

Liebe, Unschuld und der Staat.

**Liebe und Politik:
Was die politische Theorie vom Kino lernen kann**

Love, Innocence and the State.

**Love and Politics:
What Political Theory can learn from the Movies**

Paul W. Kahn

Abstract:

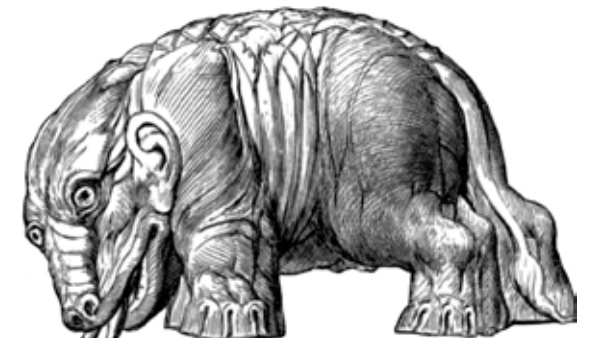
This article illuminates the puzzling gap between political theory and political imagination. Theory is dominated by liberalism and its insistence on interests, reason, rights, individualism, and the social contract. Movies - and the social imaginations of the political they mirror - turn out to be completely different: Instead of interests, we find love, instead of the contract, we find sacrifice, and instead of the individual, we find the family. Turning to film therefore reveals liberal theory to suffer from a failure of the imagination.

Keywords, dt.: Politische Theorie, politische Imagination, Liberalismus, Kino

Keywords, engl.: Political theory, political imagination, liberalism, movies

Paul W. Kahn ist Robert W. Winner Professor of Law and the Humanities und Direktor des Orville H. Schell, Jr. Center for International Human Rights an der Yale Law School. Paul Kahn unterrichtet in den Bereichen Verfassungsrecht und -theorie, internationales Recht, Kulturtheorie und Philosophie.

E-Mail: paul.kahn@yale.edu



Es gibt eine verwirrende Diskrepanz zwischen unseren politischen Theorien und unseren politischen Imaginationen. Die gegenwärtige politische Theorie wird vom politischen Liberalismus dominiert. Aus dieser Perspektive gilt als Maßstab legitimer politischer Ordnung die Frage, ob und inwieweit diese als Ergebnis einer hypothetischen, rationalen Vereinbarung – eines Gesellschaftsvertrags – zwischen den einzelnen Mitgliedern des Gemeinwesens verstanden werden kann. Ein Individuum wird sich einer politischen Ordnung nur dann freiwillig anschließen, wenn es dies als für sich vorteilhaft betrachtet. Voraussetzung dafür ist ein allgemeiner Rahmen, in dem grundlegende Rechte beachtet werden und sich Möglichkeiten zur Durchsetzung individueller Interessen bieten. Welche Interessen dies sind, hat im Allgemeinen jeder Bürger für sich selbst zu entscheiden. Die verschiedenen Varianten liberaler Theorie begreifen die Bedingungen dieses Vertrags unterschiedlich. Sie unterscheiden sich sowohl im Hinblick auf die inhaltlichen Bedingungen als auch auf die formellen Prozesse, die einen Konsens im freien Akt des Vertragsschlusses abbilden sollen. Manchmal sollen wir uns einen Schleier des Nichtwissens vorstellen, manchmal eine ideale Sprechsituation, manchmal Grenzen bezüglich der Gründe, die vorgebracht werden können, um Ansprüche auf Ressourcen oder andere Vorteile zu rechtfertigen. Gemeinsam aber ist allen Varianten, dass wir für uns selbst stehen; ebenfalls gemeinsam ist allen Varianten, dass die Rede der Handlung vorausgeht.

Im Kino sieht das Politische ganz anders aus. Nicht, dass wir dort ein unliberales Normenregime vorfinden. Der Unterschied liegt nicht in den Bedingungen des Vertragsschlusses, sondern in etwas Grundlegenderem. Wir finden dort überhaupt keinen Vertrag, sondern das Opfer. Wir finden keine Interessen, sondern Liebe. Vor allen Dingen finden wir im Zentrum nicht den Einzelnen, sondern die Familie. Wenn wir uns dem Kino zuwenden, zeigt sich, dass die politische Theorie des Liberalismus buchstäblich in ihrer Vorstellungskraft versagt. Die Kernfrage meines Beitrages lautet daher: Wie gestaltet sich die Beziehung zwischen politischer Theorie und politischer Imagination, und wie sollte sie sich gestalten?

Zunächst muss ich die Grenzen dieser Untersuchung verdeutlichen. Meine Kritik der liberalen politischen Theorie ist keine Kritik liberaler Politik. Zu durchleuchten, wie die politische Imagination eine Welt von Bedeutungen konstruiert, beantwortet nicht die Frage, was wir tun sollten. Diese Kritik ist auch kein Argument für den Konservatismus. Der klassische Konservatismus zeigte sich skeptisch gegenüber den Möglichkeiten der Vernunft, den Staat anhand von Grundprinzipien zu rekonstruieren; er verteidigte Familie und Tradition gegen abstrakte Rechte. Nie war er allerdings

der Gegenstand weithin populärer demokratischer Politik oder politischer Imagination: Dafür erschien er immer zu sehr als ein auf Klassenunterschieden beruhendes Projekt zum Schutz sozialer Hierarchien. Familie, Staat und Kirche waren die Kernelemente einer Klassengesellschaft, in der Geld, Macht und Moral eine Unterdrückungsstruktur etablierten. Ich befasse mich hingegen mit der politischen Imagination in unserer Zeit der Gleichheit.

Natürlich kennen wir antiliberalen Populismus. Der Faschismus etwa gehört dazu. Die Zentralstelle, die der Nationalstaat als Quelle transzendenten politischen Werts im Faschismus einnahm, markiert Faschismus als politische Bewegung, die keineswegs weniger modern ist als etwa der amerikanische Verfassungsrepublikanismus. Der Faschismus strebte die Normalisierung einer außergewöhnlichen Politik originärer Gewalt jenseits des Rechts an. Dies konnte jedoch in der amerikanischen Tradition nur wenig Halt finden – nicht, weil wir immun gegen solche Gewalt wären, sondern aufgrund der Vernachlässigung des Rechts. Für Amerikaner folgt die Verfassung der Revolution, der Text folgt der Handlung. In Carl Schmitts Worten sind wir beiden verpflichtet, Gesetz und Ausnahme (Schmitt 2004). Wie sich zeigt, erweisen sich Gesetz und Ausnahme als nicht weniger zentral für künstlerische Produktionen.

In Filmen passiert regelmäßig etwas, das eine freie Handlung hervorbringt. Diese Handlung begründet sich nicht etwa durch die Anwendung einer Regel; sie ist nicht einfach die Folge einer Ursache. Die dramatische Narration ist eine metaphorische, häufig sogar eine tatsächliche, Reise von der Ausnahme zum Gesetz. Wir lassen uns auf die Figuren ein, weil wir sie als frei Handelnde sehen. Sie müssen Entscheidungen treffen, und indem sie dies tun, erschaffen sie ihre eigene Identität. Wie sie kehren auch wir, die Zuschauer, am Ende des Films zur Normalität zurück, aber wir behalten die freie Handlung in Erinnerung.

Die filmische folgt hier der politischen Imagination, denn der Staat muss sich ebenfalls so darstellen, dass die Erinnerung an seine Entstehung aus einer freien Handlung heraus verfügbar bleibt. In der amerikanischen politischen Imagination folgte die gewöhnliche Welt des Gesetzes auf den außergewöhnlichen Akt freier Selbsterschaffung. Diese Erinnerung an die Revolution wird als eine notwendige Bedingung von Recht – und somit als eine Möglichkeit am Horizont der Imagination – aufrechterhalten.

Ein Staat braucht eine Geschichte, bevor er eine Theorie haben kann: Existenz vor Essenz. Liberale politische Theorie beschäftigt sich unmittelbar mit der Frage: „Welchen Inhalt sollte das Recht

besitzen?“. Die vorgelagerte Frage ist aber, was es bedeutet, dass das Recht das unsrige ist. Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir uns der sozialen Imagination zuwenden und dem Narrativ, das sie stützt.

