

Ein emblematischer Knochen

Roberto Ohrt

An irgendeinem Tag im Jahr passiert es dann: eine Mauer fällt, eine Grenze verschwindet, Herrschaftszeichen werden wertlos, und bald gelingt niemandem mehr, sich vorzustellen, wie es vorher war – als könnte eine Tür zuschlagen und mit dem Raum, der zu ihr gehörte, für immer verschwinden. Reste der Vergangenheit stehen noch und bleiben auch weiterhin stehen, und die neuen Machthaber im Land brauchen einige Monate, bis sie in ihrer ideologischen Anlage wieder den gemütlichen Sessel am Feuer eines Feindbildes aufgestellt und Ersatz für nunmehr verbrauchte Sentimentalitäten gefunden haben, aber unaufhaltsam verblassen ehemals gehandelte Selbstverständlichkeiten, vor allem die konkrete Gestaltung jener Selbstverständlichkeit, die als Unvorstellbarkeit einer Veränderung der Zustände das belanglos Normale in den Jahrzehnten davor festgeschrieben hatte: all die Szenarien beängstigender Katastrophen, angebracht auf dem Endpunkt der Eskalationslogik eiserner Machtapparate und ihrer Empfangsgeräte im Privaten, die Reichweite interkontinentaler Raketen, zu der jeder seinen Vorhangstoff hatte, Megatonnen atomarer Sprengköpfe gegen das schwache Relief der Welt, Satellitensysteme zwischen den Sternen und Agentenfilme internationaler Spannung, Winter, Tauwetter oder Frühling ... plötzlich war all das vorbei. Den Höhepunkt der historischen Wende hat das Medium der öffentlichen Erinnerung als Videomitschnitt aufbewahrt: das Wahrzeichen der geteilten Stadt, eingefasst von einer unüberschaubaren Menschenmenge, die es mit dem Glitzern ihrer Blitzlichtsterne verziert und dazu Feuerwerkskörper in den Nachthimmel schießt, ein unverhoffter Altjahrsabend im November. Kurze Sequenzen dieses Films werden seitdem gern eingeblendet, wo nationaler Glanz oder Staatsgründungsdramatik Standbilder braucht, in Wahlkampfspots beispielsweise oder in die Vorschau eines Fernsehfeatures. Doch irgendwie läßt sich das Licht des großen Augenblicks nicht ganz von dem weißen Rauschen des Bildschirms ablösen. Das Flimmern des Videodokuments,

zur Auffrischung ins schwache Kurzzeitgedächtnis der Aktualität eingestreut, verstreicht mit dem Sprühen von Farbpunkten; in der nächsten Sekunde ist es bereits verloschen und pustet nurmehr digitalen Staub vom Zauber dieser Vereinigung durch die Gegend.

Schon am Anfang des 19. Jahrhunderts wirkten Berlins Bauwerke wie aus einer „Kolonistenstadt, die in großer Eile aus dem märkischen Sandboden herausgestampft wurde. „Der feine Staub“, heißt es in einer zeitgenössischen Reisebeschreibung von 1806, „wirbelt sich dann durch alle Gassen in kleinen Wolken hin. Bei einem etwas starken Wind aber wird man hier gar in die Sandwüsten Afrikas versetzt. Eine Staubsäule von der Höhe eines Hauses fliegt dann über die großen Plätze weg. Auf der Schloßfreiheit kam mir einst ein solches Ungeheuer von dem Schloßplatz her entgegen. In der Ferne verdunkelte es schon alle Gegenstände. Es wirbelte sich längs den Häusern fort, und ich übertreibe nicht, wenn ich versichere, daß ich auf drei Schritte keinen Menschen sehen konnte. Alle Budiken, die auf den öffentlichen Plätzen stehen, werden dann mit Sand verschüttet, und die Kleinkrämer und Obstverkäufer haben eine geraume Zeit zu tun, um ihre Kostbarkeiten unter dem Schutt, der sie in einem Augenblick verdeckt, wieder ans Tageslicht zu bringen.“

