



2004/46 dschungel

<https://jungle.world/artikel/2004/46/im-exil-der-bilder>

Im Exil der Bilder

Von **Georg Seeßen**

Mit Arafat stirbt auch die Symbolpolitik des Revolutionären. von georg seessen

Wenn ein Mensch stirbt, hinterlässt er eine Lücke und ein Bild. Je größer das eine, desto heftiger das andere. Das Bild verblasst in der Regel mit dem Schließen der Lücke, oder es beginnt ein gespenstisches Eigenleben. (Die Geschichte dahinter kann frei erfunden werden, im Familienroman oder in der Geschichte der europäischen Nationalstaaten; Onkel Ernst war ein netter junger Mann, dem die SA-Uniform aufgezwungen wurde, und Che Guevara ist der Kerl, der T-Shirts und Zigaretten verkauft.) Der bedeutende Mensch hinterlässt das »große Bild«. (Man muss dabei das Wort »bedeutend« wörtlich nehmen, nicht als reinen Ausdruck der Wirkung, sondern als Fähigkeit des Bezeichnens.) Wir haben uns angewöhnt, solche großen Bilder etwas gedankenlos »Ikonen« zu nennen. Und daher steht zu erwarten, dass die Nachrufe auf Yassir Arafat, freundliche und mehr noch unfreundliche, von einer »Ikone der Palästinenser« schwätzen werden.

Der Begriff mag immerhin belegen, dass die Beziehung zwischen der Praxis der Macht (und Ohnmacht) und der Produktion von Bildern ebenso unklar wie heftig blieb. Die Sache genauer anzusehen, hat den Nachteil, dass mit den primären Bilderproduzenten (den Menschen zwischen Blut und Propaganda) auch die sekundäre Bilderfabrikation der Medien in Frage gestellt wäre. Was aber geschah wirklich zwischen »Arafat stilisierte sich zur Ikone der Palästinenser« und »Arafat wurde zur Ikone der Palästinenser stilisiert«? Etwas besonders Gutes war es jedenfalls nicht.

System der Macht

Natürlich beginnt die Arbeit am Bild (und damit übrigens paradoxerweise das Sterben des Subjekts) mit dem ersten Eingriff in das System der Macht, egal in welchen Formen es sich gerade zeigen mag. Das handelnde Subjekt hat nie das »richtige« Bild seiner selbst; entweder es macht sich unsichtbar (und ist daher Element der Verschwörungsphantasie), oder es tritt deutlich hervor (und scheint daher Propaganda-Maske und Täuschung). Immer jedenfalls scheint da der Widerspruch zwischen realer und dargestellter Macht auf. Das Bild, das die Macht erzeugt, ist aber nicht das Bild der Macht. Es ist weder ein zwanghafter Selbstaussdruck von Herkunft und Ziel der Macht, noch ist es reine Maske, propagandistische Täuschung. Sondern einigermaßen Kompliziertes dazwischen und jenseits davon. Und das erzeugte Bild zeigt weniger das Vorhandene als das Ersehnte, man kann es also zugleich neurotisch und utopisch nennen. Deswegen kann man das Bild einer Figur im Spiel der Macht ebenso als Traum, als Roman, Film,

Gemälde, als Maske oder Spiegel oder als »Aussage« behandeln (und es bleibt immer genug Befremdliches daran). Das Bild, das Yassir Arafat hinterlassen hat, ist also nur in Bewegung lesbar; nichts Endgültiges und nichts Eindeutiges.

