

Susanne Kaul · Oliver Kohns (Hrsg.)

POLITIK UND ETHIK DER KOMIK

Susanne Kaul · Oliver Kohns (Hrsg.)

POLITIK UND ETHIK DER KOMIK

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Totengerippe fährt Fahrrad auf Drahtseil
© ullstein bild – imagebroker.net / Bodo Schieren

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D–33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Lektorat: Dr. Wolfgang Delseit, Köln

Satz: TIESLED Satz & Service, Köln
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978–3–7705–5388–4

Inhalt

Einleitung	VII
I. PHILOSOPHISCHE, SOZIOLOGISCHE UND POETOLOGISCHE GRUNDLAGEN DER KOMIK	
RÜDIGER BITTNER Über den Grund des Vergnügens an komischen Gegenständen	3
THORSTEN SINDERMANN Ethik und Tugend des Humors	11
JÖRG RÄWEL Evolution von Humor/Komik	21
MONIKA SOCHA Was uns lachen macht, muss nicht harmlos sein – Überlegungen zur aristotelischen Harmlosigkeitsthese	33
II. KOMIK UND POLITIK	
STEPHAN BRAESE Ethik des Jüngsten Gerichts Satire in der Konfrontation mit dem Nationalsozialismus	45
NORBERT EKE Schreckliche Witze Geschmacklose Wahrheiten oder »Jeder wirkliche Humor ist schwarz« George Tabori und der »schwarze Humor«	55
OLIVER KOHNS Der Souverän als Clown Von Büchner bis Berlusconi	69

MARTIN DOLL Spaßguerilla Über die humoristische Dimension des politischen Aktivismus	81
JULIA BOOG »Witzigkeit kennt keine Grenzen« Der Witz und seine Beziehungen zur interkulturellen Literatur	95
III. KOMIK UND GEWALT	
ARTUR PEŁKA »Gerade wenn es besonders ernst wird, muß man besonders komisch werden.« Die Un-Komik im Theater Elfriede Jelineks	113
SUSANNE KAUL Komik und Gewalt	125
KAI SPANKE Fun ist ein Blutbad Zur Komik von Gewalt und Tod im amerikanischen Verfolgungscartoon	133
Autorinnen und Autoren	151

OLIVER KOHNS

Der Souverän als Clown Von Büchner bis Berlusconi

I.

Die Aufdeckung von illegitimer sexueller Aktivität hochrangiger Politiker bildet den prototypischen politischen Skandal der letzten Jahre. Berühmte Fälle sind Bill Clintons Affäre mit Monica Lewinsky, die im Jahr 1998 zum Gegenstand eines Amtsenthebungsverfahrens wurde, sowie die seit 2010 schwelende Affäre um Sexpartys mit Minderjährigen, in die der – im November 2011 zurückgetretene – italienische Ministerpräsident Silvio Berlusconi verwickelt gewesen sein soll.

»Die Republikaner und der Sonderermittler Starr versuchten, [...] Clinton der Öffentlichkeit nackt zu präsentieren, um ihn politisch zu töten«,¹ kommentiert Philip Manow den ›Sexskandal‹ um Bill Clinton. Das Ziel der politischen Gegner Clintons sei gewesen, einen Konflikt zwischen der »*dignitas* des Amtes [...] mit der *humanitas* der Amtsperson«² zu inszenieren. Bill Clintons *live* im Fernsehen übertragenes Verhör durch die *Grand Jury* im August 1998, die pornographischen Details über Spermaflecken und Zigarren, die juristischen Spitzfindigkeiten über die Definition von »sexueller Beziehung«: All diese öffentlich ausgetragenen Peinlichkeiten waren Manow zufolge Teil eines Kampfes um die auratische Erhöhung des Politikers. Die »Fleischlichkeit des Herrscherkörper«³ sei vorgeführt worden, um den amerikanischen Präsident seiner herrscherlichen Aura zu berauben und auf seine ›bloße‹ Menschlichkeit zu reduzieren.

Während der Skandal um die ›Lewinsky-Affäre‹ als ein Ringen um die Aura des Politischen interpretiert werden kann, scheint die Affäre um Silvio Berlusconi einem anderen Muster zu folgen. Hier war es der italienische Ministerpräsident selbst, der unentwegt und immer wieder seine »Fleischlichkeit« öffentlich vorzeigt und hervorhebt. Über die Vorwürfe, er habe in seinem Haus sogenannte *Bunga-Bunga*-Partys (mutmaßlich die Bezeichnung für eine ungewöhnliche Sexualpraktik) mit Minderjährigen veranstaltet, witzelte Berlusconi lediglich: Er habe den Begriff »Bunga Bunga« patentieren lassen, um ihn in ganz Italien zu

