

Der Held ist eine (männliche) Auf-Zeichnung

Vorwort

Anlass zu diesem Themenheft war das 600-jährige Jubiläum des Bremer Roland, der als Standbild am Marktplatz vor dem Rathaus und als Rede im Mund aller zu offiziellen Anlässen Sprechenden als Garant „städtischer Bürgerfreiheit“ und „wehrhafter Wachsamkeit“ platziert ist. Sein „Immer stand und steht“, wiederholt und multipliziert in Namen von Taxis, Modehäusern, Kliniken, Immobilienmaklern, Schuhgeschäften, ... wurde im Jubiläumsjahr nochmals potenziert. So wurde rund um das steinerne *Original*¹ ein Wald von Kopien historischer Rolandsvarianten als Bildstelen aufgestellt – viele und doch einzigartig. Das war nicht nur eine ästhetische Botschaft, sondern das doppelte politische Lehrstück der klassischen bürgerlichen Demokratie, denn als Staatsbürger sind wir im Ideal die Kopie eines Hervorragenden, sollten ihm nacheifern, wählen ihn (aus). Diese Stelle ist Platzhalter für den Helden, der immer nur einer ist, der wir jedoch alle sein sollten. Und dieser Platz ist ein politischer, staatlicher und nationaler, der allerdings nicht jenseits der Subjekte und der Individuen liegt, sondern sie durchkreuzt – was in den Beiträgen dieses Heftes in unterschiedlichen Positionen vorgeführt wird. Doch zurück zum Rolandjahr, das in seiner Programmatik auf die sichernde Wiederholung des Mythos „So lange er steht, Bremen nicht untergeht“ gerichtet war, die im linearen Blick auf den Roland und seine historischen Belege keine Anschlussstellen zu strukturästhetischen und -politischen Fragen solcher Mythenproduktion bot. In diese Lücke haben Kathrin Heinz und ich mit dem Symposium *Roland zum Anlass: Helden, Supermänner, Soldaten... Kommentare zu mythischen Kämpferfiguren im 20. Jahrhundert* interveniert, dessen Beiträge hier versammelt sind.²

Wir wollten Fragen nach der Relevanz solcher Figurierungen *aufser ihrer selbst* ermöglichen – d. h. den bildkonstituierenden gesellschaftlichen, politischen, kulturellen und vor allem auch geschlechtlichen Rahmen thematisieren und *dem Helden*, der eher ein Inbegriff denn ein Begriff ist, über das Set des Heldischen in der situativen Versammlung von Zuschreibungen, medialen Verortungen und konkreten historischen Zeitpunkten nachstellen. Das hieß, auf seine diffundierenden Übertragungen, Analogien und Assoziationskomplexe zu schauen, bei denen es nur zum Teil um figurative Ähnlichkeiten geht – auch wenn Supermann, Soldat, Ritter oder die Pinsellanze des Künstlerreiters(kämpfers) diese aufweisen. Vor allem richtete sich der Blick auch darauf, wie sich Partikel und Versatzstücke dieses Figurativen (Muskel, Stahl, Rüstung, Linie...) mit Zuschreibungen (erhaben, stark, mutig, kämpferisch, unerschrocken, durchsetzungsfähig...) in historischen Lagen und Diskursen verschränken und sich situativ zum Heldischen formieren.³ Die Benennung des Geschlechtlichen als Fokus dieses Heftes nimmt eigentlich nur die augenfällige Präsenz des Männlichen im Heldischen wahr und ernst. Einmal in Rüstung, einmal in Supermannstretchhosen, einmal aus flüssigem Metall, einmal als ein in den Heldentod Stürzender, einmal als ein zum Sieg