Differenz und Pali-Tuch

Recht eigentlich nimmt man ja die Elemente dieses Bildes erst wahr, indem man sie »disloziert«. Wenn man Arafats Kopftuch als »Palästinenser-Feudel« in einer »alternativen« Kneipe im Westen wieder begegnet (und als Gegenstand heftiger moralisch-politischer Auseinandersetzungen um so ein »Bekenntnis«), wenn man seinen Ölzweig mit der Erinnerung an alte Illustrationen aus dem Religionsunterricht vergleicht oder seine Art, jeden zu küssen, der sich nicht schnell genug in Sicherheit gebracht hat, mehr oder weniger komisch am eigenen Berührungscodex bricht. Ein Zeichen der Differenz (»das« Palästinensische) ist paradoxerweise ja auch als solches nur durch seine Übertragungsfähigkeit wirksam. Das Zeichen der Eigenheit muss auch woanders (und nicht nur im gewählten Adressaten) zu verstehen sein. Es kommt darauf an, auf welche Weise es falsch verstanden wird.

Das große Bild entsteht in drei Genres: der schöne Revolutionär, der große Diktator und der gütige Vater – auf der weiblichen Seite: die heilige Jungfrau, die Herrscher-Hexe und die weise Mutter. Mit diesen drei Modellen (die mit der wirklichen Praxis der Macht nur indirekt zu tun haben) lässt sich trefflich spielen, als Form des Crossover (der schöne Revolutionär, der sich in den großen Diktator verwandelt, den es keineswegs nur als negatives Bild gibt), als Ergänzung (das Glück ist nur erreichbar, wenn der gütige Vater und der schöne Revolutionär, sein rebellischer »Sohn«, eine tragische Einheit bilden) oder als Differenzierung (es hilft nur der schöne Revolutionär, wo der gütige Vater zum großen Diktator geworden ist).

Der schöne Revolutionär

Yassir Arafat ist/war ganz definitiv ein Vater-Bild; kein Wort ist im Umfeld seines Verschwindens von jenen, für die er das Positive bedeutete, so häufig gefallen. Er war der Vater einer leidenden, verfolgten, aber stolzen Familie. Er musste das reale Elend und den Anspruch seiner Überwindung zugleich »verkörpern«. Nicht mehr Nomade und noch nicht Staat, nicht mehr Maquis und noch nicht Ordnungsmacht. Das brachte mit sich, dass er nicht als »Patriarch« auftrat, die Gesten der Solidarität und der Nähe bedeutender waren als die Gesten der Hierarchie und der Distanzierung. Eine Aura des Sympathischen und Sympathetischen wurde erzeugt, aber auch eine »Geheimsprache«. Der gütige Vater tendiert mehr zum schönen Revolutionär als zum großen Diktator.

Seine äußere Erscheinung schien eher einer antisemitischen Karikatur der Stürmer-Linie zu entsprechen. Aber auch die Zeichen und Gesten, die Arafat zu seinem Bild zusammensetzte, gleichviel ob mehr aus biografischer Logik oder politischem Kalkül, machten das Bild von Yassir Arafat zu einem, das der heroischen und martialischen Inszenierung, der Täter/Opfer-Dialektik widersprach. Er war der Vater, der ein offenes Lachen für die Welt hatte. Der Mann, der anstelle der phallischen Waffe den Ölzweig als sein Zeichen wählte. Er war der Mann, der küsste, nicht wie einer, der sich mit einem Bruder oder einer Schwester verbündet, der durch einen Kuss ausgezeichnet und besiegelt, oder einer, der das Küssen als lockere Floskel ohne tiefere Bedeutung pflegte. Nein, Arafat küsste mit Inbrunst und inflationär, so als wollte er die ganze Welt umarmen, als wollte er jeden einzelnen Menschen in seiner Familie willkommen heißen.

