Wenn er als Zwölfjähriger zum Vater in den Iran zieht, dann bezeichnet er das als „nun sollte mein Leben in der Wüste beginnen“ (Schwarzkopf, S. 43). Das Wüstenbewußtsein prädestiniert ihn für „Desert Storm“, den Krieg, der zwischen dem Flimmern der arabischen Wüste und dem auf den Monitoren und Fernsehbildschirmen ausgefochten wird. Der Mann, dessen Vater von der Armee in die Radiostation gewechselt hat, gewinnt auf der Seite der Monitore gegen den Sand. Die Wüste ist aber auch das Reich der gelöschten und verschwundenen Namen. Nur ein Held kann einen bleibenden Namen in den Sand einschreiben. Umgekehrt besitzt der Held als Eroberer eines Territoriums aber auch das Privileg der Namensgebung (so hat beispielsweise Alexander der Große nicht we-

niger als dreiunddreißig Städte nach sich be- oder umbenannt). Schwarzkopf ist der Herr der Namen in diesem Krieg geworden, und es charakterisiert ihn als Helden, daß er die Wüste auch in dieser Hinsicht bezwungen hat. So stammen die berühmt gewordenen Operationsbezeichnungen „Desert Shield“ und „Desert Storm“ von ihm, womit er seinen reimenden Spitznamen „Stormin’ Norman“ bereits selbst prädisponiert hat. Allerdings nahm Schwarzkopf schon 1976 als Brigadekommandeur der 9. Infanterie-Division an Sommermanövern mit dem Titel „Brave Shield“ teil (Schwarzkopf, S. 280). Die Namensgebung findet in der Mythologie wie beiläufig und spontan statt:

„Wie nennen wir die Aktion?“ fragte Bell.
 – ‚Ich möchte nicht, daß sie mit ‚Desert Shield‘ verwechselt wird‘, sagte ich. ‚Wieso nennen wir sie nicht Desert Storm?‘ Damit waren alle einverstanden; wir beschloßen auch, ‚Instant Thunder‘ als Codenamen für Phase eins beizubehalten.“

(Schwarzkopf, S. 426)

DER MEDIATISIERTE HELD

Wie erwähnt, war schon dem Vater von General Schwarzkopf die Synthese von militärischen und medialen Strategien gelungen. Nicht nur das: die Radio-Sendung, die der Vater moderierte, war ein im auditiven Medium entwickelter Vorläufer des Real-TV. Der Vater trat dabei in seiner Eigenschaft als ehemaliger Polizeichef von New Jersey auf und kommentierte authentische Kriminalfälle, die zu einem Zwitter aus Dokumentarsendung und Hörspiel arrangiert wurden. Die Mediatisierung setzte bei Schwarzkopf früh ein: bereits 1963 nimmt er Kurse in Computer-Technik, während er an der Universität von Los Angeles Maschinenbau und Luftfahrttechnik studiert und nebenbei als Mathematiklehrer arbeitet:

„Im Sommer 1964 verließ ich Kalifornien, nachdem ich (...) ein Semester Computertechnik studiert hatte, die mich interessierte, weil ich glaubte, die Computer hätten eine große Zukunft.“

(Schwarzkopf, S. 139)

Seine Affinität zu Medien reicht bis in seine Hobbies hinein, wo er sich beispielsweise bevorzugt mit Zaubertrickstücken beschäftigt (Schwarzkopf, S. 260). Der Zaubertrick gehört zu den ältesten medialen Interaktionen, meistens auf der Basis der Dissimulation, die die wahrscheinlich wichtigste militärische Existenztechnik ist: die Tarnung durchdringt sämtliche Bereiche moderner Kriegsführung und erstreckt sich von jedem einzelnen Soldaten bis hin zu unterirdischen Kommandostellen und Stealth-Bombern. Während seiner Vietnam-Zeit lernt Schwarzkopf dann die entscheidende Regel:

„Ich glaubte, je besser ein Soldat informiert war, desto erfolgreicher kämpfte er auch.“

(Schwarzkopf, S. 222)

Als erster echter Medienkrieg der Geschichte wird Vietnam für General Schwarzkopf zum unerschöpflichen Fundus von Erfahrungen in Bezug auf die militäri-

schen Potentiale der Medien. Dabei hat der hochdekoriierte Bataillonskommandeur folgende Regeln gelernt:

- Im Medienkrieg entsteht Überlegenheit durch die Aufklärung und nicht durch die Feuerkraft.
- Die Wirkung einer Waffe bemißt sich nach ihrer Informativität. Die Effektivität der Kampfgruppen bemißt sich nach ihrer Mobilität. Jeder Soldat ist eine Schnittstelle von Informiertheit und Beweglichkeit, während sein Vorgesetzter als kybernetische Zentrale fungiert.

Zu diesen kampfimmanenten Regeln kommen übergeordnete, sozusagen soziale Regeln (in der Medienstruktur gelten immer Regeln, nie Gesetze):

- Ein Medienkrieg kann nur gewonnen werden, wenn dem Kampf eine totale Mobilmachung der Öffentlichkeit in der Heimat vorangeht. (Totalitäts-Axiom)
- Ein Medienkrieg kann nur gewonnen werden, wenn die Armee die volle Unterstützung ihrer eigenen Öffentlichkeit besitzt. (Dolchstoß-Axiom)
- Ein Medienkrieg kann nur gewonnen werden, wenn die Armee die Kontrolle über den Informations-transfer zwischen Schlachtfeld und Öffentlichkeit behält. (Zensur-Axiom)
- Ein Medienkrieg kann nur gewonnen werden, wenn die propagandistische Führung der Heimat auf Verkürzung von Informationen, nicht auf deren Fälschung basiert. (Wahrhaftigkeits-Axiom)
- Ein Medienkrieg kann nur gewonnen werden, wenn die Vernetzungsdichte auf dem Schlachtfeld höher ist als in der Öffentlichkeit der Heimat. (Struktur-Axiom)

Schwarzkopf hat versucht, gerade die medienpolitischen Fehler zu vermeiden, die den Vereinigten Staaten in Vietnam unterlaufen waren. Was ihn zum Helden eines neuen Paradigmas gemacht hat, war seine Fähigkeit, aus Vietnam zu lernen und damit die USA von ihrem Trauma zu befreien, ausgerechnet im medialen Dispositiv versagt zu haben. So hält er sich bewußt an das Totalitäts-Axiom:

„Ich war immer davon überzeugt gewesen, daß einer der schrecklichen Fehler des Vietnamkrieges darin bestanden hatte, nicht zu mobilisieren – Washington schickte damals Soldaten in den Kampf, ohne die amerikanische Bevölkerung aufzurufen, sie zu unterstützen.“

(Schwarzkopf, S. 429)

Zu dieser Totalität gehört auch die Nichteinmischung der Politik in militärische Entscheidungen, wie es in Vietnam der Fall war. Wie eine Schreckensvision geistert diese Möglichkeit durch Schwarzkopfs Kommandoräume. Als Verteidigungsminister Cheney einen eigenen Angriffsplan für „Desert Storm“ entwickelt, reagiert Schwarzkopf sofort allergisch:

„Ich war erschüttert, als ich den Hörer auflegte. Bis jetzt hatte die amerikanische Kommandokette, anders als in Vietnam, so funktioniert, wie sie es sollte. Wir erlebten keine Wiederholung des Zwischenfalls auf der „Pueblo“, wo sich Lyndon Johnson ans Mikrofon gestellt und dem Schützen eines Bombers Anweisungen erteilt hatte.“

(Schwarzkopf, S. 485)

Nicht weniger wichtig ist das Dolchstoß-Axiom, dessen Vorläufer nicht zufällig im Deutschland der zwei Nachkriegszeiten liegt:

„Wir waren als Nation so weit gereift, daß wir die politische Debatte von unserer Sorge und die Sicherheit der Männer und Frauen, die in den Krieg geschickt wurden, trennen konnten. Fast jeder General von „Desert Shield“ hatte in Vietnam gekämpft, und wir alle erinnerten uns an das Gefühl, von unseren Landsleuten im Stich gelassen worden zu sein.“

(Schwarzkopf, S. 498f.)

Da er durch Vietnam erfahren hat, wie sehr der Ausgang des Krieges von der Öffentlichkeit der Heimat abhängt, macht er sich persönliche Regeln für sein Verhalten gegenüber der Presse. Dazu gehört auch das Wahrhaftigkeits-Axiom:

„(...) Denk daran zurück, was damals die amerikanische Öffentlichkeit gegen Vietnam aufbrachte. Sie fühlte sich durch falsche Verlustziffern und optimistische Prognosen über das Ende des Krieges hintergangen.“

(Schwarzkopf, S. 455)

Schwarzkopf, der nichts von den Dissuasionsinstanzen (Baudrillard, 1978, 2, S. 58) weiß, war durch den Vietnam-Krieg traumatisiert worden: gemäß der amerikanischen Dolchstoßlegende war Vietnam verloren gegangen, weil die Öffentlichkeit nicht richtig informiert worden war und sich deshalb betrogen fühlte. Entsprechend betont Schwarzkopf, daß die Pressearbeit oberste Priorität im Golf-Krieg hatte. Und der Effekt davon war tatsächlich der totale Fernsehkrieg, das heißt die vollständige Einbeziehung der Zivilbevölkerung in das Kriegsgeschehen. General Schwarzkopf ist also nicht nur der Kriegsherr des ersten vollmediatisierten Krieges, er ist auch der Held des totalen Öffentlichkeitskrieges. Ein Auftritt bei Larry King Live kann die gleiche strategische Bedeutung haben wie die Bombardierung einer feindlichen Radiostation oder eines Flugplatzes oder ein Panzerangriff. Schwarzkopf hat, wie er selbst sagt, aus Vietnam gelernt: die Pressekonferenzen und die Fernsehinterviews, die er gibt, gehören zur militärischen Operation dazu. Umgekehrt hat das dazu beigetragen, daß sich Schwarzkopf als mediatisierter Helden generieren konnte. Und parallel dazu hat General Schwarzkopf militärtechnisch einen neuen Standard, eines neues mediales Äquivalent geschaffen: nämlich die vollständige videotechnische Kontrolle des Krieges. Seine Hauptaufgabe bei der Reorganisation des *Central Command* ist die Aufstellung eines Planspieles für ein mögliches Krisen- und Kriegsszenario im Nahen Osten, das unter dem Namen „Internal Look“ läuft (Schwarzkopf, S. 387).

Im Zuge der angestrebten vollständigen Virtualisierung der Ereignisse gelingt es Schwarzkopf, den Golfkrieg soweit zu simulieren, daß er schließlich geschehen mußte, damit das Reale nicht gänzlich aus der Welt verschwindet. Schwarzkopf hat den Golfkrieg tatsächlich prognostiziert (Schwarzkopf, S. 371). So lautet sein Manöverplan für den Sommer 1990:

„Ich war entschlossen, in diesem Sommer eine Übung abzuhalten, bei der der Gegner nicht die Sowjetunion, sondern der Irak war.“

(Schwarzkopf, S. 388)

Der Irak ist gewissermaßen vom Hyperrealen dazu verführt worden, dessen Gesetz für das Reale zu verifizieren. Und Schwarzkopf, der mediatisierte Held, hat durch „Internal Look“ die Herausforderung ausgesprochen. Das Kriegsspiel ist daraufhin nahtlos in den „realen“ Golfkrieg übergegangen, denn während des Manövers kamen die Bewegungen des simulierten Feindes in den amerikanischen Militärcomputern mit den „realen“ Truppenbewegungen im Irak zur Deckung:

„Als das Kriegsspiel begann, gab das Nachrichtenzentrum auch routinemäßige Aufklärungsberichte über die konkrete Lage im Nahen Osten durch. Die den Irak betreffenden Meldungen glichen jedoch so exakt denen der Kriegsspiele, daß das Nachrichtenzentrum schließlich alle fiktiven Berichte mit einer gut sichtbaren Warnung „Nur zu Manöverzwecken“ versah.“

(Schwarzkopf, S. 389)

Dem Krieg geht ein Simulations-Duell voran. Während Saddam Hussein Anfang 1990 die Invasion in Kuwait vorbereitet, trainieren die Amerikaner schon dafür, ihn zurückzuschlagen. Der echte Krieg ist nur eine Fortsetzung der Simulation mit anderen Mitteln, besser gesagt, mit den gleichen Mitteln.

NACHHALL

Der Geist der Nachkriegszeit hat den heroischen Positivismus wiederum reflektiert und gewendet in den Heroischen Hyperrealismus eines Schwarzkopfs. Ein Heroismus, der sich in der Transzendenz des medialen Raumes selbst nicht mehr erkennt. Der Heroische Nihilismus hat das Heroische um seiner selbst willen als Negation der Welt gewählt; der Heroische Hyperrealismus dagegen negiert sich selbst um der Affirmation einer Welt willen, die ihn zugleich braucht und obsolet gemacht hat. Die Pataphysik des medialen Heiligtums liquidiert den Helden und ruft im selben Moment nach ihm.