Stürmender ist das männlich Heldische ein Joker, ein in eine soziale Situation eingeworfener Trumpf. Diese Position des Jokers leitet sich aus der mythischen Verankerung des Helden her, der für imaginär ganzheitlich ALLE/S stehen kann. Ob die Figuren nun eher allegorisch, metaphorisch oder metonymisch gezeichnet sind, bedeutet nicht innerhalb oder außerhalb der symbolischen Ordnung zu sein, sondern bezeichnet gerade ihr Wesen selbst und ihre verschiedenen sprachlichen Ebenen. Helden generieren sich in Medien (Kriegsdenkmal, Supermannfilm, Porträtbildnis in Rüstung) und in deren ästhetischen Strukturen, z. B. als bildimmanentes malendes Ordnen wie bei Kandinsky (s. Beitrag Heinz) oder als flüssiges Metall beim lichtfluidem Material Film wie beim Terminator (s. Beitrag Pauleit). Ausgehend von der Position, dass nichts hinter das Sprachliche reicht und nichts von der symbolischen Ordnung ausgenommen ist und dass Medien Schaltstellen dieser Ordnung sind, kann das Heldische und seine Figuren als Auf-Zeichnung verstanden werden. Auf-Zeichnungen sind Notationen in Figuren, Zeichen, die im Auf-Zeichnungsakt fixieren, aufschreiben, überliefern und damit auch im Sinn von Dar- und Vorstellungen repräsentieren. Wobei der Auf-Zeichnungsakt selbst sozial und symbolisch angeordnet ist und das Auf-Zeichnende sowie seine Übertragung bestimmt, auch vor allem, ob und wie die Auf-Zeichnung übertragen wird. In der Auf-Zeichnung hat die Zeichnung (entwerfen, bilden, formen...) ihren Teil, d. h. sie haust in medial ästhetischen Strategien und bildet solche mit (der rasende Roland oder der fliegende Supermann bewegen sich in Literatur, Musik, Film oder im aus Sequenzen aufgebauten Cartoon, während der dauernde Roland in der steinernen Skulptur erstarrt und aufgerichtet wird). Medien und Geschichtsschreibung sind Auf-Zeichnungssysteme, deren Ordnung hegemonial strukturiert ist, d. h. patriarchal, männlich und okzidental – und wie sie in der Übertragung performiert, partial performiert und/oder perforiert werden, liegt in sozialen und individuellen Handlungsfähigkeiten (s. Beiträge Hoffmann-Curtius, Heinz und Schädler).

Die moderne Öffentlichkeit hat seit der Etablierung des bürgerlichen Staates und der Nation im 19. Jahrhundert eine ganze Apparatur des Heldischen als einheitsstiftende Figuren vorgelegt. In allen Haupt- und Großstädten wurde so etwas wie eine monumentale, Öffentlichkeit repräsentierende Stadtzone als räumliche und wertbezogene Mitte ausgebildet, die mit Gebäuden der Regierungssitze bzw. der öffentlichen Verwaltung eine räumliche Organisation darstellen, in deren Kontext sich Assoziationen um Staat, staatliche Notwendigkeit und nationale Verpflichtung entfalten können. In Bremen sind es die Bereiche um das Rathaus – hier werden die obersten Instanzen des Stadtstaates gebündelt – im Sinne dessen, was Roland Barthes über das Stadtzentrum im Westen sagt: Ort der *sozialen* Wahrheit im Wert der Zivilisation, der Macht, Spiritualität und des Geldes zu sein.

Zu diesem Monumentalisierungsprozess gehören Denkmäler und Standbilder, sie verstärken die Rhetorik des Öffentlichen bzw. bringen sie ganz unvermittelt zum Sprechen, zur Figur. So versammelten sich bis zur Vorkriegszeit um den Roland auch Moltke, Bismarck, Kaiser Wilhelm, Gustav Adolf, zwei waffentragende Ritter auf der einen Seite des Rathauses, zwei beharnischte und berittene Herolde

auf der anderen Seite... Es ist eine historische Heerschar von männlichen Leit-, Führer- und Kampffiguren, die von David über Karl den Großen, vom Erzengel Michael über Roland die Mitte Bremens besiedeln und mit ihrer Gerätschaft an Schwertern, Wappen, Harnischen und Lanzen Kampfpläne verbreiten. Die Muster der Denkmalssetzungen ähneln sich im westlich bürgerlichen Einflussbereich, meist bestehen sie erstens aus Denkmälern für vorbildhafte, gleichsam im Auftrag handelnde Personen (fast ausschließlich männliche Porträts), zweitens aus Allegorien, die imaginär Allgemeines wie Wahrheit oder Gerechtigkeit visualisieren (fast immer weibliche anonyme Körper, so die „Brema“⁴). Und drittens zeigen die Denkmäler kämpfende und im 20. Jahrhundert vor allem beschädigte und tote männliche Körper, wie an den Kriegs- und Kriegergedächtnisorten, die seit dem Ersten Weltkrieg ausgehend von England in der Form des Grabmals des unbekanntem Soldaten zum Kern, zum *Innersten* staatlicher Repräsentation gehören (Neue Wache Berlin, Paris im Arc de Triomphe...). Sie tragen die Sakralisierung des Staates, Denkmäler sind immer auch Andachtsräume, wie Kapellen, so die Liebfrauenkirche in Bremen, an der außen Moltke zu Pferd reitet und innen die Toten als Schrift geführt werden. Sie fußen auf dem Prinzip, dass *Soldatisches*, als gepanzerte und gestählte und/oder als gefallene Leiber, die Spitzenpositionen in der Darstellungshierarchie des öffentlichen Raumes einnehmen, was bei Staatsbesuchen und den begleitenden Kranzniederlegungen zu sehen ist.