Von der antisemitischen und der männerbündischen Rechten war dieses Bild also gewiss nicht zu vereinnahmen. Das Küssen, der Ölzweig, das Tuch um den Kopf: In der globalisierten Sprache der Zeichen war das alles eher integrativ als aggressiv. Aber es relativierte sich immer auch an Zeichen des Krieges. An der Uniform, am Ornament der wehrhaften Gruppe, an Koppeln und Spitzen, an einer zweiten Dynamik der Bewegung, die neben Offenheit eben auch das »Entschlossene« signalisierten. Die Semiotik dieser Inszenierung ließ keinen Zweifel daran, dass man sich im Kampf befand, in einem Kampf, der erzwungen war und der trotz seines eben erzwungenermaßen auch »schmutzigen« Charakters nicht Militarisierung zum Selbstzweck hatte. In den späten Jahren entwickelte sich »Arafat« zunehmend zu einem geschlossenen ästhetischen System, zu einer Art von semiotischer Festung (das Bild der Unbeugsamkeit in einer Gefangenschaft), dem zwangsläufig ein Element des »has-been« zuwuchs. Die Zeichen des gütigen und unbeugsamen Vaters isolierten sich zunehmend, sie taugten nur noch sehr bedingt als Transportmittel zwischen politischer Mythologie und Praxis. Und das widersprüchliche Bild musste zerfallen in den »modernen« Palästinenser in der globalen Diplomaten-Anzug-Semiotik und den archaischen Terroristen mit der allerklarsten Zeichen-Ansage: altes Leben, neue Waffen.

Vater, Mutter, Tod

Das Tuch um den Kopf kam natürlich aus einer Tradition heraus und wurde daraus zu einem fast abstrakten Zeichen, das in der ganzen Welt verstanden wurde. Radikale Differenz durch die Selbstbezeichnung auf der einen Seite, durchaus verführerisches »Icon« von Bewegung, von Schutz, von nomadischer Autonomie andererseits. Das Verbergend-Weibliche wird mit den klaren Linien aufgefangen; das so eindeutige Zeichen des schönen Revolutionärs (die Baskenmütze, die von der Résistance zu Che führt, zum Beispiel) gerät ins Wallende: In den westeuropäischen Dissens-Bewegungen mochte der Palästinenser-Feudel das erste Zeichen gewesen sein, das nicht primär auch eine Gender-Konstruktion ausdrückte. Der »Pali« wurde zu einem Zeichen, das einerseits wohl eine Sympathie mit der Sache der Palästinenser ausdrückte, andererseits den größtmöglichen Dissens: ein Bekenntnis zum Nomadischen in der Steinwüste. Vor allem schien dies nichts mehr mit modischen Vagheiten zu tun zu haben.

Das Statement erhoffte sich Unmissverständlichkeit und verbindlichen Wirklichkeitsbezug. Arafat selber freilich schaffte den Sprung auf die Plakatfronten der Dissidenz nicht. Es schien so unmöglich, ihn zu hassen, wie es unmöglich war, ihn zum entgrenzten Idol zu machen. Während das Bild des schönen Revolutionärs in den Wolken verschwand, ertrank das Bild des gütigen Vaters im Staub der Realität. Und die großen Bilder wanderten endgültig ins Reich der Popstars ab, während sich die Politik der Dissidenz im Westen in einem asketischen, bilderlosen Zustand wiederfand.

Von der anderen Seite aus gesehen musste gerade das Väterliche in dieser Inszenierung als böseste Farce erscheinen. Eine Maske, hinter der das Wirken einer besonders paranoiden Version des schönen Revolutionärs verdeckt wurde, jenes Selbstmordattentäters, der seine Rolle nur in einer einzigen, mörderischen Sekunde auslebt und grausam im Bild seiner eigenen Tat verschwindet. Ob es die Schwäche oder die List des gütigen Vaters war, die Untaten des nicht mehr schönen Revolutionärs zu unterbinden – der Gegner jedenfalls durfte diesem Bild des Väterlichen unter keinen Umständen vertrauen. So trat neben die reale sozusagen auch eine ikonografische Exilierung im eigenen Land. Und die internationalen Nachrufe auf die »Ikone der Palästinenser« wirken wie der Abschluss eines Kapitels in der Geschichte der symbolischen

Politik. Vielleicht geht ja auch, nach den großen Erzählungen, die Geschichte der großen Bilder ihrem Ende zu.

© Jungle World Verlags GmbH