Das Kino bietet uns hierfür einen einfachen Einstieg an. Ein populärer Kinofilm muss sich auf weit verbreitete archetypische Formen beziehen. Dem Publikum muss es möglich sein, sich schnell in dem Material zurechtzufinden, das auf der Leinwand gezeigt wird. Der überwiegende Teil des imaginativen Filminhalts wird schließlich überhaupt nicht gezeigt. Um den Film verstehen zu können, sind wir auf unmittelbaren Zugang zu groß angelegten Kategorien und Vorstellungen angewiesen, zum Beispiel: Familie, Staat, Beruf, Kirche sowie ihre Beziehungen zueinander. Wir brauchen keine Einweisung in diese Welt, sie befindet sich ja um uns herum. Unsere Situation ist nicht anders als die mittelalterlicher Kirchgänger, die nicht enden wollende Repräsentationen von Jesus und seinen Heiligen betrachteten. Uns mögen diese Bilder repetitiv erscheinen. Jenen aber zeigten sie einen gemeinsamen imaginären Hintergrund, vor dem es möglich war, die freie, kreative Handlung zu sehen.

Zu den Dingen, die wir in vielen Filmen als erstes bemerken, zählt, dass die Gewalt des Politischen untrennbar mit familiärer Liebe verbunden scheint. Nicht das Individuum, sondern die Familie besetzt hier also das Zentrum unserer politischen Imagination. Familie und Staat sind beide Ausdrücke von Liebe. Filme versuchen beständig, diese beiden Dimensionen von Liebe miteinander in Einklang zu bringen. Beginnen wir mit zwei neueren Filmen über politische Gewalt im Zeitalter des Terrorismus.

Seit dem 11. September beschäftigt uns der Selbstmordattentäter. Was wir uns als terroristische Bedrohung vorstellen, hat den tatsächlichen Schaden längst hinter sich gelassen. Die Bedrohung durch den Selbstmordattentäter übersteigt das, was er anrichtet, weil wir denken, dass ein Feind, der sich selbst zu opfern bereit ist, in seinem Zerstörungswillen grenzenlos ist. Er platziert sich buchstäblich jenseits der Vernunft: Vernünftiges Reden, Streiten und Diskutieren ist mit ihm nicht möglich. Durch seine Tat zeigt er, dass Politik eine Angelegenheit transzendenter Bedeutungen und letzter Werte ist. Eine Politik der Inkommensurabilität stellt die Existenz des Staates selbst zur Disposition. Daher sind wir in unseren Debatten über Folter immer so fixiert auf die hypothetisch tickende Zeitbombe: Diese Bombe ist immer eine Atombombe.

Unthinkable, ein aktueller Film, dreht sich exakt um dieses hypothetische Szenario. Ein Terrorist setzt sich bereitwillig der Folter durch die Strafverfolgungsbehörden aus. Er gleicht dem christliche Märtyrer: In Erwartung des Endes der Zeit nimmt er sein eigenes Martyrium auf sich. Die tickende Zeitbombe (in diesem Fall sind es mehrere) ist nuklear. Die hieraus entstehende Bedrohung wirft die Frage auf: „Was werden wir tun?“ Wird die Polizei, hier verkörpert durch eine weibliche FBI-Agentin, ihn dem Folterer übergeben – einer Figur zweifelhaften Charakters, die vom Staat beschäftigt, aber nicht wirklich von ihm anerkannt wird? Auf diese Frage antwortet der Film: „Natürlich werden wir foltern“. Terror und Folter entsprechen einander. Es geht um einen Wettstreit elementarer politischer Kräfte, um Gewalt jenseits des Rechts.

Gegen die freie Opferhandlung des Terroristen stellt der Ermittlungsbeamte des Staates, der Folterer, die Liebe der Familie. Der Folterer ermordet die Ehefrau des Terroristen vor dessen Augen. Schließlich droht er damit, Gleiches auch dessen Kindern anzutun. Hier befinden wir uns im symbolischen Zentrum des Films: Wird der Terrorist seine Kinder für seine politischen Überzeugungen opfern oder wird er sich dem Staat ergeben, der seine Familie schützt? Letztlich entscheidet er sich für seine politischen Überzeugungen. Und damit bleibt uns nur noch, auf die Explosion der Atombomben zu warten.

Politik jenseits der Familie ist im übertragenen Sinne das Ende der Geschichte. Die Wahl zwischen Familie und Staat ist übrigens auch das ständig durchlaufende Thema in der Fernsehserie *24*. Dort gibt jedoch das Politische beinahe immer der Familie nach: Die Dramaturgie der Sendung besteht darin, Opfer zu bringen, um das Politische und das Familiäre wieder miteinander zu vereinen. Wenn das nicht erreicht werden kann, bleibt nur Tragik. Die außergewöhnliche Handlung, die freie Handlung, begründet beides, Staat und Familie. Eine Politik, die nicht verbunden ist mit der Liebe der Familie, entspricht unserem Bild von Fanatismus oder korrumpierter Politik. Der Terrorist in *Unthinkable* handelt ohne Rücksicht auf seine Kinder: Sie sind entbehrlich. Seine Politik befindet sich im Schnittpunkt von Glaube und Nihilismus, am Endpunkt aller tausendjährigen Religionen. Dies ist eine Politik von verfehlten Opfern und folglich von Morden.

Auch wenn *Unthinkable* eine Diskrepanz zwischen der Familie und dem Politischen aufbaut, wissen wir, dass die Familien der Terroristen deren Handlungen nicht weniger verehren, als die Familien unserer geopferten Soldaten dies tun. Eine erfolgreiche Politik ist eine, die sich auf familiäre Liebe stützt. Gewalt wird durch ihre Einschreibung in ein Narrativ des Opfers gerettet. Diese Arbeit ist immer

familiär: Sie sind gestorben, damit wir leben können. Um den Terroristen als das Böse darzustellen, muss ein Bruch in dieser Ausrichtung bestehen. Nicht das Opfer des Terroristen ist so schockierend, sondern vielmehr dessen Gleichgültigkeit gegenüber dem Mord an seiner Familie. Das finden wir „undenkbar“, obwohl das freilich kaum „unvorstellbar“ bedeutet. Tatsächlich endet der Film damit, dass die Vertreterin des Gesetzes, die FBI-Agentin, mit den kleinen Kindern des Terroristen an der Hand fortgeht. Das generationsübergreifende Projekt, die Kinder zu beschützen, beginnt mit dem Triumph des Rechts. Das Recht hat jedoch nicht die Kraft, der kommenden Explosion zu widerstehen.

Wenn *Unthinkable* vom Moment vor der Katastrophe handelt, dann handelt *The Road*, ein weiterer aktueller Film, vom Leben nach der Katastrophe. In den Anfangsszenen des Films ereignet sich eine globale Katastrophe, die das Leben auf dem Planeten fast vollständig zerstört und nur wenige Menschen zurücklässt, die auf der Suche nach Nahrungsmitteln umherstreifen. Wir sehen uns in einen sehr unwirtlichen Naturzustand zurück versetzt. In dem Film geht es um einen Vater und seinen kleinen Sohn, der kurz nach der Katastrophe geboren wurde. Die Mutter kann die Vorstellung nicht ertragen, in einer solchen Welt zu leben, und will sich anderen Familien zu einem Akt des gemeinsamen Freitods anschließen. Der Vater beharrt auf seiner Hoffnung und findet in seinem Sohn eine „Berechtigung“ weiterzuleben. Die Mutter zieht in den Wald, um dort zu sterben. Vater und Sohn versuchen, zur Küste zu gelangen und meiden die Gefahr, die von anderen Überlebenden ausgeht, die zu Kannibalen geworden sind.

