

MARTINA WAGNER-EGELHAAF

„Deutschland, bleiche Mutter“.  
Ist die Nation (immer noch) eine Frau?

Die sogenannte ‚kulturwissenschaftliche Wende‘ in den Geisteswissenschaften hat zu einem neuen Bewusstsein des Rhetorischen geführt. Ein Verständnis von ‚Kultur‘, das, mit Umberto Eco gesprochen, Kultur als die Art und Weise betrachtet, in der wir unsere ‚Wirklichkeit‘ einteilen und klassifizieren,<sup>1</sup> legt einen rhetorischen Blick auf die diskursiven Praktiken eben dieser Einteilungen und Klassifizierungen nahe. Rhetorik in diesem Sinn meint also nicht nur Theorie und Praxis der Rede, sondern stellt darüber hinaus ein Instrument der Kulturanalyse dar. Indessen sind beide Aspekte, Theorie und Praxis der traditionellen *ars rhetorica* auf der einen Seite und die rhetorische Konstruktion der Wirklichkeit und deren Analyse auf der anderen Seite, eng miteinander verbunden. Es liegt auf der Hand, dass eine so wirkmächtige Disziplin wie die Rhetorik die Muster und Strukturen der Kultur reflektiert, von der sie hervorgebracht wurde. Dies zeigt sich insbesondere einer feministischen Rhetorik- und Kulturanalyse, die ihr Augenmerk auf das implizite und explizite ‚Gendering‘ kultureller und rhetorischer Sachverhalte richtet. In Übereinstimmung mit der männlich dominierten kulturellen Ordnung hat die Rhetorik den idealen Redner immer als männlich konzipiert. Dies ist nicht nur eine Folge sozialgeschichtlicher Verhältnisse, sondern reflektiert die ihnen zugrunde liegenden Strukturen der westlichen Kultur und Diskursivität. In den Werken

<sup>1</sup> Vgl. Umberto Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a. M. 1977, S. 186: „Kultur ist die Art und Weise, wie unter bestimmten historisch-anthropologischen Bedingungen auf allen Ebenen, von der Aufteilung in elementare Wahrnehmungseinheiten bis zu den ideologischen Systemen, der Inhalt segmentiert (und die Erkenntnis damit objektiviert) wird.“

von Cicero, Quintilian und anderen Rhetoriklehrem wird rhetorische Perfektion explizit mit Männlichkeit in Verbindung gebracht, während ‚das Weibliche‘ als ‚Anderes‘ entworfen wird, das, zusammen mit Kindern, Jugendlichen, Sklaven und Tieren, aus dem Bereich des Rhetorischen verbannt wird.<sup>2</sup>

Ein sinnfälliges Beispiel für die Produktivität eines gendertheoretisch geleiteten rhetorischen Blicks auf kulturelle Muster stellt, wie auch der Beitrag von Claudia Röser in diesem Band deutlich macht, die Repräsentation abstrakter Einheiten und Werte wie Tugenden und Laster, Wissenschaften und Künste oder aber Länder und Erdteile durch weibliche Körper dar, die sog. Personifikationen, die häufig auch als Allegorien bezeichnet werden.<sup>3</sup> Nach Quintilian ist die Allegorie eine durchgeführte, d. h. ausgeweitete Metapher, die eine bestimmte Bedeutung in anderer Gestalt präsentiert.<sup>4</sup> Konstitutiv für die Allegorie ist der Bruch zwischen Bild und Bedeutung. Bild und Bedeutung stehen in einem willkürlichen, d. h. nichtmimetischen Verhältnis zueinander. Im Falle der Nationalallegorien, die im Fokus des vorliegenden Beitrags stehen, verbingt sich

<sup>2</sup> Insbesondere ist das Ideal des *orator perfectus*, der ein *vir bonus* zu sein hat, männlich konnotiert. So behauptet beispielsweise Quintilian in der *Institutio oratoria*, dass „nur ein wirklich guter Mann ein Redner sein kann; und deshalb fordern wir nicht nur hervorragende Redegabe in ihm, sondern alle Mannestugenden“ (Quint. inst. I, Vorrede, 9; zit. n. Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. u. übers. von Helmut Rahn, 2. Bde., Darmstadt <sup>3</sup>1995). An anderer Stelle spricht Quintilian etwa davon, dass eine „durchschimmernde und schillernde Ausdrucksweise die Gehalte [der Rede] selbst weibisch verweibliche“ (Quint. inst. VIII, Vorrede, 20). Vgl. dazu auch Doerre Bischoff und Martina Wagner-Egelhaaf: *Einleitung: Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit*, in: *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*, hg. von D. B. und M. W.-E., Freiburg i. Br. 2003, S. 9-40, S. 36f.

<sup>3</sup> Vgl. dazu grundlegend den von Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel hg. Band *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln, Weimar, Wien 1985 sowie Claudia Röser und Lily Tonger Edt.: *Mariame – Germania – Europa. Oder: Wie viel Körper braucht die Nation? Beitrag zum 3. Deutschen Studienpreis. Body Check. Wie viel Körper braucht der Mensch?* (2001, unveröffentlicht).

<sup>4</sup> Vgl. Quint. inst. VIII 6, 44: „Die Allegorie, die man im Lateinischen als *inversio* (Umkehrung) bezeichnet, stellt einen Wortlaut dar, der entweder einen anderen oder gar zuweilen den entgegengesetzten Sinn hat. Die erstere Art erfolgt meist in durchgeführten Metaphern“.

hinter der sichtbaren weiblichen Gestalt die Bedeutung eines Landes, einer Nation. Indessen sind Mariame und Germania nicht nur Allegorien, sondern auch Personifikationen. Allegorie und Personifikation stellen zwei rhetorische Operationen dar, die sich hinsichtlich ihrer Zielsetzung unterscheiden. Die Personifikation oder ‚Prosopopöia‘ verleiht, so will es jedenfalls die klassische rhetorische Lehre, einer Sache ein Gesicht, eine Maske, um eben diese Sache anschaulicher und damit rhetorisch überzeugender darstellen zu können.<sup>5</sup> Während die Allegorie als eine grundsätzlich abstrakte Darstellungstechnik angesehen werden kann, beruht die Personifikation auf symbolischer Bedeutung und Interpretation.<sup>6</sup> Claudia Röser hat im Hinblick auf die Nationalallegorien vorgeschlagen, das Verhältnis zwischen Allegorie und Personifikation dergestalt zu bestimmen, dass der Personifikation innerhalb der allegorischen Grundstruktur die Funktion zukommt, die allegorische Kluft zwischen Form und Bedeutung zu überbrücken und damit unsichtbar zu machen, insofern als der weibliche Körper ‚Natur‘ und ‚Naturalität‘ konnotiert.<sup>7</sup>

Es ist argumentiert worden, dass Personifikationen aufgrund ihres grammatischen Geschlechts weiblich sind, d. h. weil die Wörter ‚Asia‘, ‚Africa‘, ‚Germania‘, ‚Inertia‘, ‚Pietas‘, ‚Musica‘, ‚Rhetorica‘ feminin sind. Dagegen hat James Paxson geltend gemacht, dass die Trope der Personifikation als solche seit den Anfängen der

<sup>5</sup> Zur Prosopopöia vgl. ausführlich Bettine Menke: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000, Menkes poststrukturalistisches Verständnis, das sich auf die Lesart der Prosopopöia von Paul de Man gründet (vgl. Paul de Man: *Autobiography as De-Facement*, in: *Modern Language Notes* 94/5 [1979], S. 919-930), geht davon aus, dass die Prosopopöia dasjenige erst einsetzt, von dem sie behauptet, dass es bereits vor dem Akt der Einsetzung vorhanden war.