Gleichwohl setzen Vorstellungen der *großen* Ordnung *Nation* und einem gesellschaftlichen Zentrum als Ort sozialer Wahrheit keineswegs allein auf Denkmal- oder Rathausbau, also die klassischen Orte bürgerlicher Öffentlichkeit, sondern arbeiten medientransversal, d. h. sie bewegen sich in einem vielfältigen gesellschaftlichen Gefüge, in dem ganz unterschiedliche „sprachliche – und damit auch visuelle und räumliche, perzeptive, mimische, gestische und kognitive Akte“⁵ existieren. In dieser Medientransversalität wandern Erzählformen durch gesellschaftliche Räume, koppeln Privates und Öffentliches, wenn beispielsweise national verstandene Ereignisse wie Fußballländerspiele ins Wohnzimmer via TV versendet oder Heldensaga-, Kriegs- oder Science Fiction-Filme im polsterbestuhlten Kino projiziert werden. Sie bilden Männlichkeit, Panzerung und Verletzung – immer zu höheren Ehren – als eine Art Bildloop. Ein wiederkehrendes, sich mutierendes Kompendium von Bildsetzungen, das keine klare Totalität mehr ist, sondern eine heterogene Verknüpfung von Lektüren, das – um in sprachlicher Notation zu bleiben – nicht nur Reden hält, sondern zwischen Denkmälern, Informations-, Sport- und Unterhaltungssendungen auch stotternd und plappernd daherkommt – auf allen Ebenen des Sprechens. Es ist also auch nicht nur die Schrift, die eingemeißelte Schrift als hegemoniales Zeichen der Aufzeichnung, die ureigenst mit dem Denkmal gekoppelt ist (s. Edition Nippoldt und Beitrag Ellbel). Es geht nicht nur um gebauten und öffentlichen Raum, sondern um Diskursräume, die solche Figuren vermessen und zeichnen.

Politik ist kein einfacher Erziehungsapparat, der wie die Kafka'sche Bestrafungsmaschine den Leib mit Gesetzen bloß bis zu Tode beschreibt, sondern sie arbeitet mit Versprechen, Lust und Empathie in Subjektmodellierungen. So sind

viele Denkmäler des 19. Jahrhunderts einerseits Erziehungsgeräte, die gesellschaftliche Vereinbarungen veranschaulichen und einüben. Andererseits ist dieser Erziehungsakt dramaturgisch aufgebaut und soll subjektive Integration, Identifikation und Anteilnahme IM Subjekt in Gang setzen (s. Beitrag Hoffmann-Curtius). Die fabulierende Apparatur der Stadt erweitert Objekte zur Erzählung. Diese Erzählkultur ist bürgerliche Ausstattung mit Bildung und Wissen, im Sinn des Verfügungens über Geschichte und Kultur, und gleichzeitig auch Formierung von Emotion, identifikatorischen Gefühlen in Stimmungen und Empfindungen, entsprechend dem neuen bürgerlichen Subjekt und seiner das moderne Individuum charakterisierenden Vernunft- und Gefühlskultur. Der Held wird dramatisiert⁶, zum Erlebnis ausgebaut und in Bewegung gesetzt (s. Beitrag Mühr). Eine Möglichkeit der Dramatisierung ist das Naturalisieren. Im Zeichensystem der Moderne wurde es im Anspruch an die *Unvermitteltheit* der Denkmäler formuliert (z. B. Diskussionen um das Verhältnis von Symbol und Präsenz versus Rhetorik und Allegorie in der Skulptur oder Debatten um Naturalismus in Denkmalskommissionen). Die öffentlich vorgeführte direkte Ansprache in der *Naturalisierung* sollte das Referenzspiel zwischen Repräsentationen, sinnlicher Anschauung der Figuren und den historischen Subjekten (scheinbar ungehindert) performieren. Damit setzen die bürgerlichen Demokratien in strukturell und historisch unterschiedlichen Formen auf Beteiligung, Partizipation und Integration der Personen als Staatsbürger, z. B. in den Massenchoreografien, wo Körper zu Monumenten gestapelt oder zu Riesenornamenten geordnet als Staatskörper bei staatlichen Feiertagen oder nationalen Sport- und Freizeitereignissen seit den 20er Jahren in Erscheinung traten.