Rüdiger Safranski geht in seinem Buch *Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie* durch das Berlin der klassischen Denker mit nicht mehr Respekt als der Wind, den seine Erbauer machten. In der Stadt – so Safranskis Resümee – hinterließ alles „den Eindruck von hastiger Neuheit, wie am Reißbrett entworfen“. Zu diesem Programm gehörten auch „die ersten Mietskasernen, akkurat auf Linie gezogen und wie zum Manöver aufmarschiert“, die an der damaligen Peripherie entstanden. Er läßt weitere Zeitgenossen des frühen 19. Jahrhunderts zu Wort kommen, die den Vergleich zu anderen europäischen Metropolen ziehen konnten; sie bestätigen seinen Eindruck, die durchreisende Madame de Staël etwa: „Berlin ist eine große

Stadt mit breiten, geraden Straßen und von regelmäßiger Bauart. Da sie größtenteils neu gebaut ist, so finden sich wenig Spuren älterer Zeit ... Berlin, diese ganz moderne Stadt ... bringt keine feierlich ernste Wirkung hervor, sie trägt das Gepräge weder der Geschichte des Landes noch des Charakters der Einwohner.“

Nun ja, vielleicht hat sich die Französin nur über den Charakter der Einwohner und ihre Geschichte getäuscht. Inzwischen sind knapp zwei Jahrhunderte ins Land gegangen, und man möchte meinen, noch einmal müßten in Berlin in aller Eile Tatsachen geschaffen werden, denen Reisende sicherlich bald wieder mit jener Verwunderung begegnen, die schon Madame de Staël in der „ganz modernen Stadt“ empfand. Einige Straßenzüge wurden bereits mitsamt Architektur über den sandigen Boden gelegt. Sie gleiten gewiß leichter dahin als die alten Silhouetten, die so gut zu den Konturen der Stahlstiche passen, in denen sie uns erhalten blieben. Auch die klotzigen Nachfolger im späteren 19. Jahrhundert werden, sofern sie ihre Geschichte im 20. überstanden haben, von den flachen Profilen der neuen Architektur in erstaunlicher Schnelligkeit beiseite gedrängt. Der aktuelle Entwurf einer Innenstadt hält die Linien entlang der Straßen schärfer; er spannt straffe Glanzfolien in die Perspektive, hauchdünn und einheitlich glatt, so stabil gedruckt, so behende geknickt und gefaltet, über makellos feine Kanten ohne Unterbrechung durch einen ganzen Block gezogen ... man kann sie sich leichter Hand auch um einige Meter vor- oder zurückgeklickt vorstellen, mit ein paar Anschlägen auf der Tastatur. Warum haben die Fassaden gerade auf diesem Zentimeter haltgemacht? Sie blenden sich in die Lücken und Löcher der Stadt, machen ihren Freiflächen das Angebot einer Nutzung, zitieren eloquent stilistische Vorbilder ihres möglichen Funktionierens und wahren das Versprechen nach außen, auch wenn die „hochwertigen Gewerbeflächen“ im Innern ein Luft- und Gespensterschloß bleiben.

Einige Bauwerke Berlins, der Anhalter Bahnhof etwa oder das Brandenburger Tor, standen so

lange in den großen Leerräumen der Stadt, daß diese Situation ihnen fast zur selbstverständlichen Umgebung geworden ist, als habe die Geschichte ihre Erzählung dort schon an die Natur abgegeben. Das Brandenburger Tor war der Karte eingeprägt wie ein verrostetes Schloß, zu dem man den Schlüssel wohl irgendwo auf dem weiträumigen Schauplatz verloren hatte. Nach Westen führte es in keine Stadt mehr; da lag das Brachland des zweiten verlorenen Weltkriegs, ein Boden, den das Kapital nicht mehr so recht zurückerobern wollte. Und nach Osten schaute es auf eine ehemals bedeutende Straße, die außer Dienst genommen war. Das alte Tor sollte natürlich dem westlichen Propagandaapparat ein gewichtiges Zeichen sein und wurde heftig mit nationalen Sehnsüchten aufgeladen, aber ebenso unverrückbar war es im 8. Mai 1945 und dessen Vorgeschichte festgefroren. Wer es aus diesem Bedeutungsrahmen herausbrechen wollte, hatte mit dem Bruchstück immer auch die exemplarische Ruine in der Hand, die an ihrem Platz in der Zeit stehengeblieben war. Und wenn in der Nähe der Sand nach Spuren der Vergangenheit durchwühlt wurde, fand man auf der Höhe des Kellergeschosses die Bunker der Vernichtungsmaschinerie, deren Führungsstab die Verwüstung über ganz Europa ausgebreitet hatte und die letzten Kriegstage, in die verbrannte Wüste der eigenen Hauptstadt zurückgeschlagen, dort unten im Fundament zu bringen mußte.