General Schwarzkopf hat mit seiner Autobiographie den neuen Mythos, der mit und um den ersten „Fernsehesselskrieg“ entstanden war, rundgeschliffen. Es ist ein mythischer Text, weil nichts an ihm wahr ist, am wenigsten die ehrliche Bemühtheit, Wahrhaftigkeit zu simulieren. Die Geschichte ist nicht geschönt (nur ein Reales läßt sich schön); sie ist frei erfunden, wie alles in der Simulation als Entwurf möglich ist. Schwarzkopfs Memoiren sind ein Modell. Aber nur deshalb kann es mythisch sein. Sie sind eine Rückkehr zu einem uralten Erzählstil, den es im Zeitalter der Simulakren dritter Ordnung gar nicht mehr geben dürfte. Aber Schwarzkopf ist als Held nicht nur eine neue Generation, er hat auch noch die Elemente des klassischen Helden. Und zu dessen Eigenschaften gehört eben auch das Erzählen. Die Mythologie darf allerdings niemals das Heroische aussprechen, der Held darf sich nicht selbst feiern. So läßt Schwarzkopf seine kleine Tochter aussprechen, was er sich aus erzwungener Bescheidenheit nicht zugestehen kann: das ist in seiner Autobiographie das Weihnachtsgeschenk.

„Alle hatten sie Geschenke geschickt: kleine, persönliche Dinge, einschließlich eines Geschenkes im Namen von Bear, unserem Hund. Cindy schickte das Gedicht ‚You are my Hero‘ (...).“

(Schwarzkopf, S. 522)

Alles, was das Reich des Signifikanten betritt, kann durch Interpretation verändert werden. Helden gehören zu den fragilsten und empfindlichsten Geschöpfen der Sprache. Und auch Schwarzkopf sieht nach zwei Jahren schon seiner ersten Neubewertung entgegen. Eine kleine Anekdote aus dem Spiegel vom 21. 6. 1993: im Pentagon ließ Generalstabschef Powell ein Heldendenkmal aufstellen, auf dem ein Desert-Storm-Soldat seine kleine Tochter in die Arme schließt. Titel: „Coming Home“. Jetzt wurde die Skulptur wieder entfernt, weil der Feldweibel, der für die Plastik Modell gestanden hatte, zu fünf Jahren Gefängnis verurteilt wurde, weil er seine Tochter, die ebenfalls Modell war, mehrfach vergewaltigt hatte. Der Feldweibel hat übrigens verblüffende Ähnlichkeit mit General Schwarzkopf.

ARNOLD SCHWARZENEGGER: DER MULTIPLE HEROS – ODER DIE WIEDERKEHR DES WEISSEN MANNES

Das Leben von Arnold Schwarzenegger läßt sich strukturell in drei Karrieren aufrastern, die sich überlappen und aufeinander beziehen. Jede der drei Karrieren durchläuft eine Dekade. Schwarzenegger, der in sich die Ikonen des Sportlers, des Modells und des Schauspielers vereinigt, beginnt mit seiner ersten Karriere als Bodybuilder (1968-75). Nahtlos schließt sich seine zweite Laufbahn als Filmstar (1982-93) an, wobei zwei Filme über Bodybuilding Mitte der Siebziger Jahre die Brücke bilden. Von dort aus schafft Arnold Schwarzenegger den Sprung in die Politik (seit 1990), indem er zum Sportberater des Präsidenten Bush avanciert. Jede seiner drei heroischen Erhebungen umschließt rund ein Jahrzehnt. Innerhalb der Hollywood-Ikonographie stellt Schwarzenegger den klassischen „ukrainian“ dar, und seine deutsche Herkunft ist präzise in dieses Bild eingepaßt. Er hat dem weißen Amerikaner wieder das Gefühl gegeben, nicht einer dekadenten, zum Aussterben verurteilten Rasse anzugehören. Das Individualtrauma des weißen Protestanten ist der „Neger“, der viril, muskulös, aggressiv, potent und sportlich ist. Seit den späten Dreißiger Jahren (*King Kong* ist eine frühe Reaktion darauf) gilt der „Negerpenis“ als die geheime Zwangsvorstellung der weißen Sexualität. Der Schwarze avanciert im kollektiv Imaginären zum „supermale“, der durch seine Gewalttätigkeit, seine Geschlechtlichkeit und seinen animalischen Überlebenswillen den überzüchteten, schwächlichen, verbildeten, verkümmerten und verfetteten weißen Amerikaner verdrängt. Arnold Schwarzenegger übertrifft nun jede „Neger“-Imago an Muskulatur, wobei deren negative Eigenschaften wie Transspiration und Triebhaftigkeit wegfallen. Er verkörpert den Cowboy wie den Sportler, den Manager wie den Bauarbeiter in einem Charakteristikum: ihren gemeinsamen Willen zur Fitness. Es hat

eine gewisse Ironie, daß ein Mann, der das Attribut Schwarz im Namen trägt, zum Symbol für das Weiße des amerikanischen Volkes (einschließlich seines white collar) schlechthin geworden ist.

Wenn Schwarzkopf die Amerikaner von ihrem Vietnam-Trauma erlöst hat, dann erlöst Schwarzenegger sie von ihrem „Neger“-Trauma. Es gehört zu den Eigenschaften dieser Körperdarstellung, daß der weiße Mann in hohem Grade diszipliniert und maschinisiert erscheint. Schwarzeneggers *Terminator* ist die Inkarnation des futuristischen Traums, von Marinettis *Gazurmah*. Gerade durch seinen schauspielerischen Minimalismus, sein vom Bodybuilding maskenhaft erstarrtes Gesicht und die Geschmeidigkeit dieser „gezeigten“ Muskulatur eignet er sich hervorragend für die heroische Übersteigerung protestantischer Askesemoral, wie sie sich immer noch in der kinematographischen Imagination des Amerikaners spiegeln und inkorporieren muß.

DIE OSMOSE DER MEDIENKRIEGER

Von der Struktur her bilden Schwarzkopf und Schwarzenegger ein heroisches Zwillingsspaar. Beide sind von verschiedenen Seiten her zum *Medienkrieger* geworden, beide mit dem Auftrag, das amerikanische Volk zu entsublimieren. Schwarzkopf erlöst die Vereinigten Staaten von ihrem militärischen Trauma und reformiert den amerikanischen „Volkskörper“, den Makrokörper. Schwarzenegger befreit den weißen Puritaner von seinem Rassentrauma und schafft den neuen Individualkörperkult, den Mikrokörper. Beide regieren und korrigieren ausschließlich die Ordnung des masselosen Körpers.