Weit in den österreichischen Alpen war meine erste Bekanntschaft mit Roland eine Sprechübung: „RRRoland, der RRRiese am RRRathaus zu BRRRemen, STEht er, ein STandbild STandhaft und STaRR“, was das Aufgerichtete und Unverrückbare ausspricht, das so hart und dauerhaft zu einem Ganzen verschmolzen erscheint. Dieses Ein-Zeichnen der Erhärtung in den Leib, das Statuarisch werden, ist auch ein Merkmal in der Darstellung mächtiger Subjekte, so wurde beispielsweise Mussolini als „Duce“ gleichsam als eine Mischung aus lebendiger Figur und römischer Statue beschrieben – ein sich in Marmor verwandelter Körper oder aus einer Statue sprechende Lebendigkeit. Italo Calvino geht in seinem Roman *Der Ritter, den es nicht gab* noch weiter und lässt den Ritter sagen: „Für mich gibt es keinen Leib“⁷. Er selbst ließe „sich nicht in Einzelteile auflösen, zerstückeln“⁸. Dieser nur aus Harnisch bestehende, körperlose Ritter ist die Zwillingssseite zu virilen Körpermaschinen, den Muskelpanzern des Superhelden, dessen Körper nach Virilio dem „synenergetischen Vordringen der Waffe integriert“⁹ wird. Durch und als Technik effektiv ist hier der Körper und seine Bewegung (s. Beitrag Pauleit), was ausschließlich modern erscheint. Jedoch ist der mythische Bruder Rolands, der Orlando furioso (gezeichnet und aufgezeichnet von Ludovico Ariost¹⁰), der mit Lust am Tempo die Welt von Afrika bis Irland und Indien bis Friesland durchrast, um seine Heldentaten zu vollziehen, so etwas wie ein erster Supermann, der dann doppelt rast, indem er vor unglücklicher Liebe

wahnsinnig wird, seinen Kopf in den Sand steckt, sich die Rüstung vom Leib reißt und nackt durch die Wälder streift, bis ein Ritterkollege seinen Verstand wieder vom Mond holt und ihn im wilden Überwindungskampf in den Leib zurück hineintreibt. Es ist das Auf-Gezeichnete, das ihn wiederholte, denn sein zerbröselter Verstand war in beschrifteten Flaschen geborgen worden und im Erwachen sprach er in lateinischen Zitaten. Verstand, Schrift, Zitat als deponierte Ordnung bringen Orlando zurück, nachdem er sie in der Krise, die Rüstung abwerfend, verlassen hatte.