<sup>6</sup> Nicht alle Personifikationen sind Allegorien: ‚Der Wind bläst heftig‘ ist eine Personifikation, beschreibt sie jedoch eine politische Atmosphäre, z. B. in der Wendung ‚der Wind bläst ihm heftig ins Gesicht‘, wird sie darüber hinaus zur Allegorie, die sich, wie ausgeführt, durch eine Differenz zwischen Bild und Bedeutung bestimmt.

<sup>7</sup> Vgl. Claudia Röser: *Europa Europa. Verkörperungen und Repräsentationen*, unveröff. Staatsarbeit Westfälische Wilhelms-Universität Münster 2003, S. 15; zu Europa vgl. auch C. R.: *Europa Europa. Repräsentationen einer Verdingung*, in: *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*, hg. von Kristiane Hasselmann, Sandra Schmidt und Cornelia Zumbusch, Paderborn 2004, S. 213-231.

rhetorischen Theorie als weiblich gedacht wird. D. h. der Akt des Personalizierens als solcher, des Einen-Körper-Verleihs kodiert Weiblichkeit. Paxson zitiert aus der Schrift über den sprachlichen Ausdruck des Rhetorikers Demetrios (1. Jhd. n. Chr.):

Another figure of thought – the so-called ‚prosopopeia‘ – may be employed to produce energy of style, as in the words: ‚Imagine that your ancestors, or Hellas, or your native land, assuming a woman’s form, should address such and such reproaches to you.‘<sup>8</sup>

Paxson verweist auf die paramastische Überblendung der griechischen Wörter für „woman’s form“, *gynaikos schema*, und „figure of thought“, *schema dianoiias*. „The instructive paranomasia“, so führt er aus,

– or use of the literal sense of a word and the figural sense of that same word both in one sentence – permits a cognitive conflation of woman’s form or body to the very idea of rhetorical figure (*schema...schema*), while this conflation is enabled through the overt and apodictic act of defining prosopopeia.<sup>9</sup>

Dies heißt nichts anderes als dass die ‚Weiblichkeit‘ der Personifikation das Ergebnis eines selbstreflexiven rhetorischen Akts ist, eines Sprechens über die Personifikation. Indem Demetrios ein Beispiel (*gynaikos schema*) für eine rhetorische Figur (*schema dianoiias*) gibt, kommt es zu einer performativen Überblendung, die aus dem rhetorischen Akt der Personifikation eine weibliche Figur macht.

Dass Demetrios’ Bezugnahme auf das Beispiel einer weiblichen Gestalt in dem Moment, in dem er über die Personifikation spricht, kein Zufall ist, ließe sich mit feministischen Argumenten näher begründen. In ihrem Buch *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form* verweist Marina Warner auf die Tatsache, dass weibliche Körper als Personifikationen im öffentlichen Raum omnipräsent sind.<sup>10</sup> Warners Ansicht nach helfen sie, die symbolische

<sup>8</sup> James J. Paxson: *Personification’s Gender*, in: *Rhetorica. A Journal of the History of Rhetoric* 16/2 (1998), S. 149-179, S. 152.

<sup>9</sup> Paxson: *Personification’s Gender*, S. 152.

<sup>10</sup> Marina Warner: *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, London 1985; dt.: Marina Warner: *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, Reinbek bei Hamburg 1989.

Ist die Nation (immer noch) eine Frau?

235

Ordnung zu stabilisieren, während die realen Frauen von den sozialen Positionen der Macht ausgeschlossen sind.<sup>11</sup> Nach Warner sind es genau die Verkörperung und Darstellung akzeptierter kultureller Werte in der Gestalt des Weiblichen, die den Ausschluss der realen Frauen von der gleichberechtigten Teilhabe ermöglichen und verschleiern. Der Einsatz idealer Frauen als Personifikationen erscheint so als Grundlage des politischen Systems, die es realen, d. h. weniger ‚idealen‘ Frauen erschwert, gleichermaßen repräsentiert zu sein. Die feministische Forschung hat gezeigt, dass die Darstellung von Frauen als ‚das Andere‘ die kulturelle Ordnung errichtet und stabilisiert. Dabei wird das männliche Subjekt als sprechendes und handelndes entworfen, während die Frau zum Schweigen und zur Passivität verurteilt ist.<sup>12</sup> Vor diesem theoretischen Hintergrund erscheint es plausibel, dass Demetrios als autoritativ Sprechender – genau dies tut er als Rhetoriklehrer – den weiblichen Körper einsetzt, um die Figur dieses Einsetzens, die Personifikation, zu verkörpern, trägt das autoritative Sprechen des Rhetors doch seinerseits zur Stabilisierung der kulturellen Ordnung bei.

Im Folgenden soll die Figur der Germania als Verkörperung Deutschlands genauer in den Blick genommen werden. Claudia Röser und Lily Tonger-Erk haben in ihrer Studie die Germania-Ikonografie nachdrücklich dokumentiert und kommentiert.<sup>13</sup> Germania als Figur geht auf Tacitus zurück, der das Land jenseits des Limes

<sup>11</sup> Vgl. Warner: *In weiblicher Gestalt*, S. 14.

<sup>12</sup> Vgl. Elisabeth Bronfen: *Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Asibeth, Semiotik und Psychoanalyse*, in: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, hg. von Hadumod Büßmann und Renate Hof, Stuttgart 1995, S. 408-441.

<sup>13</sup> Vgl. Röser, Tonger-Erk: *Marianne – Germania – Europa*, S. 29-41. Vgl. auch Reinhard Alings: *Monument und Nation. Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal. Zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich 1871-1918*, Berlin, New York 1996; Franz Bauer: *Gehalt und Gestalt in der Monumentalsymbolik. Zur Ikonologie des Nationalstaats in Deutschland und Italien 1860-1914*, München 1992; Bettina Brandt, Carolyn Grono und Ute Frevert: *Deutschlands Söhne und Töchter. Geschlecht und Nation im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, in: *Forschung an der Universität Bielefeld* 20 (1999), S. 9-15; Monika Wagner: *Germania und ihre Freier. Zur Herausbildung einer deutschen nationalen Konographie um 1800*, in: *Volk – Nation – Vaterland*, hg. von Ulrich Herrmann, Hamburg 1996, S. 244-254.

als ‚Germania‘ bezeichnet. Germania wurde vor allem in der Zeit nach der Französischen Revolution populär, als die Frage der politischen Einheit Deutschlands auf der Tagesordnung stand. Offensichtlich konnte das Ideal der politischen Einheit Deutschlands nur mit Hilfe eines weiblichen Körpers repräsentiert werden.



Abb. 1: Philipp Veit (1793-1877): *Germania*, 1848, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Im 19. und 20. Jahrhundert waren Germania-Monumente in Deutschland überall verbreitet. Auf der einen Seite wird Germania als heroische Jungfrau dargestellt, in deren Dienst die Söhne des Vaterlandes kämpfen sollten, auf der anderen Seite erscheint sie als Mutter, die für ihre Kinder sorgt. Beide Versionen von Germania lassen an die etymologische Bedeutung von ‚Nation‘ von lat. *natio* (‚Geburt‘) denken. Die Tatsache, dass der ganzheitliche Körper einer (starken) Frau eingesetzt wird, um eine nicht oder noch nicht verwirklichte nationale Einheit zu symbolisieren, spricht für sich und unterstreicht einmal mehr die in der Personifikation aufgebene allegorische Kluft zwischen Bild und Bedeutung, insofern als die Bedeutung erst performativ hergestellt wird. Dass Germania nach 1945 von der Bildfläche verschwinden musste, ist evident.