Der Körper, den der Held transformiert, korrespondiert dem Körper, mit dem er selbst erscheint. Schwarzkopf besitzt mit seinem massiven, riesenwüchsigen Körperbau eine ähnliche Telegenität wie der frühere Mister Universum Schwarzenegger. Der zähe, durchtrainierte Soldatenkörper enthält kontrapunktisch die physische Kraft, die die hochgezüchtete, exakt definierte Muskulatur des Bodybuilders zur Schau stellt. Die militärische Ausbildung erschafft den gehärteten Leib, das Bodybuilding demgegenüber den künstlich erzeugten Männerkörper unter Laborbedingungen. Die Synthesis des hyperreal-monitoralen und des imaginär-kinematischen Helden findet neben dem Tausch der Körper und der Namen im Vehikel statt. Dabei ist zu beobachten, wie sich die Reproduktion des Mythos wiederum nur in simulativen Gesten fortpflanzt:

Das Kommando-Fahrzeug von Schwarzkopf im Golfkrieg war der „Humvee“, ein militärischer Jeep. Aufgrund von Tausenden von Anfragen wird jetzt der „Hummer“ in einer zivilen Serie gebaut, sodaß „der Amerikaner“ mit einem medienkriegstauglichen Vehikel durch sein Land fahren kann, in dem die mediale Schlacht täglich weitertobt. Nur ein einziger militärischer „Hummer“ wurde zum zivilen Gebrauch freigegeben: der für Arnold Schwarzenegger, der den wüsten-

gelben Tarnanstrich schwarz überlackiert und ihn „Terminator“ getauft hat. Schwarzenegger als medialer Held des Kinos darf das heroische Vehikel fahren, aber er übersetzt es automatisch in das Genre des apokalyptischen Future-Thrillers, den James Cameron mit ihm gedreht hat. Die Simulation des Kinos betreibt Mimikry an der Simulation des mediatisierten Krieges, der wiederum das Kino imitiert. Die Future-Version des Hi-Tech-Krieges in *Terminator* wird vom hyperrealen Krieg eines Schwarzkopf eingeholt. Also muß Schwarzenegger mit Schwarzkopf in seinem Hyperrealen als Kino-Held mimetisch gleichziehen. Entsprechend läßt er seinen „Hummer“ in *The Last Action Hero* in eine Szene einbauen und damit zugleich Schwarzkopf und sich selbst als „Terminator“ zitieren.

Die beiden Medienkrieger sind sich also tatsächlich unendlich ähnlich und gleichzeitig signifikant verschieden. So sind die Funktionen desselben Vehikels, das sie benutzen, verschieden, obwohl sie im Rahmen der Heldenverehrung wieder miteinander verschmelzen. In ihren rhizomatischen Namen ist die Differenz in der Bedeutung erkennbar. Entsprechend diversifizieren sich die beiden in dem heroischen Titel, den sie annehmen. Schwarzkopf formuliert den Titel ex negatio, als ironisches Understatement („das wäre doch wirklich nicht nötig gewesen“); Schwarzenegger dagegen präsentiert ihn als ironische Übertreibung. Die Schulung ihrer Körper folgt verschiedenen Zielen, obwohl das heroische Ambiente im medialen Raum den Kontrast wieder verwischt.

In allen Bereichen findet eine Osmose der zeitgenössischen Ikonographie statt, das heißt, die spezifischen Elemente der virtuellen Helden imitieren sich kontinuierlich gegenseitig und verschieben die militärischen und kinematischen Schablonen auf ein Bild des Medienkriegers hin, der in jeder Zone des Hyperrealen repräsentierbar ist. Wenn wir also die heroische Doublette Schwarzkopf – Schwarzenegger für eine Typologie zugrunde legen, so ergibt sich folgendes graphisches Schema:

IKONE / FUNKTION	KRIEGER	SCHAUSPIELER
Homophonie der Namen	Norman Schwarzkopf	Arnold Schwarzenegger
Homologie der Körper	soldatisches Training	Bodybuilding
Extraktion der Kraft	Fitness als Mobilmachung	Fitness als Show-Effekt
Tausch der Vehikel	<i>Hummer</i> im Kriegseinsatz	<i>Hummer</i> im Kinoeinsatz
referentielle Dynamik	vom Video zum Schlachtfeld	vom Kino zum Video

Arnold Schwarzenegger hat die Figur des Soldaten im amerikanischen Kino revolutioniert und die Mobilisierung des zivilen Entertainments neu definiert. Dagegen gehört die einzige wirkliche Koinzidenz von Schwarzkopfs Leben mit der Geschichte der amerikanischen Kriege in den Bereich des militärischen Entertainment. Der Held wird auf seinem Weg begleitet vom Gaukler. Es handelt sich dabei um Bob Hope, der in allen amerikanischen Kriegen, die in Schwarzkopfs Lebenszeit fallen, seine Frontshow gemacht hat:

„Und wir sahen eine Bob-Hope-Show – genau wie die Truppen im Zweiten Weltkrieg, genau wie die Truppen in Korea, genau wie die Truppen in Vietnam. Die jungen Männer und Frauen im Publikum fühlten sich auf einmal mit allen amerikanischen Soldaten verbunden, die in den Krieg gezogen und während der Festtage weit weg von daheim und ihren Lieben gewesen waren.“

(Schwarzkopf, S. 521)

Wie sich Hollywood an die Seite von Schwarzkopf gestellt hat, so hat sich Schwarzenegger an die Seite des Golfkrieges gestellt. Arnold Schwarzenegger hat als erster Hollywoodstar nach Ronald Reagan den Sprung in die Politik geschafft, sodaß er ausgerechnet während des Golfkrieges zum Oberbefehlshaber der spätbürgerlichen Heimatfront avancierte, nämlich zum Sport-Berater des amerikanischen Präsidenten.

George Bush, der selbst nur eine Art Nachspiel auf die auslaufende Reagan-Ära gewesen war, erscheint nun sozusagen eingerahmt von diesen beiden Giganten, die das Heroische noch einmal auf der politischen Szene inszenieren konnten.