Das Kind wird „Engel“ und sogar „Gott“ genannt. Es ist nichts metaphysisch an dieser Benennung, die lediglich auf die endlose Kraft der Liebe verweist. Der Vater würde alles tun, sich selbst opfern und jeden töten, um seinen Sohn zu beschützen. Er lehrt seinen Sohn, jeden als eine Bedrohung zu betrachten, obgleich es die natürliche Neigung des Sohnes ist, jedem der Hilfe benötigt, beizustehen. Der Vater stirbt letztendlich an der Küste und lässt seinen Sohn allein – allerdings nicht für lange. Es stellt sich heraus, dass eine andere Familie: Mutter, Vater, Sohn und Tochter, ihnen aus Besorgnis um das Wohlergehen des Kindes gefolgt war. Als sein Vater stirbt, treten sie auf und adoptieren es.

Diese Adoption ist der politische Gründungsakt. Er beantwortet die Frage, wie sich eine Gemeinschaft aus dem Naturzustand entwickelt. Bis zu diesem Zeitpunkt erscheint jeder, den sie treffen, als eine Bedrohung. Es gibt nur eines, das stark genug ist, in einer Lage der äußersten Knappheit Eigeninteressen zu überwinden: Kinder. Das Kind ist nicht nur die Berechtigung für das Überleben des Vaters, sondern für eine Gemeinschaft des generationenübergreifenden Opfers. Wie ihnen ein

alter Mann erzählt, hat Gott vor langer Zeit der Menschheit den Rücken zugewandt. Gott wird die Menschheit nicht retten. Nur familiäre Liebe macht den Staat möglich. Genau das sehen wir, wenn die neue Familie die Stelle des Vaters einnimmt.

Nur aus Liebe werden wir uns selbst opfern und, wenn es nötig ist, andere töten. Das ist der Ursprung des Staates im doppelten Sinn: als Ausgangspunkt, wie in *The Road*, und als Gründung, wie in *Unthinkable*. Ohne diese Liebe bleibt nur die traurige Wahl zwischen Kannibalismus, der den Moment vor dem Staat signalisiert, und einer nuklearen Explosion, die den Moment nach dem Staat anzeigt. In beiden Filmen besteht eine direkte Verbindung zur alttestamentarischen Geschichte von Abraham und Isaac. Der Terrorist erinnert uns daran, dass Abraham sich darauf vorbereitete, seinen Sohn seinem Gott zu opfern. Der Vater erinnert uns daran, dass Gott dabei einschritt und Familie und Gemeinwesen den gleichen Gott verehren. Wer konnte wissen, was Abraham tun würde, bis zu dem Zeitpunkt, in dem er das Messer erhob? Würde er aus Liebe zu Gott oder aus Liebe zum Kind handeln?

Dem Nationalstaat des 20. Jahrhunderts war sehr wohl bekannt, dass die Entscheidung für den Krieg die eigenen Kinder gefährden würde. Tatsächlich vernichtete Europa im 1. Weltkrieg eine ganze Generation von Kindern und erlitt dann den Verlust noch jüngerer Kinder durch die Taktik der urbanen Zerstörung im 2. Weltkrieg. Dennoch wählte der Nationalstaat den Krieg. War das ein Akt des Opfers oder der Ermordung, der Liebe oder des Bösen? Wir können diese Frage nur beantworten, indem wir den Zuschnitt des Glaubens, auf dem dieser Akt basiert, verstehen. Wenn wir unseren Glauben daran verlieren, dass Opfer, Familie und Staat in einer gemeinsamen Ordnung der Liebe verbunden sind, sehen wir den Tod immer als eine sinnlose Mordhandlung.

Ich habe mich bis hierhin mit der tragischen Forderung der Politik an die Familie beschäftigt: der Generierung von Sinn durch das Opfer. Das Opfer ist die Handlung der Liebe. Liebe begründet allerdings die Komödie so gut wie die Tragödie. Es gibt viele Filme, die die Beziehung zwischen dem Politischen und der Familie in ihrer witzigen Form untersuchen. Das Thema ist dasselbe wie bei der Tragödie – die familiäre Liebe schafft die nötigen Voraussetzungen für eine erfolgreiche Politik. Dieser Punkt wird gut dargestellt in einem bekannten und etwas älteren Film, *The American President*.

Es handelt sich um eine romantische Komödie, nicht um ein Drama über Leben und Tod – obwohl selbst hier die Notwendigkeit besteht, die politische Macht des Präsidenten zu imaginieren, den Tod von irgendjemandem, irgendwo zu befehlen. Im Bild des Präsidenten liegt immer etwas vom Folterer aus *Unthinkable*. Das Thema des Films ist jedoch ein anderes. Der Film zeigt uns abermals die unvermeidbare Verflechtung von Familie und Politik im nationalen Narrativ. Diese Verflechtung wird tatsächlich nirgends augenscheinlicher als in der Symbolik der „First Family“.

Die Residenz im „Weißen Haus“ tradiert die symbolische Bedeutung des Schlosses einer königlichen Familie weiter. Wir sehen die demokratische Version der zwei Körper des Königs. Das „Oval Office“ im Erdgeschoss entspricht der Wohnstätte im Obergeschoss und der Präsident bewegt sich zwischen seiner Verkörperung der weltzerstörenden Macht des amerikanischen Empires und dem gewöhnlichen, häuslichen Familienleben. Staatsbankette werden gefolgt von Hausmannskost.

Andrew Shepherd, der Präsident, wird als kürzlich Verwitweter mit einer etwa 12-jährigen Tochter zum Präsidenten gewählt. Der Film handelt von der Liebesgeschichte zwischen Shepherd und der Lobbyistin Sydney Ellen Wade. Wade muss den Mann hinter dem Amt sehen, während Shepherd beständig darauf besteht, dass das Amt nichts mit seinen Gefühlen für sie zu tun habe. Die Familie kann kein Mittel für den politischen Zweck sein. Dieses moralische Problem wird deutlich, als Shepherd seinen Stabschef fragt, ob er die Wahl gewonnen hätte, wenn seine Frau noch am Leben wäre. Hat ihr Tod ihm politische Vorteile verschafft? Dies wäre genauso inakzeptabel wie die Instrumentalisierung der Politik für familiäre Zwecke. Shepherd muss es vermeiden, seine politische Macht als Mittel zu gebrauchen, um Wade für sich zu gewinnen. Aber es zeigt sich, dass die Residenz kein ausschließlich privater Raum mehr ist, wie das „Oval Office“ kein rein öffentlicher Raum bleibt. Fortwährend dringt die Öffentlichkeit, mit dem Bedürfnis den Präsidenten zu sehen, in das Schlafzimmer ein und der Präsident muss handeln; zugleich wird das „Oval Office“ fortwährend durch seine Beziehung zu Wade gestört.

Der Präsident besetzt die Residenz und das „Oval Office“, ohne eines dem anderen unterzuordnen. Es besteht stattdessen eine Beziehung der gegenseitigen Unterstützung, sie sind die zwei Körper der Nation. Sowohl die negative als auch die positive Seite dieser Reziprozität werden deutlich. Er wird von seinen Gegnern kritisiert, weil seine Affäre mit Wade schlecht für seine Tochter sei und somit sein Amt moralisch beschädige. Umgekehrt sehen wir das harmonisch-romantische Familienleben, das die Tochter einschließt und nur überleben kann, wenn es mit einer erneuerten politischen

Vision verbunden wird. Der Triumph der Liebe tritt also nicht dann ein, wenn diese erfolgreich von der Politik getrennt ist, sondern wenn die Liebe der Politik neue Kraft gibt.

Die Tiefenstruktur dieses Narrativs liegt darin, dass familiäre Vollständigkeit eine notwendige Voraussetzung politischen Erfolges ist. Die Familie des Präsidenten muss vervollständigt werden. Seine Tochter braucht genauso eine Mutter wie er selbst eine Ehefrau braucht. Die Erhaltung des Staates erfordert die Vollständigkeit der Liebe. Nur wenn Familie und Politik in Einklang gebracht sind, können wir folglich überzeugt sein, dass seine Legislaturperiode erfolgreich ist und er wiedergewählt wird. Die Nation ist in Gefahr, bis die „First Family“ wieder hergestellt ist. Diese Gefahr wird als eine Offenheit für unbegründete Ängste dargestellt. Liebe begründet ganz buchstäblich die Sicherheit des Staates.