Zum einen war ihr nationalisistischer Subtext nicht mehr tragbar, zum anderen war ja ganz offensichtlich geworden, dass die deutsche Einheit auf absehbare Zeit nicht mehr existierte. Indessen hat Silke Wenk darauf hingewiesen, dass nach der deutschen Wiedervereinigung im Jahr 1989 weibliche Verkörperungen der Nation wieder vermehrt zu konstatieren sind.<sup>14</sup>

Erscheint im nationalisistischen 19. Jahrhundert Germania vielfach als strahlende Heroin – umso mehr oder gerade weil die deutsche Einheit erst spät verwirklicht wurde –, so reflektieren die folgenden literarischen und filmischen Beispiele aus dem 20. Jahrhundert ihre (politische) Gebrochenheit, die einmal mehr auch ihre allegorische Bedeutungskluft präsent hält. Bemerkenswert und bislang nicht beachtet ist, in welchem Maße das gebrochene Bild Germanias eine Verschränkung von rhetorischer Struktur und Geschlechterordnung zu denken gibt.

Berolt Brecht hat bekanntlich eine ganze Reihe von Deutschland-Gedichten geschrieben, in denen mehr oder weniger explizit Deutschland personifiziert wird. Am deutlichsten nimmt Deutschland in dem 1933 im Pariser Exil verfassten Gedicht Gestalt an, das auch die Überschrift *Deutschland* trägt:

#### DEUTSCHLAND

Mögen andere von ihrer Schande  
sprechen, ich spreche von der meinen

O Deutschland, bleiche Mutter!  
Wie sitztst du besudelt  
Unter den Völkern.  
Unter den Befleckten  
Fällst du auf.

Von deinen Söhnen der ärmste  
Liegt erschlagen.  
Als sein Hunger groß war  
Haben deine anderen Söhne

<sup>14</sup> Vgl. Silke Wenk: *Bilder des Weiblichen als Zeichen nationaler Identität. Aktuelle Beispiele aus den Massenmedien*, in: „Deutschland bleiche Mutter“ oder eine neue Lust an der nationalen Identität? *Texte des Karl-Hoyer-Symposiums*, 12.-17.1.1990, hg. von Wolfgang Ruppert, Berlin 1992, S. 33-41; vgl. auch Röser, Tonger-Erk: *Martiane – Germania – Europa*.

Die Hand gegen ihn erhoben.  
Das ist ruchbar geworden.  
Mit ihren so erhabenen Händen  
Erhoben gegen ihren Bruder  
Gehen sie jetzt frech vor dir herum  
Und lachen in dein Gesicht  
Das weiß man.

In deinem Hause  
Wird laut gebrellt was Lüge ist  
Aber die Wahrheit  
Muß schweigen.  
Ist es so?

Warum preisen dich ringsum die Underdrucker, aber  
Die Underdrückten beschuldigen dich?  
Die Ausgebauten  
Zeigen mit Fingern auf dich, aber  
Die Ausbeuter loben das System  
Das in deinem Hause ersonnen wurde!

Und dabei sehen dich alle  
Den Zipfel deines Rockes verbergen, der blutig ist  
Vom Blut deines  
Besten Sohnes.

Hörnd die Reden, die aus deinem Hause dringen, lacht man.  
Aber wer dich sieht, der greift nach dem Messer  
Wie beim Anblick einer Räuberin.

O Deutschland, bleiche Mutter!  
Wie haben deine Söhne dich zugeriecht  
Daß du unter den Völkern sitztest  
Ein Gespöht oder eine Furcht!<sup>15</sup>

Die bleiche Mutter Deutschland figuriert hier die Uneinigkeit Deutschlands, eine innere Gespaltenheit, die sich darin äußert, dass sich die Söhne Deutschlands (von den Töchtern ist nicht die Rede) gegeneinander wenden. Das Gedicht, das zu Beginn „Deutschland, [die] bleiche Mutter“ direkt anspricht und durch diesen sowohl per-

<sup>15</sup> Bertolt Brecht: *Deutschland*, in: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Dietlef Müller, Bd. 11: *Gedichte I, Sammlungen 1918-1938*, Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1988, S. 233f.

Ist die Nation (immer noch) eine Frau?

239

sonifizierenden als auch allegorisierenden Sprechakt erst rhetorisch konstituiert, ist geprägt von einer auffallenden Thematisierung problematischer rhetorischer Akte und Gesten. So wird in der 4. Strophe die ‚laut gebrellte Lüge‘ der zum ‚Schweigen‘ gebrachten Wahrheit gegenübergestellt. In Strophe 7 ist die Rede von den ‚Reden, die aus deinem Hause dringen‘ (V. 33) und über die gelacht wird. Zwei traditionelle rhetorische Redearten werden in der 5. Strophe aufgerufen: ‚preisen‘ (V. 23) und ‚beschuldigen‘ (V. 24). Die drei klassischen rhetorischen *genera dicendi* sind bekanntlich die Gerichtsrede (*genus iudicale*), dem das ‚beschuldigen‘ zugeordnet werden könnte, die politische Rede (*genus deliberativum*) und die Lob- oder Festrede (*genus demonstrativum*), auf die das ‚preisen‘ anspielt. Christel Hartinger hat darauf hingewiesen, dass die ältere Forschung das Gedicht als allgemeine Analyse – man könnte auch sagen, als eine Allegorie – der Nation gelesen und dabei übersehen oder nicht berücksichtigt hat, dass sich ‚B-s Deutschland-Invetur [...] durchgehend im Gestus der Ansprache des vertriebenen Sohns an die Mutter [vollzieht]‘<sup>16</sup>. Besonders merkwürdig sind in diesem Zusammenhang die beiden Mottozeilen: „Mögen andere von ihrer Schande / sprechen, ich spreche von der meinen“ (V. 1f). Es handelt sich dabei offenbar nicht um ein Zitat, wie es bei einem Motto häufig der Fall ist, sondern um die abgesetzte Markierung der Sprecherposition dieses Gedichts, in der gleich zweimal vom ‚Sprechen‘ gesprochen wird: „Mögen andere von ihrer Schande / sprechen, ich spreche von der meinen“. Hartinger nennt diesen Sprecher umstandslos „Sohn-Sprecher“<sup>17</sup> und die Tatsache, dass er Deutschland zweimal als „Mutter“ anspricht, scheint dies zu rechtfertigen; jedenfalls spricht nichts dafür, dass wir es mit einer „Tochter-Sprecherin“ zu tun hätten, zumal im Gedicht selbst von Deutschlands Söhnen die Rede ist. Dieser Sohn-Sprecher führt der Mutter Deutschland eindringlich ihre politische Situation vor Augen; er hält also, könnte man sagen, eine politische Rede, der in der angesprochenen Trias der rhetorischen *genera dicendi* noch keine Sprechaktsbezeichnung im Gedicht entsprochen hat. Für sie, so möchte ich behaupten, tritt der performative Sprech-

<sup>16</sup> Christel Hartinger: *Deutschland [O Deutschland, bleiche Mutter]*, in: *Brecht Handbuch in fünf Bänden*, Bd. 2: *Gedichte*, hg. von Jan Knopf, Stuttgart, Weimar 2001, S. 237-239, S. 238.