Fast ein halbes Jahrhundert später hob man aus der Geschichte die Konturen eines wiedervergrößerten Deutschlands. Es sollte das Deutschland sein, das vom ganzen Jahrhundert oder noch größeren Zeiträumen immer gemeint war und, gemäß der dürftigen Tautologie eines Zweizeilers, nun endlich „zusammenwachsen muß ...“ ein märchenhaftes Pflänzchen, das da in den Ansprachen blühen will. Man könnte durchaus behaupten, wo so viel auf Sand gebaut worden ist, sei ein anderer Stand der Dinge nicht zu erwarten. Die Natur nähme sich eben immer wieder, was ihr gehört, und die Menschen hätten mit ihren befristeten Konstruktio-

nen nicht genügend Macht auf dieser Erde, insbesondere nicht auf dem trockenen Fleckchen, das wir gerade anschauen. Die Natur hat bekanntlich keinen Anwalt vor Staat und Nation; sie wird daher gern herbeizitiert, wenn Unergründliches oder unbenennbar Elementares willkommen ist, Tiefen und Gründe dunkel bleiben sollen, damit sich in der Begriffslosigkeit verbergen bzw. einebnen läßt, was eine Sache der Menschen war und in den Lebensgeschichten durchaus erzählbare Spuren hinterlassen hat. Als solche aber, als eine von den Menschen so gemachte – und sich zu eigen gemachte – Natur ist hier vom Sand die Rede, und auch vom Staub des Kasernenhofs, der sich in der Sprache der Architektur aufs neue herausputzt.

Aus diesem Stoff des gesellschaftlich organisierten Vergessens wurden – schauen Sie nun die Abbildungen des vorliegenden Katalogs an – einige vertrocknete Äste hervorgezogen, zusammengestellt zu einem Bündel abgesäbelter Knochen und mit einem zu großen Griff versehen, der den Monumentalismus zu sich herunterzieht und doch nicht behauptet, daß es sich um eine Sache handelt, die ein einzelner allein in die Hand nehmen könnte – oder in der Hand gehabt habe. Ganz in der Nähe ein weißes Sieb, angebracht auf einer blanken Metallplatte, die mit vier Gewehrkolben in die Wand geschraubt ist; halb Raster, halb industrielle Musterprobe aus Wurzelwerk, wird in dem Ding zusammengeschoben, was zusammenpassen muß, zu den Konturen des vergrößerten Deutschlands. Beides ist gemacht „wie ein gekrümmter Zweig am Strand, blank genagt und glatt glänzend, als gäbe die Welt das Geheimnis ihres Gerippes preis, steif und weiß“. Doch was T. S. Eliot in der *Rhapsody on a Windy Night* als Blick auf eine Welt beschrieb, die wie ein noch unentdecktes Skelett auf die Enthüllung ihres Zustands wartet, wird, zurechtgeschnitten auf den profanen Begriff „Deutschland“, zu einer Analyse der Prägung, die eine Territorialmacht zu installieren versucht. Dabei wurde die Arbeit an den neuen Grenzziehungen, die sich erstaunlich rei-

bungslos mit alten ideologischen Formationen aufluden, hineingetrieben in ein Material, das ihre Bedeutung überlastet oder in langwierigen Bearbeitungsprozessen auf Erinnerungsresten beharrt, um irgendwie herauszuholen, was nicht ganz verschwunden ist, um in den stilleren Zonen der nationalen Euphorie aufzuspüren, was sich immer noch aufrufen läßt. Es geht um eine Konfrontation, die auf den falschen Ton hinaus will, mithin als bleiches Gewebe herzeigt, was die jüngste Erfindung eines deutschen Staates war; er schien ganz natürlich und konnte sich zum Erben der verschiedensten undeutlichen Sehnsüchte machen, obwohl es ihn vor 1989 in diesen Grenzen noch nie gegeben hat.