Dieses Familiennarrativ wirkt in unserer wirklichen Politik in vielfältiger Form: manchmal banal, manchmal heuchlerisch, manchmal romantisch. Denken lässt sich zum Beispiel an die jüngsten Berichte aus dem Leben von Edward Kennedy als eine moralische Erzählung von Sünde und Wiedergutmachung. Die Wiedergutmachung begann mit der Wiederherstellung familiärer Liebe. Denken wir darüber hinaus an die unzähligen rhetorischen Auftritte von Politikern, die vom politischen Leben zurücktreten, „um mehr Zeit mit meiner Familie verbringen zu können“. Hier entsteht der Eindruck, dass die Politik eine krankhafte Ausprägung angenommen hat, die an der Familie zehrt. Dies ist eine Rede, die die Karriere beendet, denn die Aufgabe von Politikern ist, Einheit und keine Trennung zwischen diesen Formen der Liebe zu schaffen.

The American President ist eine romantische Komödie, die dieselbe Frage nach dem Ursprung des Staates aufgreift wie die sich endlos wiederholenden Geschichten von opfernder Gewalt. Komödie und Tragödie arbeiten beide mit dem gleichen imaginativen Gerüst, um eine Beziehung von Repräsentation zu Identität herzustellen. Der Staat stellt sich gewöhnlich selbst als eine Ordnung der Repräsentation dar. Folglich steht jeder rechtliche Vorschlag in einer – hierarchischen oder analogen – Beziehung zu jedem anderen. Von diesem ganzen System der Repräsentation können wir uns fragen: „Wen repräsentiert es eigentlich?“ Wessen Identität steht in dieser Ordnung der Repräsentation auf dem Spiel? Oder: Was macht das Gesetz zu meinem?

Liebe begründet den Staat, weil wir in der Liebe Identität finden. Liebende Eltern wissen zum Beispiel genau, wer sie sind. Genauso ist das Opfer die Handlung der Liebe, weil es jenseits der Repräsentation steht. Es ist der Ort, an dem die Verhandlungen aufhören: Man handelt oder scheitert.

Recht kann niemals Opfer fordern, aber ohne Opfer kann das Recht nicht überleben – das ist unser Gründungsmythos. Der erfolgreiche Staat verbindet in der Imagination des Opfers Repräsentation – das Gesetz – mit Identität. Komödie und Tragödie erzählen dasselbe: Der Ursprung des Staates liegt in der Liebe, weil diese der Sitz der Identität ist.

Was uns fasziniert, ist nicht der Einsatz von staatlicher Macht, um einen Raum für die Wirtschaft materieller Interessen zu erstellen und auch nicht das bloße Drama des Gesetzesvollzugs. Stattdessen fesselt uns das Bild des Staates als einer Ökonomie der Liebe. Filme wiederholen endlos die Erzählung von der Notwendigkeit einer Aufgabe, eines Opfers, wenn wir innerhalb einer bedeutungsvollen Welt leben wollen. Liebe, Opfer und Vertrauen sind die Elemente von politischen Erzählungen, die wir immer und immer wieder zu hören begehren. Sinn geht nicht von der Befriedigung materieller Bedürfnisse und nicht vom Anspruch auf Recht aus, sondern liegt in der Bereitschaft zum Opfer. Umgekehrt untergräbt ein fehlgeschlagenes Opfer zugleich politische und familiäre Bedeutung. Ein wirkungsvoller, jüngst erschienener Film, der diese Thematik behandelt, ist *Brothers*.

Der Film zeigt zunächst den Gegensatz zwischen zwei Brüdern. Sam, der Ältere, ist erfolgreich in allem: Schule, Sport, Familie. Er ist verheiratet, hat zwei kleine Töchter und ist außerdem Captain bei den Marines. Der Jüngere, Tommy, versagt in allem. Er wurde gerade aus dem Gefängnis entlassen. Er war inhaftiert, weil er versuchte eine Bank auszurauben. Sam ist gerade im Begriff, seine Familie für seinen zweiten Einsatz in Afghanistan zu verlassen.

In Afghanistan wird Sams Helikopter abgeschossen. Seiner Familie wird mitgeteilt, dass er bei dem Unfall ums Leben gekommen sei. Tatsächlich wurde er jedoch gefangen genommen, gefoltert und schließlich zu der entsetzlichen Tat gezwungen, einen Kameraden zu erschießen. Tommy tritt zunehmend in die Familie, baut eine enge Bindung zu Sams Töchtern auf und verliebt sich in dessen Ehefrau. In einer anderen Kultur geschehen, hätte der jüngere Bruder die Familie seines toten älteren Bruders buchstäblich geerbt. Die Schwierigkeit besteht jedoch darin, dass Sam nicht tot ist. Er schafft es schließlich, wieder nach Hause zu gelangen und leidet jetzt unter den psychischen Folgen seiner mörderischen Tat. Er ist nicht fähig, über seine Tat zu sprechen, die Repräsentation wurde von der Identität gespalten. Er scheint nur im Stande, über eine einzige Sache zu sprechen und darüber nachzudenken, nämlich über den Verdacht, dass seine Frau und sein Bruder miteinander geschlafen haben – was sie jedoch nicht getan haben. Seinen Kindern ist er ein Fremder geworden; sie wollen sich nicht mit ihm, sondern mit ihrem liebevollen Onkel beschäftigen. Seiner Frau ist bewusst, dass

etwas geschehen sein muss, da er aber nicht mit ihr sprechen will, kann sie ihm nicht helfen. Es geht hier um Familie, Recht und Gewalt. Der Vater, der in den Krieg zieht, muss imstande sein, seine Tat als Opfer zu sehen, das die Unschuld der familiären Liebe ermöglicht. Wenn seine Gewalt nicht als Opfer eingeordnet werden kann, sondern nur als Mord, ist das Ergebnis der familiäre Zerfall. Wenn er ein Mörder ist, kann er weder lieben noch geliebt werden. Ein Mörder kann nicht der Vater des unschuldigen Kindes sein. Sam sagt an einer Stelle, dass er der Liebe wegen getan hat, was er tat: Nur indem er seinen Kameraden tötete, konnte er nach Hause kommen. Das Problem ist jedoch, dass er dies nicht wirklich glaubt; er glaubt, dass er getötet, nicht, dass er ein Opfer gebracht hat.

Der Soldat kann die Familie nicht retten; nur die Familie kann ihn retten. Bevor sie dies tun kann, muss er sich jedoch in die Position begeben, diese Gnade anzunehmen. Er muss beichten. Auch das ist ein sehr altes Thema: Bevor es Erlösung geben kann, muss es eine Beichte geben. Die Wahrheit, die nicht geäußert werden kann, ist, dass die opfernde Gründung des Staates nicht mehr ist als ein Akt des Mordes. Sam, der gute Sohn, hat die brutale Realität des Staates kennengelernt: Töten und getötet werden, das ist alles.

Wenn die Wahrheit des Kampfes der Mord ist, dann ist die Wahrheit der Liebe Sex. So lange Sam nicht die Wahrheit über sein Leben erzählen kann, so lange kann er seine Ehefrau und seinen Bruder nur als Sexualpartner sehen. Familie und Staat weichen beide vor der reinen Brutalität der Körper zurück. Das gescheiterte Opfer ist das Ende der Familie, weil es das Ende der Liebe ist. Der Gedanke, dass über das Zusammen- und Auseinanderkommen von Körpern hinaus nichts existiert, ist unerträglich.

Das Scheitern des Opfers hinterlässt Sam in einem Jenseits menschlicher Bedingungen. Dieses Scheitern bedeutet buchstäblich das Ende einer sinnvollen Welt. Sam musste – gerade so wie christliche Märtyrer – zwischen Leben und Tod wählen. Hätte er den Tod gewählt, hätte er die Welt für eine Art der familiären Unschuld gerettet. Aber er wählte das Leben und verbannte damit die Unschuld von der Welt. Mit dieser Entscheidung beweist er Hobbes Aussage, dass nichts wertvoller ist als das Leben. Das Problem ist jedoch, dass er mit dieser Wahrheit nicht leben kann.