1 Philip Manow: Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation. Frankfurt a. M. 2008, S. 143.

2 Ebd.

3 Ebd.

gebrauchen.⁴ Weiter antwortete der italienische Ministerpräsident zu diesen Vorwürfen, es sei »besser, einer schönen Frau ins Gesicht zu blicken, als schwul zu sein«.⁵ Diese Aussagen stehen im Einklang damit, dass Berlusconi seine sexuelle Potenz generell öffentlich hervorhob und rühmte: »Keiner meiner Minister ist so gut bestückt wie ich«,⁶ wusste der Politiker zu berichten, der nach einem europäischen Gipfeltreffen zur Finanzkrise auch eine Aussage über seine physische Energie machte: »Wenn ich drei Stunden schlafe, habe ich danach genug Energie, um noch drei Stunden Liebe zu machen.«⁷ Seine sexuelle Energie setzte Berlusconi ausdrücklich als Zeichen politischer Macht ein. Die Frage einer französischen Zeitung nach seiner geringen Popularität in Frankreich beantwortete Berlusconi mit dem Verweis auf seine sexuellen Erfolge im Nachbarland: »Ich bin bei den Menschen in Frankreich sehr beliebt, Sie müssen nur einmal zählen, wie viele französische Freundinnen ich schon hatte.«⁸

Trotz der Ähnlichkeiten zwischen den beiden Affären erweisen sich die Verteidigungsstrategien der beiden Politiker als geradezu gegensätzlich: Während Clintons Sophismen und Inszenierungen seiner Unschuld vor der Grand Jury durch die amerikanische Obsession für theatralische Wahrheitsfindung vor Gericht⁹ vorgegeben sind, verweigerte Berlusconi durch die souveräne Geste des Witzes kühn jede Rechtfertigung. Die Skandalwelt des italienischen Ministerpräsidenten scheint damit weniger in das Genre »Gerichtsdrama« als vielmehr in das der Farce zu fallen: »Berlusconi ist ein Kasper, eine Figur aus der Commedia dell'Arte, eine Farce«,¹⁰ urteilt der Komiker Roberto Benigni. »Schon Berlusconis Name verheißt einen Clown«,¹¹ ergänzt Benigni in Anspielung auf die *Burleske*: Silvio Burlesconi.

Die Bezeichnung des Burlesken leitet sich vom italienischen *burla* (»Schwank, Posse und Schabernack«¹²) ab, entsprechend wird die Gattung gemeinhin mit einer Neigung zu »drastischer Anschaulichkeit«¹³ im Bereich des Körperlichen (körperliche Gebrechen ebenso wie Sexualität) in Verbindung gebracht. Tatsächlich ist es

4 Zit. n. Nick Squires: Silvio Berlusconi: »I've patented Bunga Bunga«. In: The Telegraph v. 7. April 2011 (online unter: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/silvio-berlusconi/8435213/Silvio-Berlusconi-Ive-patented-bunga-bunga.html>).

5 Zit. n. Jörg Bremer: Das unaufhörliche Ende der Ära Berlusconi. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 3. November 2010 (online unter: <http://www.faz.net/-01jk9g>).

6 Zit. n. Oliver Meiler: Ich bin der Jesus Christus der Politik. In: Berliner Zeitung v. 8. April 2006 (online unter: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2006/0408/politik/0018/index.html>).

7 Zit. n. Alexander Smoltczyk: Mädchen, Macht und Mamma. In: Der Spiegel 11/2009 (v. 9. März 2009), S. 116–120, hier: S. 116.

8 Zit. n. Alexander Stille: Citizen Berlusconi. Übers. v. Karl Heinz Siber. München 2006, S. 300.

9 Vgl. Klaus Mladek: *Dikastomania*: Die amerikanische Entscheidung. In: Urteilen/Entscheiden. Hg. v. Cornelia Vismann u. Thomas Weitlin. München 2006, S. 101–118.

10 Petra Reski/Robert Benigni: Silvio, wo steckst du? Ich habe dich lieb! In: Die Zeit v. 2. März 2006 (online unter: http://www.zeit.de/2006/10/Roberto_Benigni).

11 Ebd.

12 Wilhelm Fraenger: Formen des Komischen. Vorträge 1920 – 1921. Hg. v. Michael Glasmeier. Dresden 1995, S. 34.

13 Ebd., S. 38.

auffällig, wie vehement Berlusconi seine *Physis* – in allen ihren Dimensionen – öffentlich präsentiert. Der Körper des italienischen Ministerpräsidenten spielte dabei seine Rolle einerseits als Medium grober Scherzhaftigkeit – und andererseits als Bühne für die Inszenierung einer überbordenden Virilität und Potenz. Offenbar kultivierte Berlusconi Unernsthaftigkeit und Clownerie als Bestandteile einer politischen Inszenierung, die auch eine burleske – »drastisch anschauliche« – Dimension annimmt. Benignis Urteil, Berlusconi sei ein »Kasper«, kann daher nicht das Ende der Analyse, sondern muss erst ihr Anfang sein: Zu fragen ist nach der politischen Strategie der Inszenierung des Souveräns als obszömem Clown. Diese Analyse möchte ich im Folgenden versuchen, indem ich die Selbstdarstellung Silvio Berlusconis als politischer Clown im Zusammenhang mit der Tradition der politischen Philosophie interpretiere.

II.

Die politische Philosophie des Abendlandes erzählt verschiedene Geschichten über den Körper des Herrschers. So verschieden diese Narrative sein mögen – und so wenig sie genetisch oder systematisch verbinden mag –, eine grundsätzliche Dynamik teilen sie: Die politische Philosophie bringt Geschichten hervor, die den Körper des Herrschers *symbolisch aufladen*. Sie verwandelt den Körper des Herrschers zu einem *Zeichenträger*, d. h. – wenn man voraussetzt, dass ein Zeichen ein »etwas« ist, das »für jemanden [...] für etwas anderes steht«¹⁴ – sie machen ihn zu einem Ort, an dem etwas greifbar wird, das ohne diese symbolische Aufladung nicht gesehen und begriffen werden kann.