<sup>17</sup> Hartinger: *Deutschland*, S. 238.

akt des Gedichtes als *argumentatio* selbst ein, denn es handelt sich unzweideutig um ein politisches Gedicht. Und dennoch, die Konstellation ist merkwürdig: Wir hören den Sohn-Sprecher die Mutter adressieren und ihr die Untaten ihrer Söhne vor Augen führen. Der Mutter geht es offenbar gar nicht gut, sie ist „bleich“, die Söhne haben sie zugerichtet. Ihr bleiches Aussehen konnotiert Krankheit und Tod; das Bild der bleichen Mutter hat etwas Gespenstisches und beschreibt den Zustand eines vom Tod gezeichneten Lebens. Die folgende Karikatur von Hans Gerner, die 1923 unter dem Titel *Mutter Germania* in der *Sonntags-Zeitung* erschien (Abb. 2),<sup>18</sup> illustriert geradezu die in Brechts *Deutschland-Gedicht* beschriebene Situation:

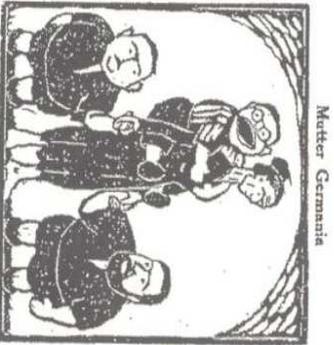


Abb. 2: Hans Gerner: *Mutter Germania*, in: *Sonntags-Zeitung* 26 (1923).

Ein Sohn, der möglicherweise Alfred Hugenberg, den Beherrscher der rechtsgerichteten Presse, darstellt,<sup>19</sup> hat auf Mutter Germanias Schultern in großsprecherischer Weise den Mund geöffnet. Vermutlich ist einer der beiden anderen Söhne, den den Mutter Germania

<sup>18</sup> [http://www.erich-schaiter.de/hg/hg\\_gifs/hg2376.gif](http://www.erich-schaiter.de/hg/hg_gifs/hg2376.gif) (zuletzt abgerufen am 12.5.2006).

<sup>19</sup> Alfred Hugenberg (1865–1951) kaufte zwischen 1916 und 1920 den Scherl-Verlag und die zweitgrößte Nachrichtenagentur Deutschlands, die Telegraphen-Union. Durch den Aufbau des Hugenberg-Konzerns übte er beherrschenden Einfluss auf die rechtsgerichtete Presse aus.

Ist die Nation (immer noch) eine Frau?

an der rechten Hand hält, Adolf Hitler, da die Karikatur im Jahr 1923, dem Jahr des fehlgeschlagenen Hitler-Putsches, erschien. In welchem Sinn aber spricht der Sohn-Sprecher im Motto des Brecht'schen Gedichtes von seiner eigenen Schande? Die Forschung hat vermutet, hier könnten unterlassene Aktionen der Antifaschisten gemeint sein.<sup>20</sup> Wie auch immer: Das Gedicht soll hier gar nicht auf eine autobiografische Lesart festgeschrieben, sondern eher rhetorisch-strukturell im Hinblick auf die in ihm aufgebaute Sprechposition gelesen werden. Dabei fällt auf, dass entgegen der Ankündigung im Motto, von der eigenen Schande zu sprechen, diese im Gedicht ungenannt bleibt. Insofern benennt und verdeckt das Bild der bleichen Mutter die nicht explizit ausgesprochene Schande des Sohnes. Gleichwohl ermöglicht es ihm das Sprechen und das Bekenntnis der Schande. Da in der *persona* der Mutter die des Sohnes immer schon mitgedacht ist, personifiziert die bleiche Mutter auch und vor allem den Sprechakt des Sohnes, durch den sie, wie bei Paxson beschrieben, als rhetorische Bedeutungsfigur erst ins Leben gerufen wird. Dass dieser Sprechakt verschweigt, indem er benennt, d. h. etwas konstitutiv Unabgetanes enthält, mag Paul Dessau und Hans Eisler veranlassen haben, das Gedicht in die Tradition der säkularisierten Bußsalmen einzureihen, Dessau, indem er es an den Anfang seines *Deutschen Miserere* von 1944/47 stellte und Eisler, indem er seine *Deutsche Symphonie* von 1947, die 1958 uraufgeführt wurde, mit einer Vers-Komplation aus Brechts Deutschland-Gedicht eröffnete.<sup>21</sup> Das Unausgesprochene bzw. Unabgeoltene wird zum Anlass fortgesetzter künstlerischer Rede, einer Rede, die in ihrer musikalischen Rhetorik politisch argumentiert. Mit seiner expliziten Profilierung der Sprechposition gegenüber einer ‚bleichen‘, will sagen kränkelnden und

<sup>20</sup> Hartinger: *Deutschland*, S. 237.

<sup>21</sup> Vgl. Hartinger: *Deutschland*, S. 237. Abweichend von Hartinger könnte man als Sprecherin der Mottozeilen auch die Mutter Deutschlands selbst annehmen, die jedoch im Haupttext des Gedichtes das Sprechen an einen ihrer Söhne delegiert. Die wechselseitige Bezogenheit von Mutter und Söhnen stellt auch bei dieser Lesart das zentrale Strukturmoment des Gedichtes dar, insofern als das Fehlverhalten der Söhne nicht ihnen, sondern der Mutter zur Schande gereicht. Im Hinblick auf die genderspezifische Verteilung der Rederollen fällt auf, dass der Sohn-Sprecher im Haupttext das Wort führt, während die Mutter gleichsam nur den marginalen Zwischen-Text spricht. In Hartingers Lesart bleibt die Frau und Mutter gänzlich stumm.

defizienten *persona* macht das Gedicht den Akt der Einsetzung deutlich, der das Weibliche zum Zwecke männlicher Macht-Politik funktionalisiert.

In ihrem auf der Berlinale 1980 uraufgeführten Film *Deutschland, bleiche Mutter* zitiert Helma Sanders-Brahms Brechts Gedicht, um auf der einen Seite eine allegorische Geschichte Deutschlands in der Zeit des Dritten Reichs und im Nachkriegsdeutschland zu erzählen und auf der anderen Seite oder gleichzeitig diese in der Gestalt ihrer eigenen Mutter zu personifizieren.<sup>22</sup> Der ursprüngliche Titel *Für Lene* verweist auf diese zweite, die autobiografische Perspektive. Gleich zu Anfang des Films wird die Mutter Lene vom Vater als „leijne deutsche Frau, eine richtige deutsche Frau“ bezeichnet. Als ‚Helene‘ erfüllt sie das Schema einer prototypisch-mythologischen Weiblichkeit,<sup>23</sup> und natürlich ist auch der Name des Vaters, Hans, allegorisch, in dem Sinne, in dem Ingeborg Bachmanns *Urdine geht* allen Männern den Namen Hans gibt. Als Hans im Krieg ist, bringt Lene bei Fliegeralarm die Tochter Anna zur Welt und der Film zeigt die Geburt als hochallegorische Szene, indem er die unter Schmerzen Gebärende mit Luftaufnahmen des von den Alliierten bombardierten Deutschland in Parallelmontage verbindet. *Natio*, ‚Geburt‘ und ‚Nation‘ werden also mit filmischen Mitteln engeflochten. Allegorisch lesbar ist auch die Szene von Lenes Gesichtslähmung und Depression nach dem Krieg. Obwohl sie sich wehrt, gibt Hans dem Arzt die Einwilligung, seiner Frau, um eine drohende Lähmung des ganzen Körpers zu verhindern, alle Zähne zu ziehen. Lene, am Organ des Sprechens sichtbar verstümmelt, verstummt und bewegt sich fortan wie ein Gespenst durch die restlichen Szenen des Films. In Gesellschaft bedeckt sie ihre entstellte Gesichtshälfte mit einem schwarzen Tuch,

<sup>22</sup> Vgl. für das Folgende das sehr instruktive Kapitel von Anton Kaes: *Der Blick auf die Kindheit. Autobiographie und Allegorie in Helma Sanders-Brahms' Deutschland, bleiche Mutter*, in: A. K.: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München 1987, S. 107-133, S. 232-237.