LITERATUR:

Baudrillard, Jean (1978, 1): Kool Killer. Berlin 197
 ders. (1978, 2): Agonie des Realen. Berlin 1978
 ders. (1976): Der symbolische Tausch und Tod. München 1982
 ders. (1990): Transparenz des Bösen. Berlin 1992
 Browne, Ray / Fishwick, Marschall (Hrg.): The Hero in Transition. Bowling Green 1983
 Hahn, Alois / Kapp, Volker (Hrg.): Selbstthematization und Selbstzeugnis. Frankfurt/M. 1987
 Johnson, Earvin „Magic“: My Life. New York 1982 (dt.: Mein Leben, München 1993)
 Leed, Eric J.: Die Erfahrungen der Ferne. Frankfurt/M. 1993
 Rademacher, Horst: Der Held des Golfkrieges ist der Computerchip. In: FAZ vom 23. 1. 1991.
 Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus. Reinbek 1993
 Schwarzkopf, Norman: Man muß kein Held sein. München 1992
 Silva, Burt: Arnold Schwarzenegger. München 1991
 Virilio, Paul: Krieg und Kino. München 1986
 ders.: Krieg und Fernsehen. München 1993
 Wertheimer, Jürgen: Ästhetik der Gewalt. Frankfurt/M. 1986
 Spiegel Nr. 6/91, Nr. 25/93, Nr. 31/93, Nr. 41/93

SUSANNE LUMMERDING

DIE INSZENIERUNG DES MANGELS Zur De-Konstruktion von Geschlechterdispositiven im ästhetischen Diskurs

„La femme n'existe pas.“ (Lacan, Jacques: *Encore. Le séminaire. Livre XX* (1972-73). Paris 1975)

Eine Analyse der kulturellen Produktion von Geschlechtsidentitäten (gender) beziehungsweise der Konstitutionsbedingungen des wahrnehmenden Subjekts sowie der Rolle von Bild und Sprache in diesen Prozessen hat sich notwendig mit zwei, voneinander nicht trennbaren Fragenkomplexen auseinanderzusetzen. Es sind dies einerseits die Position und Funktion der Frau im Mythos des kohärenten – mit sich selbst identen / selbstreflexiven Subjekts des Bewußtseins und der Handlung (ein Mythos, der die gesamte abendländische Geschichte beherrscht und trotz vielfacher Verabschiedung nach wie vor wirksam ist) und andererseits die Rolle von Repräsentation (und zwar visueller wie sprachlicher Repräsentation) im Prozeß der Subjektkonstituierung.

Wenn in diesem Sinn davon auszugehen ist, daß Geschlecht als semiotische Kategorie ‚die Frau‘ als funktionalen Bezugswert innerhalb eines Systems von Differenzen setzt¹ und „Realität“ nicht „jenseits“ von Repräsentation vorzustellen ist, sondern durch diese erst konstruiert wird, erweist sich die Forderung nach Setzung „positiver“ Bilder – etwa von „Weiblichkeit“, aber auch eine auf apriorisch gedachten Geschlechtscharakteren basierende Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Geschlecht (z. B. „weibliche Ästhetik“) als aporetisch. Denn sie erkennt, daß sie der bürgerlich-patriarchalen Vorstellung eines „authentischen“, „kohärenten“ Subjekts und einer hypostasierten Trennung zwischen einer „autonomen“ Kunst und einer davon unabhängigen „Realität“ verhaftet bleibt.² Dies ist nun aber keine auf den Bereich der „Kunst“ zu beschränkende Überlegung, sondern ist vielmehr für jede Form medialer Bedeutungsvermittlung gültig, da die über Massenmedien transportierten Weiblichkeitsbilder unter den gleichen Prämissen wirksam sind, und die Bereiche der sogenannten Hoch- und Trivialkultur daher nicht voneinander losgelöst zu betrachten sind.

Da Repräsentation als Artikulation von Bedeutung immer auch gleichzeitig Differenzierung und Klassifikation impliziert, ist sie als produktives und interaktives Netzwerk symbolischer Effekte – nach Michel Foucault oder Roland Barthes – immer auch als Produktion von Machtkonstellationen zu sehen.³ Weil sich Macht weiters durch die Setzung von Kategorien und Grenzen als „natürlich“ legitimiert, wird klar, daß aus der Einsicht in das grundsätzliche Fehlen eines „Originals“ zu einem („Ab“-)Bild für eine ideologiekritische Position

keinesfalls Indifferenz in Bezug auf eine begriffliche Unterscheidung folgen kann. Das heißt, die Kennzeichnung des Artifizialen als solche beziehungsweise das Offenlegen des Signifikantenstatus auch des Signifikats (anstelle einer Polarisierung ersteres gegen letzteres bzw. einer Aufhebung eines der beiden Terme als vermeintlich überflüssig) muß einen zentralen Stellenwert in der repräsentationskritischen Auseinandersetzung mit der Funktionsweise der etablierten, den gesellschaftlichen Wahrnehmungszusammenhang organisierenden Diskurse einnehmen.

Ein Beispiel für den Verkennungseffekt, der mit der „Naturalisierung“ kultureller Konstrukte verbunden ist, bietet Craig Owens' Interpretation einer Sequenz aus der Multi-Media-Performance „Americans on the Move“ von Laurie Anderson⁴, die deswegen interessant ist, weil Owens in zwei Etappen zu unterschiedlichen Ergebnissen kommt. In der betreffenden Sequenz, in der die Projektion einer visuellen Botschaft zu sehen ist, die von den Amerikanern Anfang der siebziger Jahre mit der Raumfähre Pioneer ins All transportiert worden war (um etwaig existierenden Außerirdischen eine adäquate Repräsentation dessen zu vermitteln, was die menschliche Existenz auf der Erde ausmacht), ist das schemenhafte Bild einer nackten Frau und eines nackten Mannes zu sehen. Während sich Owens zunächst nur auf die Frage konzentriert, ob die erhobene Hand des Mannes von Außerirdischen als Abbild aufzufassen sei (als „natürliche“ Haltung männlicher Erdbewohner) oder eine zweideutige Geste (good-bye oder hello) bedeuten solle⁵, stellt Owens drei Jahre später fest⁶, übersehen zu haben, daß es sich um ein Bild sexueller Differenzierung handle (und nicht um eine gender-„neutrale“ Darstellung) und zwar in der Form, daß der Mann wie selbstverständlich als derjenige vorgestellt werde, der spricht – „für die Frau ist – wie immer – schon gesprochen worden.“⁷ (Was die angenommenen Außerirdischen betrifft, so ist es in dieser Hinsicht irrelevant, ob sie dem Bild ein „hallo“ oder ein „good-bye“ entnehmen – in jedem Fall kommunizieren sie nur mit einer der dargestellten Figuren – nämlich jener, die symbolisch im Besitz des Signifikanten ist.) Deutlich wird hier, wie Wahrnehmungsstrukturen durch Repräsentationssysteme geprägt werden, deren symbolische Macht desto wirkungsvoller ist, je vollständiger der Konstrukcharakter (also der Umstand des „Gemacht-Seins“) symbolischer Produkte und der mit Repräsentation verbundene Vorgang der Differenzierung und Klassifikation verschleiert wird – wodurch das Wahrgenommene als etwas „Natürliches“ erscheint. (P. Bourdieu bezeichnet diesen Umstand

der Verknennung als Voraussetzung der Etablierung symbolischer Macht überhaupt.)