Die prominenteste – und zumindest in den Kulturwissenschaften der letzten Jahre breit diskutierte – symbolische Aufladung des herrscherlichen Körpers stellen die »zwei Körper des Königs« dar, die Ernst Kantorowicz in seinem gleichnamigen Buch aus dem Jahr 1957 analysiert hat. Kantorowicz zufolge basiert die »politische Theologie des Mittelalters« auf der Differenz zwischen dem natürlichen Körper (*Body natural*) und politischem Körper (*Body politic*)¹⁵ des Königs. Der natürliche Körper ist sterblich und vergänglich, der politische Körper ist dagegen unsterblich: Er repräsentiert den »Königstand« und die »königliche[] Dignität«.¹⁶ In dieser politischen Fiktion liegt die Wurzel der von Manow erwähnten Unterscheidung zwischen *Humanitas* und *Dignitas*: Letzteres ist dabei – wie Kantorowicz hervorhebt – nicht bloß als Würde eines Amtes zu begreifen, sondern eher als eine »ideale« Person, die auch im Falle einer Vakanz unabhängig existiert, obwohl sie sonst untrennbar am Herrscher haftet, solange er lebt bzw. regiert.«¹⁷

14 Umberto Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt a. M. 1977, S. 31.

15 Vgl. Ernst H. Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters. Übers. v. Walter Theimer. Stuttgart 1992, S. 29.

16 Ebd., S. 31.

17 Ebd., S. 403.

Die Fiktion des doppelten Körpers ermöglicht in der politischen Theorie des Mittelalters, Kantorowicz zufolge, die Vorstellung der »Inkarnation des politischen Körpers in einem König«. ¹⁸ Durch den Kurzschluss mit einem zentralen Konzept christlicher Dogmatik – der Inkarnationslehre – wird der »politische Körper« (eine Metapher, die bis in die griechische Antike zurückreicht ¹⁹) nicht nur im Körper des Königs vorstellbar und anschaulich, sondern zugleich auch mit einer heiligen Aura ausgestattet: Die Fiktion der »zwei Körper des Königs« bewirkt zentral eine Sakralisierung der Macht. ²⁰

Die politische Philosophie – die stets eine Affinität zu Metaphern und Allegorien hatte, um politischen Relationen ein Bild zu geben – hat allerdings auch andere Fiktionen über den Körper des Königs hervorgebracht. Weniger aus theologischen Diskursen als vielmehr aus Mythen und Fabeln speist sich die Imagination des Königs als Tier. Der Herrscher muss »ein Fuchs sein«, ²¹ fordert Machiavelli im Zusammenhang seiner Dissimulationslehre. Hobbes' *Leviathan* trägt den Verweis auf das Animalische bereits im Titel: *Der Leviathan*, Hobbes' Bezeichnung für den »sterblichen Gott« ²² Staat, ist im Buch Hiob der Name für das »als das stärkste und unbändigste Tier geschilderte Seeungeheuer.« ²³ Der König verkörpert Hobbes zufolge in seiner Person den Staat, und damit das gewaltigste, ungeheuerlichste Tier: Der Körper des Königs figuriert ein monströses Vieh. Der systematische Grund für die Animalität des Herrschers bei Hobbes liegt darin, dass der Souverän in seiner Geschichte der Genese politischer Organisation der einzige bleibt, der den Gesellschaftsvertrag nicht unterschreibt – und demzufolge im »Naturzustand« bleibt. ²⁴ Diesen definiert Hobbes – »*homo homini lupus*« – durch eine Nähe zur Animalität. Das Tier ist für Hobbes wesentlich dasjenige Wesen, mit dem weder Friedens- noch Gesellschaftsverträge geschlossen werden können, da es diese ohne den Besitz von Sprache nicht verstehen könnte: »Verträge mit wilden Tieren sind unmöglich.« ²⁵ In diesem Sinn ist und bleibt der Souverän ein wildes Tier: Wie Gott und wie das Tier steht der Herrscher über dem Gesetz, er ist an keine Verträge gebunden, er trägt

18 Ebd., S. 36.

19 Vgl. Ethel Matala de Mazza: *Body Politics*. In: Einführung in die Kulturwissenschaft. Hg. v. Harun Maye u. Leander Scholz. München 2011, S. 167–187, hier: S. 170.

20 Vgl. Cornelia Vismann: *Formeln des Rechts – Befehle des Krieges*. Notiz zu Kantorowicz' Aufsatz »Pro patria mori«. In: *Geschichtskörper*. Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz. Hg. v. Wolfgang Ernst u. d. s. München 1998, S. 129–143, hier: S. 133 f.

21 Niccolò Machiavelli: *Der Fürst*. Übers. v. Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Frankfurt a. M. 1990, S. 87.

22 Thomas Hobbes: *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates* [1651]. Hg. u. eingel. v. Iring Fetscher. Übers. v. Walter Euchner. Frankfurt a. M. 1984, S. 134.