<sup>23</sup> Zu Helena (aus rhetorischer Perspektive) vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Helena oder: Die Rede eines stimmten Bildes. Rhetorik und Geschlecht*, in: *Gender Revisited. Subjekt- und Politikbegriffe in Kultur und Medien*, hg. von Katharina Baisch u. a., Stuttgart, Weimar 2002, S. 289-306.

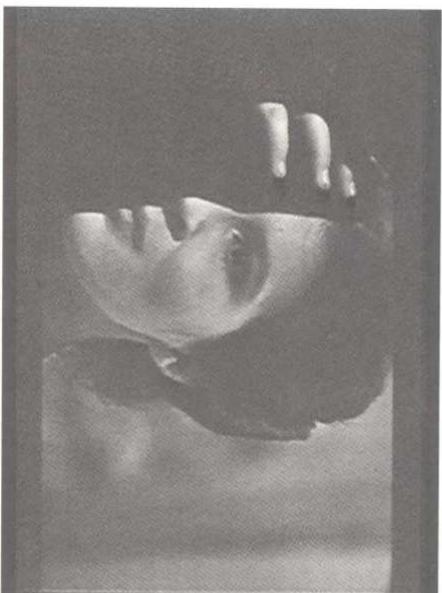


Abb. 3. Filmstill aus Helma Sanders-Brahms: *Deutschland, bleiche Mutter*, Deutschland, 1980.

um den Makel zu verdecken und macht doch gerade dadurch auf ihn aufmerksam (Abb. 3).

Man könnte Lenes geteiltes Gesicht auch als allegorische Anspielung auf das geteilte Deutschland lesen. Noch das Ende des Films ist getragen von allegorischem Pathos: Vom Weinen und Rufen der kleinen Tochter lässt sich Lene umstimmen, das Badezimmer zu verlassen, in das sie sich eingeschlossen hat, um sich das Leben zu nehmen. Sieht man in der kleinen blonden Tochter, die im Bombenhagel des Kriegs geboren wurde, die Personifikation des neuen Deutschland, so besagt das Schlussbild, dass das neue, wiederum weiblich personifizierte Deutschland nicht ohne das alte Deutschland, die gespenstisch bleiche Mutter leben kann.

Anton Kaes hat angemerkt, dass die Verknüpfung der autobiografisch-privaten Geschichte mit der allegorisch-kollektiven „den Film mit einer Bedeutungsschwere“ belastet, „unter der er fast

zerbricht“.<sup>24</sup> Diese Bedeutungslast hat in erster Linie Lenes Mutterkörper zu tragen, der immer auch für Deutschland steht. Dies zu sehen gelingt nicht immer, denn es ist kaum möglich, eine individuelle Geschichte zum Bedeutungsträger der allgemeinen zu machen. Kollektive Geschichte setzt sich aus einer Vielzahl von Einzelschichten zusammen. Insofern kommt es hier zu einer gewissen Spannung zwischen Allegorie und der mit der Personifikation verbundenen Naturalisierung und Identifizierung.

Der beschädigte Körper Lene-Deutschlands repräsentiert wiederum, wie schon bei Brecht, nicht Einheit, sondern Differenz. In rhetorischer Perspektive stellt die Verunstaltung von Lenes Gesicht das prosopopische Moment der Defiguration dar, insofern als die Gesichts- und Stimmeverleihung hier gewissermaßen wieder zurückgenommen wird.<sup>25</sup> Der Anblick von Lenes beschädigter Gestalt überbrückt nicht länger die Kluft zwischen Bild und allegorischer Bedeutung, die Tatsache der problematischen Einheit Deutschlands, sondern macht dadurch, dass bereits das Bild eine Beschädigung aufweist, darauf aufmerksam, dass hier Spaltung, Differenz verkörpert wird. Und die Differenz ist auch eine Differenz der Geschlechter: Der Film hat die Geschichte erzählt, wie Lene ihre kleine Tochter Anna unter großen Anstrengungen und Entbehrungen, mit viel Mut und Stärke durch den Krieg gebracht hat; nun aber ist Hans aus dem Krieg zurückgekehrt. Die Väter übernehmen wieder das Sagen und bauen die Gesellschaft nach dem alten patriarchalischen Muster wieder auf. Damit verlieren die Frauen die im Krieg erlangte Selbstständigkeit und verstummen. Die Erzählinstanz kommentiert das Ende des Kriegs mit den folgenden Worten: „Das war die Wiederkehr der Wohnstuben. Da ging der Krieg innen los, als draußen Frieden war.“ In dem Maße, in dem Hans

<sup>24</sup> Kaes: *Der Blick auf die Kindheit*, S. 117f.

<sup>25</sup> Vgl. Bettine Menke: *Prosopopöia. Die Stimme des Textes – die Figur des ‚sprechenden Gesichts‘*, in: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. DFG-Symposium 1995*, hg. von Gerhard Neumann, S. 226-251, S. 226f. Grundlegend für die Figur der Prosopopöia vgl. de Man: *Autobiography as De-facemend*, S. 926. Bezeichnenderweise konzeptualisiert de Man die Figur der Prosopopöia als Figur der Autobiografie, die dem toten Text eine Stimme verleiht und ihn so sprechen lässt. Das de-figurative Moment ist in de Mans *De-facemend*-Konzept immer schon mitgedacht. Vgl. dazu auch Martina Wäger-Egelhaaf: *Autobiographie*, Stuttgart 2005, S. 82ff.

Ist die Nation (immer noch) eine Frau?