Daß das Pioneer-Bild nicht zufällig in Andersons Performance geriet, ist aus allen übrigen Elementen ihrer Inszenierung leicht ersichtlich, da gerade die konstituierende Wirkung von Repräsentation, der fiktive Charakter von Identität und die Verknennung struktureller Macht zentrales Thema sind. Indem Anderson ihre eigene (Geschlechts-)Identität mittels eines aufwendigen Einsatzes elektronischer / audiovisueller Medien verunklärt beziehungsweise vervielfältigt, stellt sie die Identität jeglicher Wahrnehmungsinhalte in Frage. An die Stelle unmittelbarer Präsenz (wie etwa in der klassischen Form der Performance) treten ausschließlich medial vermittelte Effekte.

Einer vergleichbaren Strategie bedient sich Cindy Sherman in ihren meist extrem großformatigen Fotografien, um die Wirkungsweise von Repräsentationsprozessen als konstituierende Medien kultureller Zuschreibungen zu thematisieren. Alle Serien, von den frühen „Film Stills“ der späten siebziger Jahre bis zu den „Sex Pictures“ Anfang der neunziger Jahre, zeigen stets Stereotypen, um mittels Überzeichnungen und Einfügung von Störfaktoren Konventionen zu „denaturalisieren“. Wenn die „Film Stills“ ihren fiktionalen Charakter durch das Zitieren der formalen Struktur von Filmstandbildern betonen⁸, so sind es in den großen Farbfotografien seit den achtziger Jahren zunehmend drastischere Mittel, mit denen Sherman massenmedial reproduzierte Weiblichkeitskonstruktionen vor Augen führt. Künstliche Körperteile und Masken, deren protesenhafte Beschaffenheit durch deutlich sichtbare Klebstellen etc. augenfällig kenntlich gemacht sind, oder scheinbar zerstückelte Körper problematisieren hier nicht bloß bestimmte Weiblichkeitsbilder, sondern die Repräsentation von Weiblichkeit an sich; präziser ausgedrückt: Identität an sich. Denn obwohl bekannt ist, daß hier immer Cindy Sherman als Modell posiert, wird dennoch jede voyeuristische Erwartung enttäuscht, die auf eine vermeintlich dahinterliegende „authentische“ Identität (der „Person“ Cindy Sherman) gerichtet ist.

Die Irritation einer derartigen Erwartungshaltung erreicht Sherman aber nicht nur innerhalb der einzelnen Fotos und Serien, sondern nicht zuletzt aufgrund der sich über circa zwanzig Jahre erstreckenden Aufeinanderfolge solcher Serien, die wesentlich zum Aufbau bestimmter Erwartungshaltungen beiträgt, um diese daraufhin Schritt für Schritt zu dekonstruieren. Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre zeigen die Fotos keine Personen oder Körperteile mehr, sondern nurmehr farbenprächtige Nahaufnahmen von Speiseresten und Ungeziefer beziehungsweise pseudopornografisch arrangierte Close-Ups von Prothesenteilen. Der Betrachter sieht sich auf den Projektionsprozeß selbst zurückverwiesen – die Bilder tragen nach wie vor durchwegs die Bezeichnung „Untitled“.

Ich möchte an dieser Stelle den Begriff des Inszenierens wiederaufgreifen, den ich im Titel eingeführt habe. Damit ist weniger eine zeitliche Dimension – also die Dauer eines Ereignisses / einer Vorführung gemeint, sondern eine Strategie der Präsentation, die ei-

ne unproblematische Konsumtion des Gezeigten verhindert, indem mit unterschiedlichen Mitteln der Charakter des Artifizialen – also die Künstlichkeit, – aber auch die Unabschließbarkeit des Repräsentations- und Identifikationsprozesses offengelegt wird. Douglas Crimp verwendet den Begriff des Inszenierens (to stage) in diesem Sinn in Zusammenhang mit dem in den siebziger Jahren auftretenden Phänomen einer auffallend häufigen Auseinandersetzung mit der Form des Film-Stills in den Arbeiten zahlreicher sogenannter „bildender“ KünstlerInnen (vor allem der USA). Diese verstärkte Beschäftigung mit dem Medium Film ist wiederum nur vor dem Hintergrund der von der Filmtheorie, insbesondere von der Feministischen Filmtheorie, ausgehenden Impulse zu verstehen.⁹ Der Bereich des Films war prädestiniert, um von da aus – auch in nicht-filmischen Bereichen – am Begriff des Inszenierens den Prozeß der Konstruktion von „Realität“ beziehungsweise „Wahrheit“ zu veranschaulichen, aber auch die Mechanismen der Sexualisierung von Subjekten und der Konstruktion von „Weiblichkeit“ (i. e., wie die Frau als Bild konstruiert wird, und welche Wirkung dieser Prozeß auf die BetrachterIn ausübt) in Repräsentationssystemen zu analysieren.

Die Grundlage für die Untersuchung der Funktionsweise des Kinos als zeichen- und bedeutungsproduzierende Praxis und der geschlechtsspezifischen Positionierung des Zuschauers war die Auseinandersetzung mit Strukturalismus, Semiotik und vor allem Psychoanalyse. Nachdem bereits Freud davon ausgegangen war, daß weder Geschlechtsidentität als genuin an eine Substantialität gebundene und feststehende, noch daß das Subjekt als transzendentes, kohärentes und mit sich selbst identes zu denken ist, präzisiert Jacques Lacan Identifikation als einen Vorgang, durch den sich das Subjekt in zweifacher Hinsicht über einen Mangel konstituiert: einerseits über den physiologischen Mangel gegenüber einem Bild, das als vollkommenes Selbst imaginiert wird (das heißt, das Ich wird prinzipiell als anderer konstituiert, indem durch das Bild erst die Identität des Subjekts – als Ich – ermöglicht wird), andererseits über die Bestätigung dieser (auf eine Imagination sich gründenden) Identität durch einen Anderen. Diese Notwendigkeit der Setzung von Identität immer im Verhältnis zu einem Anderen (von dem sie sich differenziert) bildet die Grundlage der Symbolischen Ordnung und die Voraussetzung für die Konstituierung des Subjekts in der Sprache.¹⁰