23 Carl Schmitt: *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols*. Stuttgart 1982, S. 10 f.

24 Vgl. Roberto Esposito: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*. Übers. v. Sabine Schulz u. Francesca Raimondi. Berlin 2004, S. 53.

25 Hobbes, *Leviathan* (Anm. 22), S. 105.

keine Verantwortung und steht – wie Gott und das Tier – außerhalb der menschlichen Gesellschaft und ihrer semiotischen Ordnung.²⁶

Der ›doppelte‹ Körper des Königs als Verkörperung der *Dignitas* der Macht und der Nation scheint auf den ersten Blick geradezu ein gegenteiliges Bild zu entwerfen zur hobbeschen Imagination des Königs als wildes Tier. Eine grundsätzliche Gemeinsamkeit beider Imaginationen fällt jedoch auf: In beiden Fiktionen wird eine politische Bildlichkeit auf den *Körper* des Königs projiziert – der im Rahmen dieser Fiktion aufhört, ein menschlicher Körper zu sein. Nur das von Kantorowicz analysierte Modell der »zwei Körper« kann tatsächlich als eine symbolische ›Aufladung‹ des Körpers beschrieben werden: Die Fiktion des Königs als Tier vollzieht eher eine De-Symbolisierung, eine Ausschließung des Monarchen aus der Sphäre der symbolischen Ordnung. Die Figuration wäre hier lesbar als Defiguration.

Als weitere – dritte – Ebene der Figuration wird die Darstellung des Monarchen als animalische Kreatur als ein Verweis auf seine unbeherrschbare *Kreatürlichkeit* lesbar. Die Figuration basiert auf dem cartesianischen Gedanken, dass Tiere rein körperliche Wesen sind – und das Hervorbrechen des Tiers im Monarchen folglich dessen Unbeherrschtheit aufzeigt. Walter Benjamin beschreibt in diesem Sinn das Aufscheinen animalischer *Physis* des Herrschers als einen Topos des barocken Trauerspiels:

Wenn den Antiochus des Hallmann jähes Grauen, das ihm der Anblick eines Fischkopfes bei der Tafel weckt, in Wahnsinn stürzt, Hunold seinen Nebucadnezar in Tiergestalt vorführt [...] so ist es in der Überzeugung, daß im Herrscher, der hoherhabenen Kreatur, das Tier mit ungeahnten Kräften auferstehen kann.²⁷

Diese Resurrektion des Animalischen im Körper des Souveräns erinnert den Herrscher, so Benjamin, an seine Position in der Ordnung der Schöpfung: »So hoch er über Untertan und Staat auch thront, sein Rang ist in der Schöpfungswelt beschlossen, er ist der Herr der Kreaturen, aber er bleibt Kreatur.«²⁸ Die Animalität des Souveräns eröffnet so eine dramatische Dialektik: Wenn im »Herrn der Kreaturen« selbst »das Tier mit ungeahnten Kräften aufersteht«, dann steht die gesamte weltliche Herrschaft nach dem Willen der Schöpfung unter dem Regime der Kreatürlichkeit, der unzählbaren Kraft der *Physis* und Animalität.

Dass diese Dialektik ein erhebliches komisches Potential hat, führt Georg Büchners »Lustspiel« *Leonce und Lena* (1836) vor. Büchner setzt hier in Szene, wie König Peter, Herrscher über das Reich Popo, vergeblich versucht, seine Kleidung anzulegen:

PETER *während er angekleidet wird.* Der Mensch muß denken und ich muß für meine Untertanen denken, denn sie denken nicht, sie denken nicht. Die Substanz ist das an

26 Vgl. Jacques Derrida: *The Beast & the Sovereign*. Vol. I. Hg. v. Michel Lisse, Marie-Louise Mallet u. Ginette Michaud. Übers. v. Geoffrey Bennington. Chicago/London 2009, S. 56f.

27 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1978, S. 67.

28 Ebd., S. 66.

sich, das bin ich. *Er läuft [fast nackt] im Zimmer herum.* Begriffen? An sich ist »an sich«, versteht ihr? Jetzt kommen meine Attribute, Modifikationen, Affektionen und Akzidenzien, wo [ist mein Hemd, meine Hose?] – Halt, [pfui!] der freie Wille steht [davorne] ganz offen. Wo ist die Moral, wo sind die Manschetten?²⁹

Die komische Energie dieser Szene entsteht zunächst durch Ironie: Was dem nackten König »ganz offen« vorsteht, ist ganz offenbar – zumindest seit Augustinus in *De civitate dei* festgestellt hat, im Paradies sei die Nacktheit noch nicht »schimpflich« gewesen, »weil die Wollust diese Glieder noch nicht wider Willen in Erregung versetzte«³⁰ – das exakte Gegenteil eines »freien Willens«.