245

von Anfang an in Lene die ‚deutsche Frau‘ wahrnimmt und Lene im – so gesehen – allegorischen Blick des Mannes erscheint, bleibt das Verhältnis des Paares den ganzen Film über von einer sich steigenden Fremdheit geprägt. So steht auch das Kind, das Lene sich als Ersatz für den im Krieg abwesenden Vater von Hans gewünscht hat, zwischen den Partnern. „Ihr seid meine Eltern. Zwischen euch bin ich“, so führt sich die Erzählerin am Beginn des Films ein. Anna – man denkt bei diesem Namen an Figuren der Heiligen Familie unter dem Titel „Anna selbdritt“, nur dass hier die Enkeltochter den Namen der biblischen Großmutter trägt – die kleine Tochter Anna also ist, so ließe sich argumentieren, die personifizierte Differenz. Und genau sie wird zur Erzählerin des Films, sie ist die Erzählinstanz, die das historische Geschehen als ein Geschehen der Differenz präsentiert.<sup>26</sup> Dabei kommt wie auch schon im Brecht-Gedicht die rhetorische Figur der Apostrophe zum Einsatz: Die Erzählerin wendet sich von den Zuschauern ab und spricht die Figuren im Film an: „das ist deine Liebesgeschichte, meine Mutter, deine Liebesgeschichte, mein Vater.“<sup>27</sup> Im Unterschied zu Brechts Gedicht wird hier jedoch eine *Tochter*-Sprecherin vernnehmbar, die, indem sie die Geschichte eines weiblichen Geschichtsverlusts und eines Verstummens erzählt, der beschädigten Mutter Deutschland stellvertretend ihre eigene Stimme leiht.<sup>28</sup> Die Tatsache, dass man die kleine Anna mit den blonden Zöpfen im Film als zumeist stummestes Kind sieht, jedoch ihrer erwachsenen, die Filmerzählung kommentierenden Erzählinstanz zuhört, figuriert Anna als differenzielle Verkörperung des neuen Deutschland, die weibliche Wortgreifung im Zeichen von Erinnerung und Gedächtnis möglich werden lässt.

<sup>26</sup> Vgl. Kaes: *Der Blick auf die Kindheit*, S. 114.

<sup>27</sup> Hier wird im Blick auf die Man besonders deutlich, wie Autobiografie als prosopopischer Akt der Stimme- und Gesichtsverleihung funktioniert.

<sup>28</sup> Vgl. Kaes: *Der Blick auf die Kindheit*, S. 123.

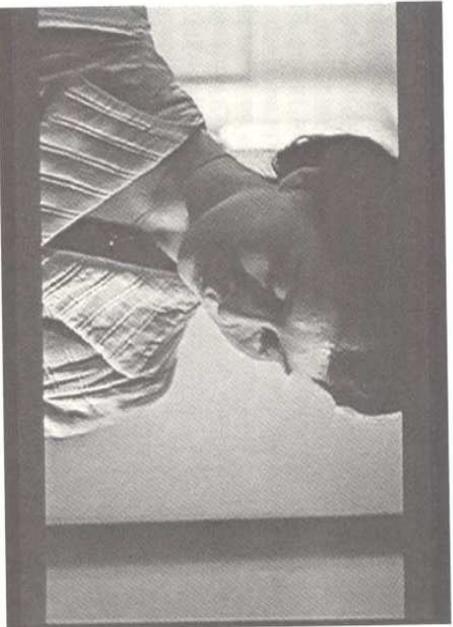


Abb. 4: Filmstill aus Helma Sanders-Brahms: *Deutschland, bleiche Mutter*.

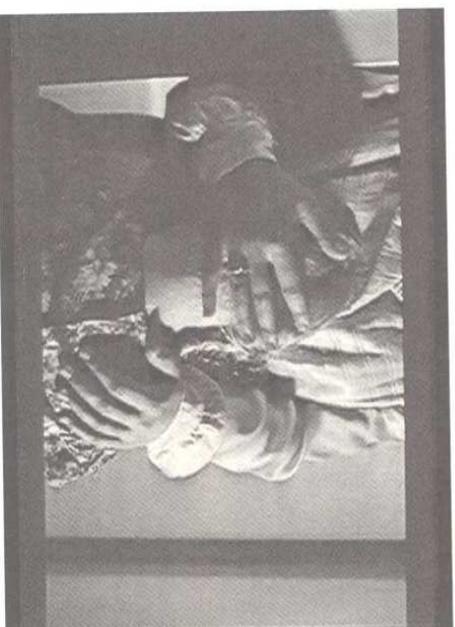


Abb. 5: Filmstill aus Helma Sanders-Brahms: *Deutschland, bleiche Mutter*.

Ist die Nation (immer noch) eine Frau?

247

Heiner Müllers Drama *Germania Tod in Berlin* erschien 1977 und stellt sechs Szenen aus der Anfangszeit der DDR sechs Szenen aus der deutschen Geschichte gegenüber, die sich wechselseitig interpretieren. Die zentrale siebte Szene stellt unter der Überschrift „Die heilige Familie“ eine Groteske auf die Entstehung der Bundesrepublik dar. Bezeichnenderweise taucht in dieser Szene auch Germania auf und zwar in der Funktion einer Hebamme. Die Eltern des zur Welt zu bringenden Kindes sind Hitler und Goebbels, Hitler der Vater, Goebbels die Mutter. Hitler wird als Vertreter einer so unheilvollen wie hohlen Rhetorik eingeführt. Die Regienweisung lässt ihn „seine Posen“ probieren und „in einer seiner Posen“ erstarren.<sup>29</sup> Anwesend sind auch die Drei Heiligen aus dem Abendland, die Westalliierten. Germania tritt als resolute, etwas schnoddrige Mutterfigur auf, die ihren Nazi-Sprösslingen mit einem „Schnauze“<sup>30</sup> rüde über den Mund fährt. Allerdings: Als das Kind, die Bundesrepublik, mittels Zangengeburt zur Welt gebracht wird und sich als „Contergan-Wolf“ erweist, kippt das Bild plötzlich. Germania wird von Hitler gefoltert und von der Ehrenkompanie vor eine Kanone gebunden, die zur Detonation gebracht wird. Das Bild ist allegorisch lesbar, wobei Germania als Kippfigur angelegt ist: Als Mutter hat sie, Deutschland, Hitler und Goebbels hervorgebracht, denen sie gleichzeitig zum Opfer fällt. Bernd Matzkowski stellt in seinen Erläuterungen des Stücks fest, dass dieses nahezu „frauenlos“ ist.<sup>31</sup> Die wenigen Frauen, die auftreten, tun dies nur als Funktionsträgerinnen des Weiblichen, als „Frau“, „Hure 1, 2 und 3“ und als „Mädchen“.<sup>32</sup> Dies sowie die Tatsache, dass Goebbels als monstrosöse Mutterfigur mit „riesigen Britsten“<sup>33</sup> figuriert und als Bettgenossin Hitlers zur Mutter der Bundesrepublik wird, stellt den instrumentellen Funktions- und Konstruktionscharakter des Weiblichen im politisch-rhetorischen System des Dramas aus. In *Germania*

<sup>29</sup> Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, in: *Werke 4: Die Stücke 2*, hg. von Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Frankfurt a. M. 2001, S. 325-377, S. 353.

<sup>30</sup> Müller: *Germania Tod in Berlin*, S. 356.

<sup>31</sup> Bernd Matzkowski: *Erläuterungen zu Heiner Müller, Germania Tod in Berlin*, Holfeld 2000, S. 97.

<sup>32</sup> Matzkowski spricht nur von der Frau und den Huren; vgl. Matzkowski: *Erläuterungen*, S. 97. Das „Mädchen“ tritt in der Szene „Tod in Berlin 2“ auf.