Die Zeit der großen historischen Erzählungen war in Deutschland auf eine andere Weise vorbei, lange bevor ihr Ende von der neueren europäischen Philosophie verkündet wurde; dies gilt für beide Bewegungen des Jahrhunderts, die der Unterwerfung unter die Logik der kapitalistischen Ökonomie und die ihrer theoretisch-praktischen Kritik. Unvermittelter als im übrigen Europa standen die deutschen Monumente der Macht seit 1945 in einem Zwischenraum der Bedeutung, der nicht mehr eindeutig zu orientieren war und dem auch die zerbröckelten Reste im Sand kaum noch Fundamente gaben, auf die man sich berufen konnte. In Rom zum Beispiel liegen die monumentalen Fragmente des zur alten Imperiums wie eine geknackte Nuß in der Stadt, und man kann auf den Übergängen immer noch sehen, wie sie ihren Raumbegriff an die Architektur der letzten Jahrhunderte abgegeben haben. Die abgebrochenen Bögen und zu Boden gestürzten Säulenschäfte können daher gar nicht groß genug sein, auch wenn sie mittlerweile von Zäunen eingefaßt das Inventar touristischer Erlebnisparks bilden. Hierzulande wirken die Monumente dagegen wie aus einem hartgewordenen Brei, der sein Ideal nur in groben Umrissen erinnert und vom Verfall kaum in Mitleidenschaft gezogen wird. Um diese Differenz gröber erscheinen daher die römischen *fascies*, wenn sie den barbarischen Anteil der

Militarisierung des Kapitals als ein Bündel Knochen herbeitragen.

Doch auch auf der anderen Seite der Geschichte ist es in Deutschland nicht mehr zu großen Erzählungen gekommen. Das liegt natürlich zum überwiegenden Teil an der Gründlichkeit, mit der oppositionelle Bewegungen zwischen 1933 und 1945 ausgelöscht worden sind, und daran, daß die Früchte dieser Arbeit nach 45 – wie man inzwischen zugibt – von denjenigen geerntet werden konnten, die auch vorher mit den entsprechenden Techniken gut vertraut waren. Den Rest erledigte das Schweigen oder, genauer gesagt, die zuvor in der Sache tätige und nun „schweigende Mehrheit“. Lediglich im sozialistischen Deutschland blieben Erinnerungen an den Widerstand und die Niederschlagung des Faschismus erhalten, allerdings verkapselt in einem Partei- und Staatsapparat, der sich auf eine geschlagene soziale Bewegung gründete, ihre Schwächung, die kultische Verhärtung weiter vorantrieb und so die Leere der mitgeschleppten Zeichen besiegelte.

Die Buchstaben der *Formulierung XX. Jahrhundert* liegen folglich auf einem weißen Grund; die schwarze Klammer A und T setzt sich mit einem roten X – dem Kreuz eines Tag X oder des Durchstreichens, Abschaffens und Verbotens – zu AnXT zusammen. Nach der Benennung dieses Werkzeugs droht, daß zugleich ans Werk gegangen wird, und die Drohung bleibt, aber ein kleingeschriebenes n schiebt sich ins Wort und rückt die Sprache von der Gegenständlichkeit ab. Das n formuliert, deswegen in der Farbe grün, gegen den unmittelbaren Griff zur Sache einen Einspruch, geht gegen die Endgültigkeit des X vor, will es mit seinen geringen Kräften auseinandernehmen und sucht im Hinweis auf das schwerer faßbare Gefühl der Angst nach Subjekten.

Die *Formulierung XX. Jahrhundert* ist eine bilderlose Formel, Schautafel für eine Analyse, die nüchtern durchkalkuliert, womit im Multiplikationssystem der staatlichen und militärischen Formationen von Massen zu rechnen ist.