Die Voraussetzung für diesen komischen Effekt ist eine Spaltung in zwei Körper: ein monarchisches und ein physisches Ich. Büchners Komödie referiert implizit auf das Modell der »zwei Körper des Königs«.³¹ Während die beiden Körper in der politischen Theologie des Mittelalters ausdrücklich als »gemeinsam und unteilbar«³² vorgestellt werden, treten sie in *Leonce und Lena* auseinander, um eine frivole Farce zu inszenieren: König Peter gelingt es nicht, in seinen politischen Körper zu schlüpfen, wodurch sein natürlicher Körper – in seiner scheiternden Repräsentation einer symbolischen Ebene – obszön sichtbar wird (»pfui!«). Das transzendentalphilosophische Vokabular, das König Peters Sprache hier beherrscht (z. B. das »an sich«, das auf Kants »Ding an sich« verweist), eröffnet eine extreme Spannung zwischen dem Diskurs und seiner Referenz, zwischen ›Thema‹ und ›Stil‹, Genette zufolge das entscheidende Merkmal der »burlesken Travestie«.³³ Diese Unangemessenheit wird hier – insofern sie nicht Teil eines narrativen Diskurses, sondern Figurenrede ist – zurechenbar: als intellektuelle Begrenztheit des Monarchen. Die Ankleideszene in Büchners *Leonce und Lena* führt den Anspruch des Königs auf absolute Macht als eine *Dummheit* vor, die nichts als absurde und irrwitzige Komik produziert. Der komische Effekt darf nicht als Verharmlosung missverstanden werden: Die potentielle Grenzenlosigkeit und Grausamkeit des Tyrannen, der seinen »Untertanen« noch das »Denken« abnehmen will, wird vielmehr in der burlesken Verzerrung als eine Obszönität erkennbar. Die hervortretende nackte *Physis* des Monarchen verweist damit – weit entfernt davon, auf symbolische Prinzipien des Staates zu referieren – auf seine Dummheit und Grausamkeit: auf mangelnde intellektuelle und moralische Souveränität (die nur zum Glück – in der Komödie – auch mit mangelnder herrschaftlicher Souveränität einhergehen).

29 Georg Büchner: *Leonce und Lena*. Ein Lustspiel. In: Ders.: *Werke und Briefe*. Nach der historisch-kritischen Ausgabe v. Werner R. Lehmann. München/Wien 1999, S. 91–118, hier: S. 94 f.

30 Aurelius Augustinus: *Vom Gottesstaat (De civitate dei)*. Buch 11 bis 22. Übers. v. Wilhelm Thimme. München 1997, S. 191.

31 Vgl. Romain Jobez/Maud Meyzaud: »Leonce und Lena« – eine Lektüre zum geisteswissenschaftlichen Zeitvertreib. In: *Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder*. Hg. v. Alexander Karschnia u. a. Bielefeld 2005, S. 109–118, hier: S. 116.

32 Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs* (Anm. 15), S. 31.

33 Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1993, S. 36.

III.

Von absoluter Macht und Souveränität kann im Fall eines italienischen Ministerpräsidenten zu Beginn des 21. Jahrhunderts kaum die Rede sein. Die Macht Silvio Berlusconis mag weit davon entfernt (gewesen) sein, im Sinne der klassischen Staatslehre absolut oder total zu sein – allerdings ist sie zu weiten Teilen nicht nach den Kriterien klassisch ›politischer‹ Macht zu beurteilen: Berlusconi regierte nicht nur durch parlamentarische Beschlüsse und Regierungshandlungen, sondern ebenso durch seine weitgehende Kontrolle über die italienischen Massenmedien sowie seine ausgedehnten geschäftlichen Einflüsse,³⁴ die – nachweislich – auch Verbindungen zur sizilianischen *Cosa Nostra* einschlossen.³⁵

Es liegt nahe, Berlusconis Inszenierung staatlicher Autorität im Zusammenhang dieser Diffusion und Undurchsichtigkeit tatsächlicher Machtstrukturen zu interpretieren: Je weniger die politische Macht Berlusconis den ›klassischen‹ politischen Gesetzen (und Limitierungen durch parlamentarische Kontrolle) gehorchte, desto mehr schien er staatliche Souveränität symbolisch zu *inszenieren*. Giuliana Parotto zufolge liegt daher eine »Rückkehr zu Kantorowicz nahe«,³⁶ um Berlusconis politische Strategie nach dem Muster der »zwei Körper« zu analysieren. Die symbolischen Inszenierungen Berlusconis zielten darauf, »dass die *universitas* im Sinne einer unsichtbaren politischen Gemeinschaft durch das Bild des politischen Führers repräsentiert«³⁷ werde. Zu diesem Zweck inszeniere Berlusconi seinen Körper als einen »verklärten Körper«, als einen »perfekten Körper, der weder ermüdet noch rostet«,³⁸ der (nicht zuletzt durch Schönheitsoperationen) alterslos und unsterblich erscheinen soll. Bei Berlusconi übernehme deshalb, so Parotto, der physische Körper die Funktion des politischen Körpers »im Sinne von Kantorowicz«: »Denn das Element der Kontinuität, das Kantorowicz dem politischen Körper zuschreibt, ist im Fall von Berlusconi dessen natürlichen Körper zuzuordnen.«³⁹

Zwar sammelt Parotto einige Indizien dafür, dass man Berlusconis symbolische Inszenierungen seiner *Physis* in diesem Sinn bruchlos in die europäische Tradition der politischen Repräsentation einordnen kann. Diese These kann die ›clowneske‹ Dimension von Berlusconis öffentlicher *Imago* jedoch nicht berücksichtigen. Es kann etwa nicht übersehen werden, dass Berlusconis Insistenz auf der *Physis* immer wieder gerade zur *Störung* und Parodie der traditionellen Formen politischer Repräsentation eingesetzt scheint. So versteckte sich Berlusconi bei einem offiziellen Staatsbesuch hinter einer Säule und sprang – sobald Angela Merkel vorüberging –