Diese tief verwurzelten Denkweisen, sich und andere sowie die Bedeutung von Leben und Tod zu deuten, erhalten die Archetypen der Ordnung in unserem modernen säkularen Zeitalter aufrecht. Wir können Politik nicht mehr als ein Produkt von Verträgen verstehen, wie wir die Ehe als eine vertragliche Beziehung begreifen. Genauer gesagt, können wir in beiden Fällen zwar auf diese Weise

darüber nachdenken, aber wir können uns Politik oder die Ehe so nicht vorstellen. Für die Imagination handelt es sich in beiden Fällen nicht um einen Vertrag, sondern um eine Verpflichtung. Diese trägt Überreste von heiliger Präsenz und einem neuen Anfang – wir verpflichten uns mit oder vor Gott.

Hier liegt also die Antwort auf die Frage, warum die Familie eine so zentrale Rolle im politischen Drama einnimmt, ganz ungeachtet der Abwesenheit der Familie in der politischen Theorie. In diesen Filmen geht es im Wesentlichen um die Wirkung der Liebe. Es geht nicht darum, dass Politik eher auf Familien beruht statt auf Individuen, denn beides sind theoretische Abstraktionen, sondern vielmehr, dass Liebe Abgrenzungen zum Einsturz bringt. Identität jenseits der Differenz ist die eigentliche Bedeutung der Liebe. Differenzen aufzugeben ist die Wahrheit des Opfers. Können wir uns denn Liebe wirklich ohne Opfer vorstellen? Liebe ist keine Angelegenheit der wechselseitigen Optimierung eigener Interessen und sie ist keine Tauschbörse. Ein Vertrag – sei er privat oder sozial – ist kein Ausdruck von Liebe. Wir verstehen die Liebe, wenn wir die Bereitschaft erlebt haben, uns selbst für den anderen aufzugeben. Dann kennen wir auch uns selbst.

Es geht nicht darum, dass Filme sich einfach der Politik bedienen, um eine Liebesgeschichte zu erzählen. Im Gegenteil: Der moderne Nationalstaat ist zuerst eine Konstruktion der erotischen Imagination und erst danach eine der Vernunft. Politisch gesprochen muss es Souveränität schon vor dem Gesetz geben. Der Volkssouverän markiert einen Ort jenseits der Unterschiede, dies ist der Ort der Identität, von dem aus sich eine Ordnung der Repräsentation begründet. Das Gesetz ist die Repräsentation, die bleibt, wenn der Souverän sich zurückzieht. Über das Gesetz hinaus bleibt dort die Erinnerung an die souveräne Präsenz zurück. Die Verfassung verweist immer über sich selbst hinaus auf die Revolution. „We are the people“, ist die einzige Quelle des amerikanischen Gemeinwesens. Dies wird nicht als ein theoretisches Konstrukt wirksam, sondern als eine Imagination von der Möglichkeit des Opfers.

Im Kino ist die Familie die Quelle der Energie, weil sie für uns das Zeichen und die Signatur der Liebe geworden ist. Dies trifft heute besonders auf die Beziehung zwischen Eltern und ihrem Kind zu. Die Unschuld des Kindes ist die absolute und bedingungslose Behauptung der Liebe. Nichts konkurriert wirklich mit diesem Symbol für die Kraft der Liebe, uns über unsere eigenen begrenzten Interessen wie Wirtschaft, Soziales oder Politik hinaus eine Perspektive zu eröffnen. Die Religion konnte das, aber bei den meisten Menschen im Westen besitzt sie nicht mehr diese Macht.

Heutzutage finden wir die Liebe entweder im Familiären oder wir finden sie überhaupt nicht. Das unschuldige Kind ist unser Gott geworden – der Punkt, an dem Sein und Bedeutung zusammenfallen. Ein Erwachsener, dem es misslingt, auf die Präsenz des unschuldigen Kindes zu reagieren, ist hoffnungslos verloren.

Juno, ein sehr bekannter Film, geht sehr präzise genau darauf ein. Der Film schafft, auf bezaubernde Weise, eine Art doppelte Beziehung zu der Figur des unschuldigen Kindes. Die Geschichte handelt von einer Schülerin auf der High School, die schwanger wird, sich gegen eine Abtreibung entscheidet und sich dann auf die Suche nach liebevollen Eltern für ihr Kind macht. Juno ist selbst noch ein Kind. Wir mögen sie auch deshalb, weil sie sich dessen bewusst ist. Sie scheint außerstande, unehrlich zu sein oder eine Rolle zu spielen, die nicht ihre ist. Als ihr Vater sie einmal fragt, was sie gerade getan habe, antwortet sie, dass sie sich um Angelegenheiten gekümmert habe, die ihren Reifegrad bei Weitem überschreiten.

Junos Unschuld macht ihre Erscheinung zu einer Quelle der Liebe für andere. Indem sie das Kind abgibt, kann sie darüber hinaus einen Erwachsenen oder eine Erwachsene von der Bedeutungslosigkeit sozialer Rollen erlösen. Das Paar, das sie findet, um ihr Kind zu adoptieren, ist jedoch noch nicht wirklich bereit für eine Adoption. Die angehende Mutter ist es, jedoch nicht der Vater. Er ist es nicht, weil er sich noch immer vorstellt, ein Jugendlicher zu sein. Als er Juno trifft, wird diese Fantasie bestärkt. Er möchte lieber zu Junos Welt gehören – einer Welt ohne die Verantwortung der Erwachsenen – statt als Elternteil die Unschuld zu beschützen. Aber er gehört nicht zu dieser Welt. Junos Säugling kommt schließlich zu der Adoptivmutter, während der Ehemann sie verlässt, um einer Fantasie nachzugehen.

Juno ist kein politischer Film, aber er hilft uns, die Verbindung zwischen dem Politischen und dem Familiären zu verstehen. Es gibt Filme, die den Ursprung des Politischen in der Familie ansiedeln, weil wir dort den Ausdruck der Liebe finden. Wir brauchen keine Anweisung in die welterneuende Kraft des unschuldigen Kindes. Es ist nicht so, dass das Politische die Familie braucht, um eine überzeugende Narration zu bieten, es braucht vielmehr die Liebe, die es in der Familie gibt. Hier können wir uns von der Repräsentation zur Identität bewegen. Aus diesem Grund ist es schwierig, sich einen Film vorzustellen, der ein politisches Drama zeigt ohne es zugleich in einem familiären Drama zu situieren.

Eine Ausnahme ist der Secret-Service-Agent, der uns gerade deshalb fasziniert, weil er sich für den Präsidenten opfern würde. Diese Person ist in mancher Hinsicht der lebende Tote, daher kann er keine Familie haben. Seine einzige Sinnquelle ist der Präsident selbst. Heranziehen lassen sich zum Beispiel die Filme *In the Line of Fire* oder *The Sentinel*. Im erstgenannten Film wird der Agent von seinem Fehler verfolgt, die für Präsident Kennedy bestimmte Kugel nicht abgewehrt zu haben. Er kann kein gewöhnliches Leben führen, keine Familie haben, bevor er sich nicht selbst erlöst, indem er sich dreißig Jahre später für einen anderen Präsidenten opfert. Der zweite Film ist interessant, weil er eine Affäre zwischen der First Lady und dem Agenten thematisiert, als würden sie beide den Präsidenten mit dem Agenten verwechseln, dessen Identität ja durch das Leben des Präsidenten definiert wird. Die Handlung mag einfältig sein, aber die Idee, dass die beiden zu einem werden, hat eine gewisse mythische Bedeutung.