Dennoch steht sie in einem Zusammenhang, der durch sein symbolisches und emblematisches Vokabular Verbindung hält zu den pathetischen Elementen der sozialen Bewegungen, zu jenen Liedern voller Bilder und Gesten, die die Farbe der Fahne besingen, die Sonne des Fortschritts, das Rad der Geschichte, all die heraldischen Reste, die auch in moderneren Klassenkampforganisationen noch Geschlossenheit beschwören sollten. Sie erfahren hier ihre klassische Rückbindung in den Produktionsprozeß, werden einem imaginären Arbeitsplatz zugeordnet, auf dem die Bereiche von Produktion und Verwaltung ineinandergreifen. Wenn Metallguß und Schleifarbeiten am Produkt unmerklich in die Prägung von Stempeln und Konturen der Ordnung hinübergegangen sind, zeigen sich an der Form die Zeichen eines bürokratischen Apparats, der in die Produktion eindringt und das Terrain seines Gegenspielers, der Arbeiterorganisation, eingrenzen will.

Walter Benjamin notierte in den 30er Jahren für sein *Passagen-Werk*: „Die Dichtung der Surrealisten behandelt die Worte wie Firmennamen und ihre Texte sind im Grunde Prospekte von Unternehmungen, die noch nicht etabliert sind. Heute nisten in den Firmennamen die Phantasien, welche man ehemals im Sprachschatz der poetischen Vokabeln sich thesauriert dachte.“ Das stimmt nicht ganz, denn einerseits fehlte den Surrealisten letztlich doch genügend Distanz zum poetischen Sprachschatz, andererseits war in den Firmennamen mehr eingelagert. Schon im Dadaismus deckten die Tarnfarben der Anzeigengeräusche ein Sabotageunternehmen, das es auf das Organisationsgerüst der herrschenden Ordnung abgesehen hatte; nichts anderes wollten die parallel entwickelten Interventionen, die mit unsachgemäß behandelten Konstruktionsplänen von Elektro- oder Verbrennungsmotoren das Innenleben der Muse Malerei auseinandernahmen.

Die Surrealisten legten ihr Unternehmen optimistischer an und lösten aus der Sprache der industriellen Produktion heraus, was ihrem ver-

rätselfelten Utopismus als Zeichen einer Konstruierbarkeit des Handelns als fast handwerklich, vor allem aber gesellschaftlich herstellbare Entwicklung neuer Lebensformen dienen konnte. Firmennamen boten in diesem Sinne ihren Worten zwar einen ungewohnt materialistischen Hintergrund, und das um so mehr, als die ökonomischen Realitäten immer noch in die Geheimfächer des bürgerlichen Lebens abgedrängt waren, wo sie gleichermaßen verschleiert wie unbegriffen bleiben mußten; sie lieferten darüber hinaus aber auch die Konturen der politischen Formationen, die um die soziale Frage und ihre Produktion stritten, also die Nähe zur Typographie und Emblemik zum Beispiel von gesellschaftlichen Verbänden oder wissenschaftlichen Einrichtungen, und garantierten derart der besten Erfindung des Surrealismus ihre Wirkung, der Kunst des Publizierens; mit ihren Mitteilungen und Broschüren meldeten sich die Surrealisten wie aus einer Schattengesellschaft, die schon in einer anderen Wirklichkeit unterwegs war.

Der gesamte Komplex der politischen und ökonomischen Emblemik stand in den 20er Jahren unter stärkerem Druck, war komprimiert und statuarisch, aufgeladen von patriarchaler Trägheit, die härter um ihre Geschlossenheit kämpfte und Konflikte ins Innere ihrer vom Zeichen geschützten Grenzen verbannen wollte. Die Garanten der herrschenden Ordnung, die Militärkassen, prägten den Wertzeichen immer noch ihre geputzten Ritterrüstungen auf. Infolgedessen hatten Verletzungen der symbolischen Ordnung sehr viel schwerwiegendere Folgen. Bis in die 50er und 60er Jahre beanspruchten Symbole und Embleme eine größere Unantastbarkeit ihrer Form und Bedeutung, insbesondere alle nationalen, während Firmenzeichen deutlich an geschmeidigen Konturen arbeiteten, vermutlich weil sie nun massenhafter und fast nur von der Seite des Konsums angeschaut werden sollten, wogegen die Seite der Produktion oder Produzierbarkeit aus dem Bereich des Vorstellbaren, des Verfügbaren ver-