34 Vgl. Colin Crouch: Postdemokratie. Übers. v. Nikolaus Gramm. Frankfurt a.M. 2008, S. 97: »Berlusconi nutzte alle Ressourcen, über die er mit seinem weitverzweigten Unternehmensnetzwerk verfügte, das Fernsehsender, einen Verlag, einen großen Fußballverein, ein Finanzimperium, eine führende Supermarktkette und andere Firmen umfaßte.«

35 Vgl. John Dickie: Cosa Nostra. Die Geschichte der Mafia. Übers. v. Sebastian Vogel. Frankfurt a.M. 2007, S. 510 ff.

36 Giuliana Parotto: Silvio Berlusconi. Der doppelte Körper des Politikers. München 2009, S. 78.

37 Ebd., S. 97

38 Ebd., S. 120.

39 Ebd., S. 123.

hervor und rief »kuckuck«. ⁴⁰ Paradigmatisch für die Störung offizieller Repräsentationsrituale ist vor allem aber das – auch von Parotto angesprochene, aber nicht weiter interpretierte – Gruppenfoto der europäischen Außenministerkonferenz 2002 in Cáceres:

[D]er italienische Ministerpräsident gefällt sich darin, mit gespreiztem kleinen und Zeigefinger das im Mittelmeerraum jedermann verständliche Zeichen des Gehörnten (*cornuto*) zu machen, das auf Männer gemünzt ist, die sich betrügen lassen. ⁴¹



Abb. 1: Silvio Berlusconi auf der Außenministerkonferenz in Cáceres ⁴²

Die Metapher des ›Gehört-Werdens‹ findet sich bereits im Altgriechischen (»*ke-nasphóros*«) und geht, wie Kluges *Etymologisches Wörterbuch* informiert, »vielleicht auf das Wissen zurück, daß kastrierte Hirsche ihr Geweih nicht abwerfen«. ⁴³ Der ›Gehörnte‹ muss sich damit sinnbildlich im kastrierten Hirsch wiedererkennen: Nicht allein wird der unglückliche Zustand seines privaten Lebens auf eine peinliche Art und Weise öffentlich, sondern er muss auch noch die Überlegenheit eines Rivalen, eines – eben *nicht* kastrierten – Nebenbuhlers anerkennen.

Bleibt zu fragen, was die Geste Berlusconi besagen soll. Man kann sie wohl kaum als einen Hinweis darauf verstehen, dass er mit der Frau des damaligen spanischen Außenministers Josep Pique – der auf dem Foto rechts vor ihm steht – geschlafen hat. Wenn die Geste etwas bedeutet, dann bringt sie lediglich ihre reine

40 Vgl. <http://www.spiegel.de/panorama/leute/0,1518,591300,00.html>.

41 Parotto, Silvio Berlusconi (Anm. 36), S. 98.

42 Vgl. http://images.gqitalia.it/imgs/gallery/news/articoli/003671/berlusconi-caceres-1282301_0x410.jpg.

43 Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. v. Elmar Seebold, 23., erw. Aufl. Berlin/New York 1995, S. 349.

Möglichkeit zum Ausdruck: Souverän verwandelt Berlusconi mit dem Zeichen des ›cornuto‹ das Ritual des ›Gruppenfotos‹ in eine Farce; sein Lächeln verrät die Zufriedenheit des Souveräns, jede Grenze – des rituell Erwarteten oder des repräsentativ Schicklichen – ignorieren zu können.

Diese komödiantische Brechung der Repräsentationszeremonie ist bei Berlusconi – wie die Vielzahl der Fälle belegt – kein einmaliger ›Ausrutscher‹, sondern wohl Teil einer Strategie. Parottos These, dass Berlusconis Inszenierung seiner *Imago* an die politische Symbolik der »zwei Körper des Königs« anknüpft, muss um diese konsequente Burleske ergänzt werden. Der ›natürliche‹ Körper des Ministerpräsidenten kann deshalb nicht – wie Parotto annimmt – als ein »Analogon«⁴⁴ zum ›politischen‹ Körper des mittelalterlichen Königs begriffen werden. Der Körper des Ministerpräsidenten steht zwar im Zentrum der politischen Repräsentation, aber indem Berlusconi die nackte physische, animalische Dimension seines ›natürlichen‹ Körpers akzentuiert, wird die symbolische Relation zu einem ›politischen‹ Körper notwendigerweise auf eine burleske, ironische, komödiantische Art und Weise gestört.