Der Film gibt eine eindruckliche Erzählung der demokratischen Legitimation wieder, indem er familiäre Liebe mit politischer Gewalt verbindet und in ihrer Überschneidung den Grund des Rechts findet. Ein wichtiger Maßstab für die Legitimation des Rückgriffs auf politische Gewalt ist, ob der Staat die Mütter überzeugt hat, ihre Kinder aufzugeben. Ein Staat, der nicht mit der Unterstützung der Mütter rechnen kann, wenn er nach den Kindern fragt, damit sie töten und getötet werden, hat keinen legitimen Anspruch in den Krieg zu ziehen. Das ist die lebende Erfahrung von der Kant'schen Idee, dass ein demokratischer Staat abgeneigt sein wird, in den Krieg zu ziehen. Die Liebe zur Familie muss mit der Liebe zur Nation übereinstimmen. Was genau hat Abraham zu Sarah gesagt, als er mit Isaac fortging?

Was ist der Wert eines Kinderlebens? Genau das ist Thema in einem der erfolgreichsten Filme der jüngeren Zeit, *Saving Private Ryan*. Hier stellt sich nicht die Frage, ob das Opfer des Kindes etwas ist, was wir von der Mutter erbitten können, sondern nach wie vielen dieser Opfer wir sie fragen können. Der Film beginnt mit dem Tod von dreien der vier von Mrs. Ryans Kindern auf den Schlachtfeldern des 2. Weltkrieges. An einem einzigen Tag erhält sie die Information über den Tod ihrer Kinder. Sie hat noch einen lebenden Sohn im Krieg und es stellt sich die Frage, ob sie „genug für ihr Land gegeben“ hat? Der Generalstab entscheidet, dass sie dies hat und macht sich daran, den noch übrig gebliebenen Soldaten Ryan zu finden und zu retten. Er kämpft hinter feindlichen Stellungen in Europa. Nach viel blutiger Mühe finden sie ihn. Er will seine Einheit, die von Deutschen angegriffen wird, jedoch nicht verlassen.

Wir könnten denken, es handelt sich um einen Konflikt zwischen der Liebe der Mutter zu ihrem Sohn und der Liebe des Sohns zu seinen kämpfenden Kameraden. Dies ist aber nicht ganz richtig. Es besteht kein Konflikt, weil Liebe keine messbare Größe ist. Es gibt keine Grenzen für ein Opfer, das aus Liebe vollbracht wird. Der Generalstab hat die falsche Metrik angewandt. Der Tod seiner Brüder ist kein Grund für ihn, sein Leben zu retten. Er verletzt die Liebe seiner Mutter nicht und sie wird seine Bereitschaft zum Opfer nicht verurteilen. Staat und Familie sind untrennbar miteinander verbunden. Natürlich beteuert uns der Film, dass in der Ordnung des Opfers alles stimmt. Soldat Ryan lebt, wenngleich die, die kamen um ihn zu retten, gestorben sind. Handelt es sich daher um eine nutzlose Mission? Genau genommen nicht, denn der Maßstab für jede dieser Handlungen ist die Bereitschaft zum Opfer, das niemals ein Mittel zum Zweck ist. Was die Opfer überlebt, ist dieser Schnittpunkt von familiärer und politischer Liebe, den der Soldat Ryan verkörpert.

Ich habe die moderne Form von einer der ältesten Metaphern, die wir besitzen, untersucht: die Nation als Familie. Wie wir im alten Testament lesen können, ist Gott mit Israel verheiratet. Die Metapher verschiebt sich vom Ehegatten zum Kind, wenn Israel als Erbgut von Abraham gesehen wird. Mit der Entstehung des Christentums nimmt die Metapher eine andere Form an. Christus ist der Sohn Gottes und die Kirche ist der Körper Christi. All diese Bilder sind verschiedene Varianten dessen, was die Schöpfungsgeschichte als „Einswerdung“ von zweien durch Liebe beschreibt. Die Einheit muss die Unterschiede überwinden, Identität muss Repräsentation begründen. Ohne dieses befürchten wir, zu einer unerträglichen, existentiellen Einsamkeit verurteilt zu sein. Der Tod ist das Symbol dieser Einsamkeit, während Liebe immer das Symbol der Wiedergeburt ist. Das Opfer ist unser Bild von Liebe, die den Tod besiegt.

Während sich die Modalitäten dieser Anwendung in modernen Filmen geändert haben, hat es keine radikale Infragestellung dieser elementaren Archetypen vom Kind als Vater der Menschheit gegeben. Diese familiäre Idee der Liebe begründet das politische Opfernarrativ. Ich möchte nun die Richtung wechseln für eine umgekehrte Form der Untersuchung von der Verbindung von Familie und Staat, die ebenso wichtig ist, der ich mich jedoch nicht in der gleichen Ausführlichkeit zuwenden kann. Wie stellen Filme gegenwärtige Bedrohungen dieses Bedeutungsideals dar? Welche Ängste entstehen an diesem Schnittpunkt von Familie und Politik? Horrorfilm und Pornographie können uns diesen Punkt näher bringen. Beide zeigen einen Kollaps der Beziehung von Repräsentation und Identität.

In der Politik ist der Punkt des Ursprungs die Gründung, in der Religion ist es die Offenbarung. Wie Hannah Arendt anmerkte, schöpfen beide Ideen aus der Erfahrung der Geburt: dem Werden des Menschen, das immer den Beginn einer neuen Welt bedeutet (Arendt 2011). Das Kind ist, schon bevor es sein erstes Wort spricht, kein substituierbares Gut mehr: Es ist uns nicht gleichgültig, welches Kind wir vom Krankenhaus mit nach Hause nehmen. Dasselbe gilt für die Nation und den Glauben: Unsere(r) ist immer einzigartig.

Der Begriff der Unschuld umfasst alle diese Ideen von Geburt, Ursprung und Einzigartigkeit. Dies ist der Punkt der Identität, auf den Repräsentation zurückverweist. Das Heilige besitzt immer diese Qualität der Unschuld; das ist es, was unsere Alltagswelt der Normen und Rollen begründet. Sowohl in der Politik als auch in der Religion wird jedoch die Idee der Unschuld leicht zu einer Idee der gewaltsamen Zerstörung. Terror ist niemals weit von Revolution entfernt. Unschuld droht das zu zerstören, was immer schon zu sehr von dieser Welt war. Im Film wird die Verbindung von Unschuld und Terror eindringlich dargestellt, wenn das Kind zur Quelle schrecklicher Zerstörung wird. Das Kind ist nicht das unschuldige Fundament der Familie, sondern eine Quelle des Bösen.

Wenn Horrorfilme die moralische Wertigkeit des Kindes umkehren, werden wir daran erinnert, dass wir in unseren Ängsten und Sorgen nicht so modern sein könnten, wie wir gerne denken. Erinnern wir uns an Freuds Geschichte von der mörderischen Antwort des Vaters auf die ödipalen Wünsche des Kindes (Freud 2003, 191ff.). Eine Kultur, die eine solche Macht am Kind manifestiert, mag in einer kindlichen Leibeigenschaft enden und von dort ist es nur noch ein kleiner Schritt zur Angst vor der Zerstörung durch das Angebetete. Wir wenden uns dem Kind in Liebe zu, aber wir finden nur Mord. Manchmal ist das Kind der buchstäbliche Abkömmling von Satan, manchmal ist das Kind von Satan besessen. Es gibt eine lange Liste von Filmen über teuflische Kinder, inklusive der Klassiker *Rosemary's Baby*, *The Exorcist*, *The Omen* und *Children of the Corn*.

Es besteht die Angst, dass das Kind die Eltern nicht erneuern wird, sondern von ihnen Besitz ergreifen; dass es sie nicht erlösen, sondern zerstören wird. Der Punkt, von dem aus alles möglich ist, ist auch der Punkt, an dem alles in Gefahr gerät. Das Heilige hat immer diesen Doppelcharakter von Erlösung und Bedrohung, von Schöpfung und Zerstörung. Wenn das Kind außerhalb des kontrollierten Bereichs der Repräsentation steht, dann können wir nicht sicher sein, ob es gut oder böse ist, ob wir Erneuerung oder Tod erleben werden. Das Kind, für das wir uns opfern wür-

den, ist nicht so weit entfernt von dem Kind, das uns töten könnte. Der Unterschied zwischen der Erwartung des Opfers und des Mordes ist nicht mehr als ein Unterschied im Glauben.