drängt wurde. Eines der wenigen Zeichen, die in den 70er Jahren eine ansonsten kaum mehr vorstellbare Wirkung in der Öffentlichkeit erzielten, also von einer kleinen Gruppe aus völliger Bedeutungslosigkeit auf die Höhe der wichtigsten Meldung vom Tage katapultiert werden konnte, war der Stern mit der Maschinenpistole, das Zeichen der Roten Armee Fraktion, eigentlich nicht mehr als ein Stempel. Auch die nächste Gruppe des Jahrzehnts, die ein vergleichbar überraschender Shooting Star wurde, mußte eine Waffe in ihren Namen eintragen. Aber im Grunde lieferten die Sex Pistols keine Embleme mehr, sondern eine Melodie der Zerstörung von Herrschaftszeichen, und was man von ihnen heute aufbewahrt, im Museumsarchiv oder am eigenen Outfit, konserviert Zeichen der Methode, abgetrennt von ihrer Wirkung.

Wir könnten nun den Witz mit der Signifikantenkette weitertreiben und kämen von den Pistols auf Public Enemy und schließlich Gangsta Rap. Im internationalen Kontext nehmen die Hinweise überhand, sogar in der Kunst, und außerdem geraten wir wieder vollkommen auf die Seite des Konsums; also beschränken wir uns – zeitgemäß – auf die Beobachtung des nationalen Standorts, zumal die Waffe auch hier Konjunktur hat. Sie gehört zur Ausstattung des neuen Feindbilds der inneren und äußeren staatlichen Souveränität, zur Gefahr der – Großschreibung hat sich durchgesetzt – „Organisierten Kriminalität“, die mit Vorliebe an der Ostgrenze hochgezogen wird. Und sie gehört zur Ausstattung des Hauptdarstellers in der Unterhaltungsindustrie, ist Zeichen und Requisit des Polizisten, der mittlerweile in jedem Dienstgrad und in jeder Aufmachung den Film erobert hat. Ob Mann oder Frau, jung oder alt, legal oder illegal, schwach oder stark ... jeder Schauspieler kennt mittlerweile die Pflichthaltung: beide Arme steif nach vorn gestreckt, die Waffe fest auf Zielhöhe und Blickrichtung gespannt, dringt er mit seinem dritten Auge in die Gefahrenzonen ein, Beschützer einer Ordnung,

die vom Bösen bedroht ist, weil den Guten vom Gesetz die Hände gebunden sind.

Dies sind nur zwei der Standardfiguren, die mit der Ausbreitung des Imperiums der Polizei im Filmgeschäft durchgesetzt wurden und selten wird von ihrer Norm abgewichen. Offenbar erlahmt die Phantasie, hat sie sich ins Innere des Gewaltmonopols versetzt, auf der Stelle. So ist es wohl, wenn man mit der Einbildungskraft nach dem Rechten schaut: in immergleichen Stereotypen entfaltet sich der dramatische Konflikt am bewaffneten Beamten, und in zuverlässiger Regelmäßigkeit eilt die Inszenierung der Realität um einige Schritte in den Polizeistaat voraus, wobei der technische Stand der vorge-spielten Machtlosigkeit staatlicher Überwachungs- und Verfolgungsapparate unsere Vorstellungskraft ebenso zuverlässig und stets um Jahrzehnte in die Vergangenheit zurückversetzen will. Wenn sich das so gezeichnete Bild staatlicher Gewalt überhaupt mit irgendeinem Stück Wirklichkeit deckt, egal in welcher Vergangenheit wir es finden wollten, dann sollte nicht im Staatsapparat, sondern bei den überwiegend schlecht entwickelten Methoden, technischen Mitteln und Organisationsformen krimineller Handlungen nachgesehen werden, die die Mehrzahl der Gesetzesübertretungen begleiten. Der Filmpolizist bietet seine einfache bis dumme Theorie und Praxis gewissermaßen als ein korrespondierendes Feld an, parallel die begrenzten Möglichkeiten kontrollierend, die der Mehrzahl seiner Zuschauer zur Verfügung stehen, wenn sie nach Ideen jenseits der gesetzlichen Ordnung suchen. Einen Rest dieses anderen Verhältnisses öffentlicher Sicherheitsphantasien zum Stand der Kriminalität teilen die Projektionen mit, die immer nur dem schlimmen Gegner jene unbegrenzte Handlungsfähigkeit zuschreiben, für die die Ordnungshüter eine Lizenz wünschen. Etwas profaner sollte diese Umkehrlogik einigermaßen bekannt geworden sein, ist sie doch lange und massenhaft zu spüren gewesen: demnach erfahren die Schläge mit dem Gummiknüppel ihre Härte stets nur aus der Wucht, mit der die