<sup>33</sup> Müller: *Germania Tod in Berlin*, S. 353.

nia 3 *Gespenster am toten Mann* von 1996, deutlich aus der Perspektive nach 1989 geschrieben, tritt Germania selbst gar nicht mehr auf, d. h. sie verkörpert sich nicht mehr. Die Geschichte Deutschlands, die wiederum in grotesken szenischen Bildern gezeigt wird, gibt sich auch als eine Geschichte der pervertierten Rede zu lesen. Gleich in der zweiten Szene hält Stalin eine an Lenin gerichtete Ansprache, in der er dessen „Rede“<sup>34</sup>, es sterbe immer nur einer, zitiert. Lenin freilich kann „nach dem zweiten Gehirnschlag“ nur noch lallen und brüllen<sup>35</sup> und auch Hitler tritt auf und „bellt“<sup>36</sup> eine Rede. Auch die rhetorische Kehrseite des diktatorischen Worts wird dargestellt, die Tatsache, dass keiner „ein Wort“<sup>37</sup> dagegen „wagt“,<sup>38</sup> Kritikern die Zunge herausgerissen wird,<sup>38</sup> die Menschen nur noch flüstern.<sup>39</sup> Indessen betreten in diesem Stück auch einige ‚sprechende‘ Frauenfiguren die Szene, so z. B. Kriemhild, die eine Widerrede gegen Hagen hält und in der Szene „Siegfried eine Jüdin aus Polen“ mit Rosa Luxemburg, der Rednerin und Kämpferin für das Proletariat, identifiziert wird. Weiter treten die drei Brechtwitwen auf, die im wahrsten Sinne des Wortes Brecht das Wort ermöglichen, nun aber das letzte, freilich uneinige Wort über ihn haben. Sie verschieben sich in die drei Hecken aus Machbeth, die ihrerseits in eine Verbindung mit dem „Volksmund“<sup>40</sup> gebracht werden. Auch wenn diese weiblichen Stimmen durchaus positiver dargestellt werden als die männlichen, kann man kaum von einem feministischen Gegenprogramm in *Germania 3* sprechen. Vielmehr werden die Bilder ständig gegeneinander metonymisch verschoben, so dass es nicht mehr zu stabilen allegorischen Verweisbeziehungen kommt,<sup>41</sup> die den Bildern klar bestimmte Bedeutungen zuordnen. Germania erscheint

<sup>34</sup> Heiner Müller: *Germania 3 Gespenster am toten Mann*, in: *Werke 5: Die Stücke 3*, hg. v. Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung der Akademie der Künste, Berlin, Frankfurt a. M. 2002, S. 253-297, 346-353, 257.

<sup>35</sup> Müller: *Germania 3*, S. 259.

<sup>36</sup> Müller: *Germania 3*, S. 259.

<sup>37</sup> Müller: *Germania 3*, S. 257.

<sup>38</sup> Vgl. Müller: *Germania 3*, S. 258.

<sup>39</sup> Vgl. Müller: *Germania 3*, S. 257.

<sup>40</sup> Müller: *Germania 3*, S. 286.

<sup>41</sup> Auch die Frage nach der Emanzipation der Frau im Kommunismus wird nur noch ironisch angesprochen; vgl. Müller: *Germania 3*, S. 293.

Ist die Nation (immer noch) eine Frau?

249

nunmehr als gespenstischer Text, in dem zahlreiche zitierte Texte nachklingen, von Heinrich von Kleist, Friedrich Hölderlin, Friedrich Hebbel, Bertolt Brecht u. a., Texte, in denen die Vergänglichkeit von Ruhm und Macht gestaltet wird. Vielleicht ist die letzte Verkörperung Germanias und Parodie der deutschen Einheit DER ROSA RIESE, eine transvestische Figur, die in *Germania 3* das letzte Wort hat und die nach einem in den 1990er Jahren in Brandenburg gefassten und Frauenkleider tragenden Sexualmörder gezeichnet ist. Und vielleicht weist dieser ROSA RIESE darauf hin, dass Germania in ihrer Funktion für die männliche Ordnung eigentlich ein Mann ist, in dem Sinne, dass sie von Männern eingesetzt ist, in jedem Fall ein Transvestit und die monströse Verkörperung der Geschlechterdifferenz selbst.

Und die Gegenwart? Kennt/braucht sie noch weibliche Verkörperungen der Nation? Die in Berlin im Jahr 2002 aufgeführte Oper *Angela – eine Nationaloper*<sup>42</sup> (Abb. 6) möchte dies, auch wenn es sich um ein äußerst ironisches Werk handelt, glauben machen. Die Oper erzählt vom politischen Aufstieg Angela Merkels, der geprägt ist von der Durchsetzung ihres Machtanspruchs gegenüber den Männern im eigenen politischen Lager. Die Handlung endet damit, dass Edmund Stoiber von Angela Merkel erschossen wird.



Abb. 6: Kathrin Unger als Angela Merkel in *Angela – eine Nationaloper*.

<sup>42</sup> Oper Neukölln, Berlin Frühjahr/Sommer 2002, Musik von Frank Schwemmer, Text von Michael Frowin.

In rhetorischer Hinsicht ist es bemerkenswert, dass Edmund Stoiber in *Angela* von einem Schauspieler verkörpert wird; d. h. Stoiber ist eine Sprechrolle, während Angela Merkel eine Sopranstimme ist. Sinnfälliger könnten der Gegensatz und die Rivalität zwischen Stoiber und Merkel nicht in Szene gesetzt werden: Dem im politischen Alltag gesprochenen Wort des Mannes steht die ‚andere‘ künstlerische und politische Mittel indizierende Singstimme der Frau gegenüber. Damit wird ein Sprach- und Kunstbereich aufgerufen, der traditionellerweise aus dem Feld der politischen Rhetorik ausgeschlossen ist. Andererseits könnte man sagen, dass die politische Oper mit ihrer singenden Protagonistin eine bemerkenswerte Erweiterung des politisch-rhetorischen Raums vollzieht.

Angela Merkels politischer Aufstieg hatte von Anfang an eine über die eigene Person hinausreichende allgemeinere Bedeutung. Man sah in ihr nicht nur eine Repräsentantin des Ostens, sondern auch und bis heute eine Symbolfigur für das, was Frauen in der Politik und in anderen Bereichen des öffentlichen Lebens, namentlich wenn es um Spitzenpositionen geht, erreichen können oder auch nicht.<sup>43</sup> D. h. Angela Merkel ist nicht nur die Politikerin Angela Merkel, sondern sie personifiziert auch den Stand der Gleichberechtigung für Frauen in der Bundesrepublik Deutschland. Der Einheitsidee der traditionellen Nationalallegorien läuft die national-allegorische Betrachtung der Figur Angela Merkel insofern zuwider, als Angela Merkel eben nicht nur Deutschland, will sagen: die ‚Einheit aller Deutschen‘ repräsentiert, sondern in besonderer Weise einen Teil der Deutschen, die Frauen nämlich. Damit verkörpert sie, so könnte man formulieren, eine Differenz in der Einheit.

<sup>43</sup> Noch im Wahlkampf 2005 veröffentlichte *DIE ZEIT* 60/35 (25.8.2005) eine ganze Artikelserie über die Bedeutung der Kanzlerkandidatur und möglichen Kanzlermännenschaft von Angela Merkel unter der Leithüberschrift *Nur, weil sie eine Frau ist?* (S. 1). Eine Frage, die sich durch die ganzen Artikel zieht, lautet, ob man als Frau, selbst wenn man andere politische Positionen vertritt, Angela Merkel aus frauenpolitischen Gründen wählen müsse. Dies alles weist darauf hin, dass, wie auch Margrit Gerste in einem der Artikel festhält, die ‚Frauenfrage [...] nicht gelöst‘ ist und ‚von Normalität [...] überhaupt keine Rede sein‘ kann (Margrit Gerste: *Trotz Angela. Warum es Frauen in der CDU immer noch schwer haben*, S. 5).