Horrorfilme dieses Genres setzen die Angst vor einem Wandel des erlösenden Kindes um, der Hoffnung auf den Sinn der Geburt wird mit Ablehnung, Verleugnung und Zerstörung begegnet. Das, was die Erlösung verspricht, ist notwendigerweise auch das, was mit unersetzlichem Verlust droht. Der Horror des Krieges – des misslungenen Opfers – findet eine Parallele im Horror der Familie.

Es überrascht nicht, dass diese Filme über die kindliche Bedrohung mit Teenager-Horrorfilmen korrespondieren, die mehr auf eine Moral ausgerichtet sind als auf eine erlösende Botschaft. Wenn das Kind als eine Bedrohung erscheint, wird die elterliche Antwort mörderisch sein. Unschuld wird mit einer Lizenz assoziiert und die Antwort ist Zerstörung. Wenn ein Teenager folglich in die Erwachsenenwelt der Erotik und des Kommerzes eintritt, begegnet er einem entsetzlichen Tod. Mit dem Scheitern der Liebe bricht in der Familie ein Kampf zwischen der mörderischen Bedrohung des Kindes gegen die Eltern und der Eltern gegen den rebellischen Teenager aus. Der interessante Punkt ist die gegenseitige Verletzlichkeit der einen Generation durch die andere. Wo genau liegt das Böse in der Familie? Genau wie in der Politik gibt es keine Bedrohung, die keine Gegenbedrohung herausfordert. In beiden Bereichen mag die schmale Linie zwischen Opfer und Mord überhaupt keine sein.

Was genau macht die familiäre Angst aus, die diese doppelte Vision der mörderischen Absichten hervorbringt? Es steht zu vermuten, dass sie von einer Art metaphysischer „schmutziger Weste“ verursacht wird. Niemand hat ein so reines Herz, dass er nicht fühlt, dass auch er gefallen ist. Jeder ist sich der eigenen ambivalenten Beziehung zu seinen Eltern bewusst. Jeder weiß, dass er wohl kaum unschuldig war, dass er der erlösenden Rolle nicht gerecht werden konnte. Begegnet man umgekehrt seinen eigenen Kindern, befürchtet man, sich ihrer zu bedienen. Ist die Erlösung ein Angebot oder ist sie eine auferlegte Forderung? Wollen wir sie unseretwegen oder ihretwegen? Dieses Nebeneinander von Sünde und Hoffnung auf Erlösung kann in eine Angst umschlagen. Wir befürchten, dass wir bekommen werden, was wir verdienen; und wir wissen, dass wir nicht die Erlösung verdienen. Die Beziehung der Sünde zur Gnade ist so komplex, dass sie von den rituellen Regularien der Kirche mit der Beichte und der Vergebung vermittelt werden musste. Freigesetzt von Konventionen, kann sie zur offenen Wunde eines psychologischen Traumas werden.

Die Eltern, die ihre Unwürdigkeit fürchten, werden die Ablehnung des Kindes als einen Akt des spirituellen Mordes erfahren. Im Kino wird daraus ein tatsächlicher Mord. Die gegenseitige Bedrohung wird nun auf das Kind gerichtet, das von den Eltern getötet wird, wenn es nicht den elterlichen Ansprüchen genügt. Ein Kind kann die elterliche Sorge leicht als eine Art des Eindringens wahrnehmen, als einen Versuch, die eigene Subjektivität zu leugnen. Sie erscheint ihm wie eine Form des Mordes. Was dachte Isaac am Altar: Liebe oder Mord? Musste nicht Abraham befürchten, dass Isaac das Messer nehmen und es auf ihn richten würde? Dachte er nicht, dass er es nicht minder verdient hätte? Wie sicher konnte er in seinem Glauben sein?

Wenn die Familie für uns nicht länger einen Schauplatz des Opfers darstellt, dann sehen wir sie wahrscheinlich als einen Schauplatz des Mordes an. Der Schritt vom Opfer zum Mord wird vom Wegfall der Liebe begleitet. Der Horrorfilm, der „gut ausgeht“, ist einer, der die Wiederentdeckung der Liebe gewährt. Der Horrorfilm, der in mörderischer Zerstörung endet, hat die Liebe verbannt.

Wir können diese Filme als Ausdruck tieferer Ängste sehen, aber wenn wir nicht länger einen Zugang zur Identität in und durch Liebe haben, dann sind wir gefangen in einer geschlossenen Welt der Repräsentation. Die von der Quelle der Identität getrennte Jugend verspricht keine Bedeutung, sondern nur reine Viktimisierung, d.h. eine sinnlose Art des Opfers. Durch das Betreten der Erwachsenenwelt von Business, Reisen und Sex zum Beispiel, stellen die Teenager in dem Film *Hostel* fest, dass es ihre Rolle ist, ein solches Opfer zu sein. Sie sind die Waren in einem Business, das Wohlhabenden die Gelegenheit bietet, sich an der Folter von Jugendlichen zu beteiligen. Eine symbolische Ordnung des Austauschs, ob von Geld oder Sex, läuft auf Folgendes hinaus: Ohne Identität sind wir einfach Objekte zum Gebrauch und Verbrauch derer, die mehr Geld haben. Wenn sich politische Identität selbst zeigt, tut sie dies nur als ein Element des Tauscherts: Es kostet mehr, sich einen Amerikaner zur Folter zu beschaffen.

Im zeitgenössischen Slasherfilm, in dem endlos blutige Szenen zu sehen sind, geht es um die Möglichkeit, Mord in nichts anderes als ein Medium des symbolischen Austauschs zu transformieren. Gute wie Böse werden gleichermaßen abgeschlachtet, denn der fundamental normative Charakter einer in sich geschlossenen Welt der Repräsentation besteht in Gleichgültigkeit. Es gibt letztlich kein Gut oder Böse, daher hat das Töten auch keinen besonderen moralischen, nur einen ästhetischen Effekt. Folglich sind selbst Vampire keine Repräsentanten des Bösen mehr. Es gibt nur eine Art spöttische, ironische Repräsentation der Repräsentation: Wir können aus dem Vampir machen,

was immer wir wollen, denn dies ist eine vollkommen künstliche Welt. Das trifft auch auf die klassisch adoleszente Erkundung der Welt zu: die Reise. Wenn die Reise früher für eine Bewegung der Selbstfindung stand, dann wird sie jetzt als Kurs Richtung nirgendwo gezeigt, außer zum Tod. Der Trip führt in den Tod, nicht weil man zu Hause bleiben sollte (der Tod wird einen auch dort holen), sondern weil der Film eine Verspottung des Charakters der Repräsentation selbst ist.

Das Publikum dieser Filme liest nicht mehr *durch* die Erzählung, als ob in diesen Repräsentationen eine Identität auf dem Spiel stünde. Vielmehr können in dieser Welt Symbole nur auf andere Symbole verweisen. Das Wiedererscheinen von Zombies in Horrorfilmen unterstützt diese Interpretationslinie. Der Zombie, der keine Sprache hat, ist der Signifikant ohne Signifikat: Ausdruck ohne Inhalt. Zombies sind die Kraft der Sprache, die nach dem Scheitern der Kommunikation erhalten bleibt. Sie sind nichts, außer der Gewalt des Wortes, wenn es seine Fähigkeit, Bedeutung auszudrücken, verloren hat. Jedes symbolische System, das sich entfesselt, ohne Forderungen oder Verpflichtungen an unsere Identität zu stellen, wird zu sinnloser Zerstörung neigen: Geld, Sex, Gewalt. Der Zombie sieht menschlich aus, vertraut wie ein Freund oder Verwandter, weist aber nicht mehr dessen Identität auf. Er ist der wandelnde Tod; das einzige, was bleibt, wenn wir keine Identität über die Repräsentation hinaus mehr haben.