Getroffenen ihre Köpfe hinhalten; Kurzformel: „Widerstand gegen die Staatsgewalt.“

Der Polizist möchte das Gesetz brechen, und der Zuschauer soll verstehen, daß er muß. Er möchte in die Maske des Terroristen schlüpfen, wofür Spezialkommandos in Realität und Fiktion zunehmend eintreten. Flankiert wird diese Dringlichkeit von Horror- und Schockeffekten, die sich einer beeindruckenden Beliebtheit erfreuen und die gesamte soziale Spannung auf den Mordfall fixieren, als ob überall, wo ein Gesetz verletzt wird, eine Leiche zurückbleibt oder jede Nervosität mit einer Tötungsabsicht zu tun hätte. Natürlich hat diese Schreckenswelt den Vorteil, daß Gewalt und Gefahr, dort wo sie wirklich installiert sind, nicht gesehen werden, im Staatsapparat beispielsweise, in der Befehls- und Gehorsamsordnung, die diese staatliche Gewalt schützt und strukturiert. Man kann bekanntlich aus einer Mücke einen Dinosaurier machen und wird ein großes Publikum finden, das die Sache glaubt. Wie schwierig ist es jedoch, dorthin zu zeigen, wo sich derzeit nicht nur strukturelle, sondern auch reale Gewalt konzentrieren und ihre Rituale entwickeln.

So verwundern uns die Umkehrungen des surrealen Dings, das nach Sinn schreit und nur Unsinn von sich gibt, nicht mehr all zu sehr. Die zum Torso vergrößerte Griffschale einer Pistole macht genau den Teil der Waffe zum bedrohlichen Objekt, der in seiner handlichen Form wie eine Rückkehr zu gemütlichen und liebevollen Gedanken erscheint ... oder, um einen letzten Blick auf die verkehrte Welt des Fernsehkommissars zu werfen, die Lösung eines Rätsels aus seiner Pfeife und nicht aus dem Maschinenpark der Datenverarbeitungs- und Überwachungssysteme zieht. Das Holz am Griff ist der Rest der bürgerlichen Wohnung an der Maschinenhalle, das Büro des Chefs, ein gepflegtes Interieur, in dem das Handwerk noch gegen die industrielle Produktion standhält und nicht Kriegs-, sondern Jagdgeschichten erzählt werden. Hier hat auch Kultur ihren Platz und kann sich darauf verlassen, daß Zweifel an der höflichen Lüge

keinen Zutritt bekommen. Das Maß stimmt. Macht ist die Diskussion nicht wert, der Wein schmeckt vorzüglich, und ein Feigenblatt wird von der Schatztruhe genommen.