Berlusconis symbolische Inszenierung seiner Körperlichkeit schließt somit weniger an das von Kantorowicz untersuchte Modell der »zwei Körper des Königs« an, sondern vielmehr an die parodistische Karnevalisierung dieses Modells – wie sie etwa in Büchners *Leonce und Lena* vorzufinden ist. Daraus ist zunächst zu folgern, dass eine komische Ironisierung politischer Repräsentation nicht notwendigerweise zu einer *kritischen* Perspektive führen muss: Im Fall Berlusconis geht die satirische Umkehrung affirmativ vom Repräsentationsorgan selbst aus. Der italienische Ministerpräsident ist sicherlich nicht der einzige Fall für diese gewissermaßen *staatliche* Komik: US-Präsident George W. Bush verfolgte, so merkt Alenka Zupančič kritisch an, eine »media strategy of mocking his own presidential self, which of course aims precisely at portraying the inflexible war President as the ›guy next door‹, as a fallible individual who is aware of his faults and imperfections.«⁴⁵ Auch Berlusconi wirkt – durch seine offensichtlichen Fehler und Fehlbarkeiten umso mehr – wie »der Typ von nebenan, den der italienische Normalbürger gerne einmal auf ein Bier oder einen Kaffee einladen würde, um sich mit ihm über die sexuellen Eskapaden ihrer gemeinsamen Fußballlieblinge zu unterhalten.«⁴⁶

Der *Guy next door* ist aber nicht nur durch seine Fehlbarkeit ausgezeichnet: Er ist jedenfalls auch kein Politiker. Wie George W. Bush hat sich auch Silvio Berlusconi dezidiert als ein Nicht-Politiker in Szene gesetzt. »Mir und euch allen ist die Parteipolitik zuwider, diese Parteienherrschaft, die uns das italienische Fernsehen alle Tage präsentiert«,⁴⁷ verkündet Berlusconi in einer Wahlkampfbroschüre aus dem Jahr 2001. Den etablierten – und zu Beginn von Berlusconis politischer Karriere Anfang der 1990er Jahre durch dramatische Korruptionsskandale erschüt-

44 Parotto, Silvio Berlusconi (Anm. 36), S. 123.

45 Alenka Zupančič: *The Odd One In. On Comedy*. Cambridge (MA)/London 2008, S. 33.

46 Stille, *Citizen Berlusconi* (Anm. 8), S. 302.

47 *Una storia italiana*, zit. nach Parotto, Silvio Berlusconi (Anm. 35), S. 33.

terten – Politikbetrieb bezeichnet Berlusconi abfällig als »teatrino della politica«,⁴⁸ als politischen ›Komödienstadel‹. Seine anhaltende Distanz zum ›Politikbetrieb‹ markiert Berlusconi nicht allein dadurch, dass der Name seiner Partei (*Forza Italia*) den Schlachtruf der italienischen Nationalmannschaft zitiert, während die Partei strukturell eher als »ein Unternehmen bzw. ein Netzwerk von Unternehmen«⁴⁹ beschrieben werden kann. Die Andersheit seiner Partei gegenüber den bisherigen politischen Parteien hebt Berlusconi bereits in seiner ersten Fernsehansprache als Politiker im Jahr 1994 hervor: »Was wir aufbauen wollen, ist [...] nicht irgendeine weitere Partei oder Fraktion, um das Volk noch weiter zu spalten, sondern eine Kraft, [...] um zu einen.«⁵⁰ Berlusconis nicht ermüdende Komik, seine burleske und komödiantische Inszenierung seiner politischen Rolle ruft immer wieder in Erinnerung, dass das politische Leben (welches die Existenz politischer Parteien ebenso wie EU-Außenministerkonferenzen umfasst) als »teatrino della politica« zu begreifen sei, als etwas wesenhaft *Unerntes*, das im Zeichen einer Nicht-Politik überwunden werden muss. Der Hinweis darauf, dass auch solche ›Nicht-Politik‹ nichts anderes als – eben – Politik machen kann, sobald sie den Ministerpräsidenten stellt, richtet wohl wenig aus: Ein wesentliches Ziel der konstitutiven Uernerthaftigkeit Berlusconis besteht darin, noch innerhalb des politischen Betriebs außerhalb desselben zu stehen.

Diese doppelte Verortung bestimmt die grundlegende Geste der Souveränität. »Das Paradox der Souveränität drückt sich so aus: ›Der Souverän steht zugleich außerhalb und innerhalb der Rechtsordnung‹«,⁵¹ schreibt Giorgio Agamben im Anschluss an Carl Schmitt. In diesem Sinn bestimmt – gegen die Figur des »rogue state« (›Schurkenstaat‹) in der Rhetorik der US-amerikanischen Interventionspolitik – Jacques Derrida den ›Schurken‹ als den Zwilling des Souveräns und folgert: »Sobald es Souveränität gibt, gibt es Machtmissbrauch und *rogue States*. [...] Der Staat ist schurkisch.«⁵² Die Schurkenrolle ist in diesem Sinn ein eminentester Bestandteil von Berlusconis komödiantischer Inszenierung des Politischen. ›Schurkisch‹ ist das öffentliche Überschreiten der Grenzen des Gesetzes, ohne Tarnung und schlechtes Gewissen, wodurch die Gesetzmäßigkeit des Gesetzes (seine Legalität wie seine Durchsetzungskraft) infrage gestellt wird. Souveränität demonstriert Berlusconi nicht allein durch exzentrische Personalentscheidungen (wie etwa die Ernennung eines ehemaligen Fotomodells zur Gleichstellungsbeauftragten).⁵³ Sie ergibt sich vor allem auch durch eine symbolische Inszenierung des Tabubruchs. In diesem Sinn erscheint nicht allein das (selbst-)zufriedene Grinsen des italienischen Ministerpräsidenten auf dem Gruppenfoto des EU-Außenministertreffens in Ca-

48 Ebd.

49 Crouch, Postdemokratie (Anm. 34), S. 97.

50 Zit. n. Stille, Citizen Berlusconi (Anm. 8), S. 145.

51 Giorgio Agamben: *Homo sacer*. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Übers. v. Hubert Thüring. Frankfurt a. M. 2002, S. 25.