Als eine Umkehrung des Archetypus vom Opfer betrachtet, das Identität mit Repräsentation verbindet, haben diese Horrorfilme sehr viel mit Pornographie gemeinsam. Horror ersetzt Opfer durch Mord; Pornographie ersetzt Liebe durch Sex. Dabei bricht auch die Verbindung zwischen Identität und Repräsentation auseinander. Wenn sich im Horrorfilm die Repräsentation frei von der Identität bewegt, dann wird in der Pornographie die Identität auf den Körper selbst reduziert. Dieser Körper bedeutet nichts mehr über sich hinaus: Das Fleisch hat das Wort vertrieben. Deshalb werden Wörter in der Pornographie zum einfachen Laut. Es gibt nur körperlichen Genuss und dessen Abwesenheit, Sex oder Unterdrückung. Alles andere ist eine Sache falscher Repräsentation. Der pornographische Körper ist das genaue Gegenteil des opfernden Körpers.

Sex, dem es misslingt, Repräsentation hervorzubringen, ist Sex ohne Verbindung zur Reproduktion. Pornographie ist im Wesentlichen das Zusammenkommen von Körpern ohne Zeugung. Symbolisch erzeugt Pornographie überhaupt nichts, außer natürlich mehr von sich selbst. An der Stelle von Geburt und Neubeginn gibt es dort nur Wiederholung. Es ist ein sich wiederholender, mehrmaliger Genuss, der niemals den Akt überschreitet oder eine neue, menschliche Welt der Repräsentation

begründet. Die Pornographie zieht in ihre abgestumpfte Materialität Personen jeder vorstellbaren Funktion hinein, vom Priester zum Politiker und von der Hausfrau zum Geschäftsmann. Diese Menschen sind nicht buchstäblich tot, aber eine Welt, die auf sexuelle Handlungen reduziert ist, ist nicht weit von der Welt der Zombies entfernt. Sprache hat hier keinen Platz und ohne Sprache gibt es keine Geschichte zu erzählen. Wie im Slasherfilm ersetzt Wiederholung die Handlung.

Der pornographische Augenblick hat den Anspruch, die ganze Wahrheit zu sein, die es gibt. Er kehrt die Welt um, indem er alles andere als Flucht vor den einzigartigen harten Tatsachen von Körpern und Sex bewertet. Sieht man von Rollen und Funktionen ab und hört auf zu sprechen, findet sich nichts außer einem endlosen Wunsch nach mehr von dem Gleichen: körperlicher Genuss. Daher kann der sexuelle Zeitpunkt immer und überall sein. Er ist frei fließend, ungebunden: eine Art Anti-Signifikant, der jede Form der symbolischen Ordnung zu untergraben droht.

Horror und Pornographie handeln von den gleichen Ideen und Ängsten, aber sie haben nicht dieselbe Einstellung zu diesen gemeinsamen Quellen. Horror ist ironisch, dem Porno haftet dagegen eine merkwürdige Form der Ernsthaftigkeit an. Ironie signalisiert die Gegenwart einer selbstbewussten Gemeinschaft der Repräsentation. Horrorfilme bieten sich daher gut für das gemeinsame Anschauen durch ein selbstironisches Publikum an.

Der Horrorfilm steht immer kurz davor, von ekelhaft in lustig umzuschlagen. Pornographie hingegen stellt sich selbst als zutiefst unsozial dar. Pornographie ist wesentlich dafür gemacht, sie alleine anzuschauen. Sie beendet jede Diskussion, indem sie auf den körperlichen Grenzen beharrt. Es ist kein Zufall, dass das spektakuläre Wachstum der Pornographie mit dem Computer und dem privatem Kabelanschluss, das Wachstum von Horrorfilmen hingegen mit Multiplex verbunden ist. Weil Pornographie und Horror auf die gleichen Ängste eingehen, können sie ineinander übergehen. Gleichwohl müssen wir analytisch die Unterscheidung beibehalten. Der Horrorfilm wendet den Körper in einen leeren Signifikanten, während Pornographie den Anspruch erhebt, dass der Körper selbst die Quelle welcher Bedeutung auch immer ist. Pornographie besetzt den Platz der Identität; Horror den der Repräsentation, nachdem Repräsentation und Identität einmal getrennt worden sind. Pornographie deutet darauf hin, dass wir in uns selbst schon vollständig sind und nur die konventionellen Repräsentationen abstreifen müssen, um die dauerhafte Wahrheit über uns selbst zu finden. Es ist eine profane Form des Ekstatischen, welches keiner Sprache bedarf. Der Horrorfilm suggeriert, dass die Abwesenheit der Identität den Körper als Objekt der Zerstörung zurücklässt.

Jedes dieser Genres zeigt eine Form zeitgenössischer Angst. Der Horrorfilm hat die Repräsentation von der Identität losgelöst; Pornographie beharrt darauf, dass Identität nicht repräsentiert werden kann. Beide verleugnen die grundlegende Struktur unserer politischen Narration, die Identität mit Repräsentation, Opfer mit Recht und Fleisch mit Wort verbindet. Darin, so habe ich dargelegt, besteht die Struktur der Liebe. Pornographie und Horror drücken gegenwärtige Formen der Angst vor Liebe aus. Es ist kein Wunder, dass sie einen solchen Einfluss auf Jugendliche haben.

Das Drama des modernen Staates besetzt die Imagination, nicht die Theorie. Revolution und Konstitution, Krieg und Frieden, Ausnahme und Norm bleiben die grundlegenden Kategorien der sozialen Imagination. Diese strukturellen Verbindungen treten in unserer politischen Theorie allerdings noch nicht einmal auf. Das soll nicht bedeuten, dass diese Theorien verworfen werden sollten. Die Warnung besteht eher darin, dass unsere Theorien des Rechts völlig unvollständig sind. In der Tat scheinen diese Theorien das Phänomen des Politischen gänzlich zu verfehlen.

Wenden wir uns der Analytik der sozialen Imagination zu, kann dies die Theorie bereichern. Wir erkennen dann, dass das Drama des Politischen von Leben und Tod, Sinn und Sinnlosigkeit, Geschichte und Schicksal zu handeln scheint. Wir erkennen auch die gegenwärtigen Ängste, die von einer Theorie des Rechts, ganz gleich wie gut diese Theorie ist, nicht angesprochen werden können. Es ist nicht falsch, die Frage nach Gerechtigkeit zu stellen, aber wenn wir uns nicht die Zeit nehmen, auch die Fragen zu berücksichtigen, wer wir sind und was wir uns in und durch unser politisches Leben erhoffen, wird die Lücke zwischen unserer politischen Theorie und unserer politischen Imagination bestehen bleiben. Politische Philosophie wird jenseits der Universitäten als irrelevant verworfen werden. Wir müssen die Theorie über sich selbst hinausheben, um uns mit Quelle und Form, Genealogie und Architektur der politischen Imagination zu konfrontieren. Das Kino ist ein Ort, an dem mit dieser Konfrontation begonnen werden kann.

Bibliographie

- Arendt, H. (42001) *Über die Revolution*. München/Zürich: Piper.
- Freud, S. (92003 [1929/1930]) Das Unbehagen in der Kultur. In: ders. *Fragen der Gesellschaft/ Ursprünge der Religion*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Schmitt, C. (82004) *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin: Duncker&Humblot.

Filmverzeichnis

- 24, Robert Cochran, Joel Surnow, USA 2001 – 2010.
- Brothers*, Jim Sheridan, USA 2009.
- Children of the Corn*, Fritz Kiersch, USA 1984.
- Hostel*, Regie: Eli Roth, USA 2006.
- In the Line of Fire*, Wolfgang Petersen, USA 1993.
- Juno*, Jason Reitman, USA 2007.
- Rosemary's Baby*, Roman Polanski, USA 1968.
- Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, USA 1998.
- The American President*, Rob Reiner, USA 1995.
- The Exorcist*, William Friedkin, USA 1973.
- The Omen*, Richard Donner, USA 1976.
- The Road*, John Hillcoat, USA 2009.
- The Sentinel*, Clark Johnson, USA 2006.
- Unthinkable*, Gregor Jordan, USA 2010.