Dieser mit der Identitätsbildung vollzogene Eintritt in die Symbolische Ordnung (d. h. in die Sprache) bedeutet also Differenzierung des Selbst von einem Anderen, zugleich aber sexuelle Differenzierung, die nach Lacan eine Differenzierung zwischen zwei verschiedenen Positionen (unabhängig vom biologischen Geschlecht) im Verhältnis zum konstitutiven Seins-Mangel ist. Dieses Prinzip des konstitutiven Seins-Mangels bezeichnet Lacan als die phallische Funktion; die beiden Positionen im Verhältnis dazu als Phallus-Haben versus Phallus-Nicht-Haben. Mit der Definition des Phallus als desjenigen Signifikanten, der diesen konstitutiven Mangel beziehungsweise die Unmöglichkeit

den Mangel zu bezeichnen, symbolisiert, charakterisiert Lacan diese Differenzierung gleichzeitig als eine wesentlich sprachliche, die sich auf keinerlei vorgängige Substantialität stützen kann. Die zur Verfügung stehenden Positionen im Verhältnis zum Mangel sind also nicht zwingend mit biologisch definierter „Männlichkeit“ oder „Weiblichkeit“ gleichzusetzen.

Die imaginäre Komponente des Phallus, das heißt, die vorläufige Lokalisierung der Differenz in einem Signifikat, die die Aufrechterhaltung seiner Funktion als Signifikant garantiert, ist die Vorstellung von etwas, das es nie gegeben hat, nämlich eine vollkommene, also mangellose Selbstidentität des Subjekts. Diese Differenz zwischen Mangelhaftigkeit und imaginierte Kohärenz, die die Bewegung des Begehrens unterhält, beziehungsweise die unausgesetzte Bezogenheit auf ein Anderes zu verdecken, ist die Funktion des Signifikanten. Gleichzeitig aber verdeutlicht der Phallus gerade die Unmöglichkeit einer derartigen Identität, die vor jeder differentiellen Beziehung konstitutiv wäre; eine Unmöglichkeit, die letztlich nicht in der Physiologie gründet, sondern in der Sprache als differentiell strukturiertem Bedeutungsvorgang. Daß der konstitutive Mangel, der jedes Subjekt charakterisiert, in der Tradition der abendländischen Epistemologie auf die Frau projiziert wird, ist auf die durch binäre Gegensätze beziehungsweise durch eine Subjekt / Objekt-Dichotomie gekennzeichnete epistemologische Betrachtungsweise zurückzuführen, die das „Ich“ dem „anderen“ gegenüberstellt. Sofern vor aller Differenzierung eine „ursprüngliche“ Identität (Besitz des Phallus) postuliert wird, kann die Frau nur den „Verlust“ beziehungsweise den „Mangel“ verkörpern. Das Bild der Frau wird in dieser Polarisierung zur Garantie der Kohärenz eines männlich definierten Subjekts, dessen Seins-Mangel damit quasi ausgelagert wird – auf ein dadurch erst von ihm unterschiedenes „Anderes“. Lacans Feststellung, „die Frau existiert nicht“, bezeichnet in diesem Sinn auch nur die Künstlichkeit dieses Status – als absolute Kategorie und Garant der Phantasie einer kohärenten Identität. Sie hat einerseits eine tragende Funktion im Symbolischen und gleichzeitig weist sie über dieses hinaus, indem sie auf seine Unzulänglichkeit verweist (die Position der Frau ist nach Lacan supplementär, nicht komplementär zu der des Mannes).

Die Konstitution von Identität (Subjekt- und Geschlechtsidentität ebenso wie Objektidentität) kann also nur als sprachlich-differentieller Prozeß innerhalb dessen gedacht werden, was Lacan die ‚Symbolische Ordnung‘ nennt und was in Form visueller wie sprachlicher Repräsentationssysteme Wahrnehmung und Denken strukturiert. Dieser Vorgang der Identifikation ist an die immer wieder erneuerungsbedürftige Verdrängung des Mangels geknüpft und bleibt daher von einem Mechanismus der Wiederholung abhängig. Wiederholung heißt hier aber nicht Wiederholung des Immergleichen, sondern ist als heterogener Vorgang zu denken – also nicht als „fundierender“ Akt, sondern als Kette von Signifikationsprozessen, die in ihrer Bezogenheit auf ein Anderes immer zugleich durch Verfehlung gekennzeichnet sind und in der Verleugnung

dieses Verfehlens „Identität“ produzieren. „Identität“ ist daher auch nicht als „determiniert“ (bzw. feststehend) zu betrachten. Aus diesem Grund kann es einer kritischen Repräsentationstheorie auch nicht um die Erforschung von „Identitäten“ gehen, sondern nur um eine Analyse von Bezeichnungsverfahren.

ANMERKUNGEN:

- 1 Auf den Umstand, daß Frauen nicht Ausgeschlossene, sondern notwendige Konstituenten dieser (patriarchalen) Systeme sind, haben bereits etwa Jacqueline Rose, Roszika Parker oder Griselda Pollock hingewiesen. (vgl.: Rose, Jacqueline: *Woman as Symptom* (1979), in: dies.: *Sexuality in the Field of Vision*. Verso, London 1986, S. 216-223; Parker, Roszika / Pollock, Griselda: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London 1981)
- 2 Auf dieser Ebene verharrete etwa die Repräsentationskritik der historischen Avantgardebewegungen zu Anfang des Jahrhunderts, die wohl den Status des interpretierenden Subjekts in Frage stellte, die Idee einer „Authentizität“ jenseits der institutionalisierten Bilder aber unangetastet ließ. Die Annahme einer „Autonomie“ der Kunst findet sich auf theoretischer Ebene bei Marcuse wie bei Adorno bis hin zu P. Bürger vertreten.
- 3 Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen* (1976). Frankfurt a.M. 1977. ders.: *Dispositive der Macht*. Berlin 1978; und: Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, (Paris 1957). Frankfurt a.M. 1964 (vgl. De Lauretis, Teresa: *Alice doesn't – Feminism, Semiotics, Cinema*; USA/UK, 1987(84), oder Pollock, Griselda: *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*. Methuen 1987)
- 4 „Americans on the Move“ wurde im April 1979 im Kitchen Center for Video, Music and Dance in New York City uraufgeführt und in überarbeiteter Form als erster der vier Teile in „United States, Parts I - IV“ integriert. „United States, Parts I - IV“ wurde zum ersten Mal in voller Länge im Februar 1983 an der Brooklyn Academy of Music gezeigt.
- 5 Owens, Craig: *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism* (Teil 2), in: *October* no. 13 (summer 1980), S. 59-80; wiederabgedruckt in: Wallis / Tucker (Hg.): *Art after Modernism. Rethinking Representation*. New York 1986 (1984), S. 217-235.
- 6 Owens, Craig: *The Discours of Others: Feminism and Postmodernism*, in: Foster, Hal (Hg.): *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend, Washington 1983, S. 65-90 (deutsche Übersetzung: ders.: *Der Diskurs der Anderen – Feministinnen und Postmoderne*, in: Huyssen, A. / Scherpe, K. (Hrsg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 172-195)
- 7 Owens, a. a. O., S. 177
- 8 (Kostümierung, zitierte Posen weiblicher Filmstars und suggestive Blickregie, die auf ein Geschehen außerhalb des Bildausschnitts und eines zeitlichen (syntagmatischen) Schnitts verweisen etc., suggerieren, daß es sich um Ausschnitte aus einem plot – also um eine filmische Narration handelt.
- 9 KünstlerInnen wie z. B. Sarah Charlesworth, Sherrie Levine, Jenny Holzer, Barbara Bloom, Barbara Kruger, Victor Burgin, Ross Bleckner oder Richard Prince sind in diesem Kontext zu sehen.
- 10 Lacan, Jacques: *Ecrits*. Paris 1966; (dt.: *Schriften I, II und III*. Olten 1973/75); ders.: *Le séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964). Paris 1973; und: ders.: *Encore. Le séminaire. Livre XX* (1972-73). Paris 1975.

DIE AUTOR/INN/EN:

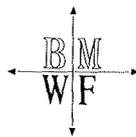
DR. MARKUS ARNOLD: Studium der Philosophie, Tiefenpsychologie und Rechtswissenschaft an der Universität Wien. Dissertation zu "Harmonien -- Synonyma -- Negation". Von 1992 bis 1994 Forschungsprojekt zu Platon, Aristoteles und Hegel. Mitarbeiter bei der Sigmund Freud-Gesellschaft. Lehrbeauftragter am Institut für Philosophie der Universität Wien. Lebt in Wien.

MAG. BRIGITTA KEINTZEL: Studium der Philosophie, Psychologie, Pädagogik und Geschichte. Arbeit an einer Dissertation am Institut für Philosophie der Universität Wien "Zum Denken der Geschlechter: Differenz und Identität". 1990/91 Forschungsprojekt an der FU Berlin. Mitarbeiterin am Institut für Wissenschaft und Kunst und in der IWK-Dokumentationsstelle Frauenforschung. Tätigkeit in der VHS-Erwachsenenbildung. Lebt in Wien.

MAG. MARKUS LEINER: Studium der Philosophie und Soziologie an der FU Berlin. Diplomarbeit zum Thema "Drachensaat. Sexualität und Technik als Strukturelemente des heroischen Nihilismus". 1987 bis 1991 autonome Seminare zu Filmsemiotik. Arbeitet an einer Dissertation in Philosophie. Lebt in Berlin.

DR. SUSANNE LUMMERDING: Studium der Kunstgeschichte und Romanistik. Diverse Publikationen (u. a. "*Weibliche Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion des Codes*"), Übersetzungsarbeiten im kunst- und kulturwissenschaftlichen Bereich, freie Graphikerin, Lehrbeauftragte am Institut für Publizistik der Universität Wien. Kommunikationswissenschaftliches Forschungsprojekt "Frauen im Medien- und Kulturbetrieb". Lebt in Wien.

MAG. MARC RIES: Studium der Philosophie, Soziologie und Pädagogik. Theorie-Arbeit im Bereich der Neuen Medien / Kunst / Gesellschaft. Lehrbeauftragter an verschiedenen Universitätsinstituten. Forschungsprojekt "Mediales Zuhause. Identität und Geschichte im österreichischen Fernsehalltag", Buchprojekt (gemeinsam mit Elisabeth Büttner) "KinoZeit". Mitbegründer von ZeitWerk, Institut für Gegenwartsanalyse und experimentelle Kulturarbeit. Publikationen u.a.: "Architektur und Kino. Überlegungen zu einer Geschwisterlichkeit", in: artimage (Hg.), film+arc1, Katalog des Internationalen Festivals Film + Architektur, Graz 1993; "Verkehr", in: Gerbel, Karl / Weibel, Peter (Hg.), Ars electronica 94. Intelligente Ambiente, Katalog Band 1, Linz 1994. Lebt in Wien.

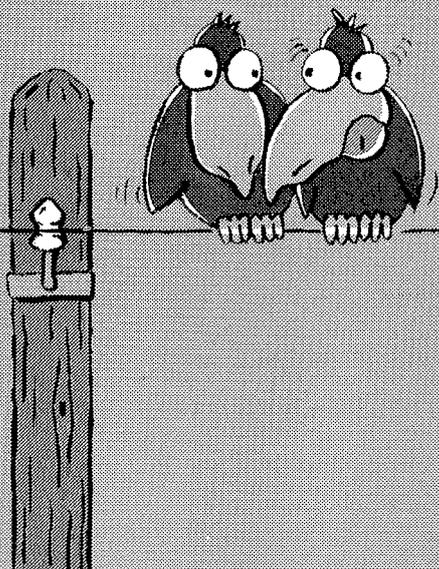


K·U·L·T·U·R
F·Ö·R·D·E·R·U·N·G

WIENER 
STÄDTISCHE

Die Versicherung

Das Bank Austria Kontofon. Die schnellste Verbindung zu Ihrem Konto.



Wenn Sie ein Konto bei der Bank Austria haben, ist für Sie jetzt jedes Telefon ein Kontofon. Damit können Sie so einfach und bequem wie noch nie alle Ihre Rechnungen bezahlen, Kontobewegungen überprüfen und Ihren Kontostand ab-

fragen – Anruf genügt. Per Kontofon erledigen Sie diese Bankgeschäfte, wann Sie wollen: Von Montag bis Freitag von 7 bis 22 Uhr und sogar am Samstag von 8 bis 18 Uhr. Das Bank Austria Kontofon. Und vieles wird möglich. Weitere Informatio-

nen in jeder Bank Austria oder direkt zum Ortstarif: 0660/8420.

Bank Austria
Die beste Verbindung.