52 Jacques Derrida: *Schurken*. Zwei Essays über die Vernunft. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt a. M. 2003, S. 144.

53 Vgl. Beppe Severgnini: *Überleben mit Berlusconi*. Übers. v. Bruno Genzler. München 2011, S. 152.

ceres, und nicht allein seine Kostümierung als Pirat (nach einer Haartransplantation) anlässlich eines Besuchs durch Tony Blair⁵⁴ als ›schurkisch‹. Auch Berlusconis Verstöße gegen die ›political correctness‹ (wie auch gegen die Regeln der Diplomatie) – etwa seine unverhohlenen rassistische Äußerung über den neu gewählten US-Präsidenten Obama im Jahr 2008, dieser sei »jung, hübsch und gebräunt«⁵⁵ – inszenieren in diesem Sinne ein ›Schurkentum‹: Humor wird hier zum Instrument einer souveränen Re-Definition von diskursiven Grenzen.

Auch Berlusconis Inszenierung seiner *Physis* – die sexuellen Skandale, aber mehr noch ihre burleske und komödiantische Diskursivierung – folgt dieser Logik: Sie platziert den Ministerpräsidenten auf eine souveräne Position: innerhalb *und* außerhalb des politischen Betriebs. Der grenzüberschreitende Körper Berlusconis schließt dabei nicht an den »politischen Körper des Königs« – welcher schließlich in erster Linie die *Dignitas* seines Amtes zu repräsentieren hatte – an, sondern vielmehr an die Figuration des Souveräns als wildem Tier. Und wie Hobbes zufolge allein der Schrecken vor der Bestie des Souveräns den politischen Körper des Staates zusammenbringt, ist das Versprechen nationaler *Einheit* die zentrale politische Botschaft Berlusconis. In diesem Sinn verspricht er in einer Rede aus dem Jahr 2006 die Abschaffung jeglicher Binnendifferenzierung: »Wir sind ein vereinigtes Volk, nicht ein konfuses und ungeordnetes Nebeneinander sozialer Gruppen, Interessen, Ideologien, wie es heute bei den Linken ist, die nur Macht, Neid und sozialer Hass zusammenhält.«⁵⁶ In der Form von Gesetzesverschärfungen gegen »illegale Einwanderung« (vor allem gegen Migranten aus Rumänien gerichtet) sowie zahlreicher Abschiebungen hat sich die Regierung Berlusconis unmittelbar nach dem Wahlsieg 2008 an die Konstruktion dieses »vereinigten Volks« begeben.⁵⁷

In der kulturwissenschaftlichen Forschung ist in den letzten Jahren gelegentlich die These vertreten worden, das Politische sei gewissermaßen grundsätzlich *fiktional* – bzw. ›narrativ‹, ›symbolisch‹ oder ›theatralisch‹ – strukturiert.⁵⁸ Berlusconis Inszenierung von Politik als »teatrino della politica« könnte diese These zunächst stützen. Das Beispiel Berlusconis zeigt allerdings die Notwendigkeit auf, nach der Strategie dieser Inszenierung zu fragen – und nach den politischen Zusam-

54 Vgl. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,313823,00.html>.

55 Vgl. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,588969,00.html>.

56 Il discorso di Silvio Berlusconi in piazza San Giovanni, 2. Dezember 2006, zit. n. Parotto, Silvio Berlusconi (Anm. 36), S. 108.

57 Vgl. http://www.welt.de/politik/article2011812/Italien_geht_hart_gegen_illegale_Einwanderer_vor.html.

58 »Politik ist eine Fiktion in dem Sinne, dass ihre Verlautbarungen und Legitimationen, ihre Selbstpräsentationen und -verortungen immer nur die präsentable Variante unter mehreren plausiblen, ebenso möglichen aber vielleicht nicht so opportunen Versionen eines Geschehens ist. Politik ist eine Fiktion, sofern ihre sichtbare Seite immer mindestens so viel verdeckt, wie sie offen legt« (Eva Horn: Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion. Frankfurt a. M. 2007, S. 35). »Es wird an dieser Stelle schon deutlich, dass sich Faktum und Fiktion im Raum des Politischen kaum auf die geläufige Art scheiden lassen [...] vor allem, weil die nach allen Regeln der Kunst erzählten Geschichten Modelle und Denkfiguren bereitstellen, die schöpferisch auf den politischen Prozess zurückwirken« (Albrecht Koschorke u. a.: Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas. Frankfurt a. M. 2007, S. 56f.).

menhängen *hinter* der Bühne, die vom Bild des »teatrino« womöglich absichtsvoll verstellt werden. Eine wesentliche kritische Dimension der kulturwissenschaftlichen Analyse des Politischen besteht in diesem Sinn womöglich in dem Beharren darauf, dass das Politische nicht *nur* – bzw. sogar essentiell *nicht* – fiktional ist.