Das gediegene Innenleben gerät allerdings leicht aus dem Gleichgewicht, wenn mit der Trophäe gleich ein ganzer Schrank von der Wand kippt und zu Boden knallt. Es scheint, als hätten sich die Arbeiter am Tag verschworen, unten in der Werkhalle Dinge zu produzieren, die die Verhältnisse auf den Kopf stellen und die nun im Zeichen der drei hüpfenden Tannen in Umlauf gekommen sind. Eine gewisse Beunruhigung geht allerdings nicht nur von der unangemessenen Größe des Griffholzes aus. Das von einer Woodman-Colt abgenommene Modell läßt sich noch recht unbeschwert anschauen, da die Kanten eindeutig an die ganze Waffe erinnern. Die anderen, von der Luger oder von der Smith & Wesson, sind körperlicher und drohen, sich zu verselbständigen. Wie ein Monsterschatten lösen sie sich aus der Erstarrung, und wenn Daphne zuvor dem Zugriff des Apollon ins Holz eines Baums entwichen war, ist es jetzt umgekehrt; die Gejagte dreht sich um und jagt ihren Häscher. Ein unangenehmer, fast obszöner Film liegt über der Haut des Holzes, ein Pin-up, wie er auch in Batmans homophilen Lederpanzer um Asexualität kämpft. Man muß wohl Lloyd deMause recht geben. In seinen *Grundlagen der Psychohistorie* entfaltet er sozusagen die Urszene des Interieurs, die Zeit im Mutterleib. Dort prägt sich das nährende Adergeflecht der Plazenta dem Embryo als ein erstes Zeichen für Wohlbefinden ein, der aus allen Mythologien bekannte Lebensbaum; er kann aber, wenn er einer undurchschaubaren Laune folgend keine Nahrung gibt, zu einem feindlichen und monströsen Gegenüber verwildern. Lloyd de Mause erinnert uns außerdem daran, daß die Plazenta als ein rotes Stück Fleisch auf einer Lanze am Anfang der Entwicklung territorialer Zeichen stand. Später hat man sie durch farbige Stoffe ersetzt, bis schließlich die uns immer noch bekannten Fahnen daraus entstanden.

Der Wind, der sie uns heute in den Medien vor Augen führt, zieht in Zeitlupe an ihnen vorbei und läßt die Farben der Flagge mit gedankenversunkenen Impressionen der Werbung verschwimmen oder mit Sensationen vom Fußballfeld, die Zusammenprall und Sturz der Spieler in eine schwerelose Naheinstellung entrücken. Auch in diese Jagdszenen hat sich das Firmenlogo eingemischt. Im Ideal ist es so schlank und schnell wie ein geschwungener Strich, vom Licht mit dem Aufschlagsgeräusch eines Balls ins Image geschrieben, ein Laserzeichen, das schneller als Schock und Schmerz eingebrannt wird. Doch auf dem Boden der Realität prägen sich die Verhältnisse am Arbeitsplatz tiefer in die Lebensführung ihrer Arbeitskräfte ein. Gute Laune, gute Bodies und der Tattoo des Firmenlogos in der Haut gehören zur Arbeitskleidung in Unternehmen, die aggressiver am Markt operieren. Und in der guten Stimmung eines Arbeitstages bleibt die abgeschlagene Lohn-erhöhung nicht der einzige Witz, über den man lachen muß, obwohl er keine Pointe hat.

Zu Skulpturen präzisiert wird durch Fahnen, Firmenzeichen, Embleme oder Dinge, die man zu Symbolen macht, nicht nur Gewicht in die Sache zurückgebracht und ein distanzierbares Gegenüber aufgestellt. Mit der greifbaren Gegenständlichkeit kehrt auch die schmerzhaft und bedrohliche Seite des verdrängten Körpers zurück. Sie wird geradezu aufdringlich entblößt, mehr noch: wie im Rückgriff auf die vorgeschichtliche Entstehung der Fahnen und Zeichen erscheint wieder das rohe Fleisch. Über Metallstäbe gestülpt, erinnert das polierte Gewehrkolbenholz eher an Schaschlik oder aufgespießte Zungen, die am Hals eines Mikrofonständers steckengeblieben sind.

Man könnte sich die *microphones* in einer Pressekonferenz vorstellen, sagen wir – nur um an signifikante Ereignisse vom Beginn unserer Epoche anzuknüpfen – eine jener Konferenzen, die die Verschleppung eines Friedensabkommens im ehemaligen Jugoslawien begleiteten, oder eine von denen, die während des Golfkriegs

regelmäßig irgendwo fernab stattfanden, wo die versammelte Weltöffentlichkeit ins Auge eines Desert Storm geführt und über das Geschehen auf dem Kriegsschauplatz zum Narren gehalten wurde. General Schwarzkopf müsste diesmal nur, wie von Gabriele Goettle vorgeschlagen, einen Tarnanzug tragen, dessen Stoff von lauter kleinen Mikrofonen gemustert wäre. Er würde also vortreten und noch einmal sagen: „Meine Damen und Herren, heute möchte ich Ihnen den glücklichsten Menschen in Bagdad zeigen.“

Quelle: Katalog *Hauser-Werke*, Berlin 1997