Abb. 7: *Quo Vadis, Deutschland? Gedanken von Angela Merkel*, Illustration, 2003.

Angela Merkels politische Karriere begann als Schützling von Kanzler Helmut Kohl, dem ‚Kanzler der deutschen Einheit‘, wie er oft genannt wird. Ihr Bild in den Medien und in der Öffentlichkeit stand von Anfang an unter einer deutlichen Geschlechterperspektive. Häufig als ‚Kohls Mädchen‘ bezeichnet schlug Angela Merkels politische Stunde, als sie sich im Jahr 2000 in der Spendenaffäre offen gegen Kohl stellte, der sich unter Berufung auf sein ‚Ehrenwort‘ – auch dies ein genderspezifisches Attribut der Männlichkeit – geweigert hatte, die Namen derer, die seiner Partei erhebliche Summen hatten zukommen lassen, preiszugeben. Die CDU ließ Kohl fallen und machte Merkel zur neuen Parteivoritzenden. In den Medien wurde Merkel damals mit Jeanne d’Arc, der Jungfrau von Orléans, verglichen.<sup>44</sup> Ganz offensichtlich war sie zur Hoffnungsträgerin ihrer Partei aufgestiegen, die nach einer langen Zeit der Zwitteracht die Partei wieder vereinigen und erneuern sollte. Seit dieser Zeit wird das ‚Mädchen‘, dessen politischen Instinkt man erkannt hatte, über eine *alliteratio* mit der ‚Macht‘ rhetorisch kurzgeschlossen. *Das Mädchen und die Macht*, so lautet

<sup>44</sup> Vgl. Gunter Hofmann: *Die Jeanne d’Union. Angela Merkel wird CDU-Vorsitzende. Erlöst sie die Partei auch von der Spendenaffäre?*, in: *DIE ZEIT* 55/13 (23.3.2000), S. 4.

auch der Titel einer der inzwischen zahlreichen Merkel-Biografien.<sup>45</sup>

Während der gesamten Zeit ihres politischen Aufstiegs sah sich Angela Merkel kritischen Kommentaren ihre rhetorische *actio* und ihr Aussehen, insbesondere ihre Frisur, betreffend, ausgesetzt, und dies in einem Ausmaß wie es einem männlichen Politiker mit Sicherheit nicht widerfahren wäre. Dies kann man so interpretieren, dass die Kommentatoren Merkel primär als Frau und nicht als die Berufspolitikerin betrachteten, die sie tatsächlich war und ist. Sie reagierte in gewisser Weise kongenial, als sie im Januar 2001 die folgende Imagekampagne für ihre Partei lancierte (Abb. 8):



Abb. 8: Anzeige der CDU, u. a. in *W & V* *werben und verkaufen* 1 (5.1.2001), S. 74f.

Das Bild weist all jene klischeehaften Eigenschaften auf, die Merkel zugesprochen wurden: der schüchternere Blick eines Mädchens, hängende Mundwinkel, unattraktive Frisur. Ein genauerer Blick zeigt, dass sich der Klein gedruckte Werbetext an Marketing-Experten und Agenturen wendet, die dafür gewonnen werden sollten, den Wahlkampf der CDU zu promoten. Der Text macht darauf

<sup>45</sup> Vgl. Evelyn Röll: *Das Mädchen und die Macht. Angela Merkels demokratischer Aufbruch*, Berlin 2001; vgl. auch Sabine Ruckert: *Die Macht und das Mädchen*, in: *DIE ZEIT* 55/6 (3.2.2000), S. 15-18.

Ist die Nation (immer noch) eine Frau?

253

aufmerksam, dass, obwohl die Partei (aus den bekannten Gründen, der Spendenaffäre!) keine großen Summen für diesen Wahlkampf ausgeben in der Lage ist, es sich gerade für junge Agenturen aus Prestigegründen lohnen kann, die Aufgabe zu übernehmen. In dieser Lesart meint ‚Ihr Typ‘ nicht mehr die Frau auf dem Bild, sondern den Adressaten/die Adressatin der Anzeige. Allerdings, wenn er oder sie, der Adressat oder die Adressatin, die Aufgabe, die CDU zu stylen, übernimmt, so lautet die Botschaft, bezieht sich ‚Ihr Typ‘ auf die CDU, deren Ziel es sein muss, nach dem erfolgreichen Styling zum ‚Typ‘ der Wählerinnen und Wähler zu werden. Und last, but not least, auch dies macht die Rhetorik der Anzeige deutlich: die unzweifelhafte Personifikation dieser Partei ist niemand anders als – Angela Merkel. Das ironische Zitat jener medienkulturellen *ad personam*-Argumente und die in der parodistischen Struktur der Anzeige angelegte Inversion der Referenz verweisen auf die rhetorische Konstruktion von Politiker/innen-Images und werfen einmal mehr die Frage auf, ob und inwiefern die auch von der feministischen Theorie, zu erinnern ist an Luce Irigaray und Judith Butler, propagierten Strategien der Mimesis und der Parodie dazu beitragen, eine symbolische Ordnung zu schaffen, die es realen, d. h. nicht zum Bild-Typ idealisierten Frauen erlaubt, das Wort zu ergreifen, zu handeln und – im aktiven wie im passiven Sinn – zu repräsentieren.

Die Analyse hat gezeigt, dass der Einsatz von Personifikationen im Diskurs des 20. Jahrhunderts zunehmend die allegorische Differenz freilegt, die jeden Akt der Bedeutung konstituiert. Im Brecht-Gedicht lassen die Erscheinung der ‚bleichen‘ Mutter Deutschland sowie die explizit modellierte Sprecherposition die allegorische Bedeutungskluft der männlichen Zeichenordnung und die in ihrem Dienst stehende Funktionalisierung des Weiblichen deutlich werden. Demgegenüber besetzt Helma Sanders-Brahms die Sprecherfigur weiblich, um in ihrem Blick das Verstummten der Frau sowie ihre allegorische Instrumentalisierung in aller mit ihr verbundenen Gewalt wahrnehmbar werden zu lassen. Die *persona* der kleinen Anna nimmt dabei die allegorische Bedeutung eines neuen weiblichen Sprechens an. Dass dabei das stumme Bild und die unsichtbare Stimme auseinander fallen, verweist auf die strukturelle Aporie, das Allgemeine und das Individuelle zusam-

menzudenken. Die Personifikationen bei Heiner Müller indes überschreiten, agieren und parodieren die Geschlechterdifferenz in dem Maße, in dem sie die Monstrosität sowohl von im Dienste von Macht und Gewalt angeeigneten Bedeutungen wie von Körpern gleichzeitig aufbauen und lustvoll zerstören. Das Beispiel der Politikerin Angela Merkel bzw. ihres Images schließlich verweist auf die strategische Besetzbarkeit der allegorischen Bedeutungsposition, die genau dann möglich wird, wenn die Funktion der Person(ifikation) als rhetorische durchschaut wird.



Abb. 9: Mark Freier: *Ohne Titel*, 2005, Illustration zu Thomas Lochte: *Am Katzentisch der Mächtigen. Wird mit der Kanzlerschaft Angela Merkels eine Epoche kultureller Graumäusigkeit eingeläutet?* in: *Kultur-Kanal* (Dez./Jan. 2005/06), S. 1. Diese Abbildung verdanke ich Lily Tonger-Erk.