Hier lässt sich auch die (etwas rhetorisch gemeinte) Frage anschließen: Sind die Rüstungen verlassen, oder hat Held oder Heldisches heute Konjunktur? An diese Stelle rücke ich eine Erinnerung an eine Zigarettenwerbung aus den frühen 90er Jahren ein: Das Brustbild eines aufwärts blickenden Mannes im Pilotenoutfit in leichter Untersicht vor einem Flugzeug und das alles in stählenden Blautönen und der damalige Gedankenlauf: „Jetzt sind sie wieder da, die harten Kämpfernaturen“, dann in 2005 die Landesausstellung des Bundeslandes Niederösterreich *Lauter Helden*, die Ausstellung (*my private*) *Heroes* (s. Beitrag Härtel) oder *HELDEN HEUTE. Das Heldenbild in der zeitgenössischen Kunst* im CentrePasquArt in Biel oder am *schauspiel frankfurt* das Thema der Spielzeit 2005/06 *Marke Mensch – wie lange halten Helden?* Vieles in der Gegenwart deutet auf eine (politisch unerfreuliche) Rückkehr des Helden: Irakkrieg, amerikanische Weltordnungsansprüche, Globalisierungsängste, Sehnsüchte nach einer regulierenden eingreifenden Hand eines Starken und Verlangen nach Identitätstiftendem usw. Doch den Helden nur als einen zur gegebener Zeit wiederzuerweckenden *Schläfer* strukturkonservativer Krisenpolitik zu denken, wäre verkehrt. Denn es gibt gleichzeitig einen reflexiven Umgang mit dem Thema, wie es etwa die Bieler Ausstellung aus der Perspektive der zeitgenössischen Kunst zeigt. Und zudem ist Held/isches nicht lustlos in den Alltag gestreut. D. h. es gibt ein Konjunkturgefüge für den Helden und darin ist auszuloten, an welchen sozialen Stellen, räumlichen und bildlichen Orten Heldenhaftes sitzt, in welchen Einkleidungen es sich vorführt und unter welchen es sich verbirgt. Wo diffundiert es bis zur Unkenntlichkeit, ohne vom Helden zu lassen (s. Beitrag Heinz) oder wo ist der Super-Held ein schwaches Zeichen seiner selbst (s. Beitrag Pauleit und Schädler)? Und an welches Begehren rührt das Heldische gerade auch im Rahmen von Versprechenskulturen von Globalisierung und Technisierung? Von Gleichzeitigkeit mit der Welt, Schnelligkeit im Erreichen und Erobern, rasend schnellem Überblick über die komplexen und komplizierten Verhältnisse und ihre Umwertungen? Wenn es seit den 80er Jahren eine Flut von „Lustrüstungen“¹¹ in Form von Korsagen als weiblicher Rüstung gibt? Und welche Modifikationen betreffen historische und gegenwärtige Männlichkeitsentwürfe (s. Beiträge Heinz und Förschler)? Welcher Körper bemächtigt sich des Helden, wenn im Kriegshollywoodfilm (s. Beitrag Mühr) der verletzte Soldatenkörper nah vor die Kamera drängt? Ist das die Übertragung männlicher Leidenskörper aus dem Repertoire des Christentums und nationaler Heldentodbilder? Und stellt sich nicht auch die Lust des Betrachters am Betrachten des (Film)Opfers ein, was ein Stück *Heldisches* auf den Zuse-

her überträgt? Und was verdeckt der Heldenkörper in der Auf-Zeichnung? Denn darin ist der Held exklusiv und exkludierend. Ein Beispiel für einen solchen Vorgang war – nach dem 11. September 2001 – das Einrücken der Feuerwehrmänner in die Figur des Helden. So war aufgrund unsachgemäßer Bauarbeiten durch explodierende Gasleitungen ein römisches Wohnhaus in sich zusammengebrochen, wobei BewohnerInnen und Feuerwehrmänner ums Leben kamen. Den Feuerwehrmännern wurde eine, einem Staatsbegräbnis gleichende Trauerfeierlichkeit (besondere Kirche, Anwesenheit hoher staatlicher Würdenträger, Medienaufmerksamkeit) gewährt. Die getöteten BewohnerInnen wurden dabei nur nebenbei, die mangelnde öffentliche Bauaufsichtspflicht gar nicht erwähnt. Im Feuerwehrwasser des 11. September wurde der *Feuerwehrmann* also zum Held gebläht und verdeckt in der konkreten Konstellation die öffentlichen Verwalter der Mängel. Das Verschwinden der BewohnerInnen und der Mitverantwortlichen hinter dem *Held* ist eine Frage der Differenz, eine Frage zwischen ausschließen und einnehmen. So zeigt der Held auch oft das, was er richtet, wogegen er sich richtet und worüber er sich errichtet. Da liegen in Denkmälern, Bildern, Filmen gefesselte, zerstückelte und zermalmte Körper des Feindes zu seinen Füßen (auch die Fotos von Guantanamo mit den hör- und sehabgeschirmten, knienden Gefesselten). Auch Roland erhebt sich über einem untertägigen Kopf. Den Pranger, das Instrument ausübender Gewalt, sieht man auf älteren Bildern des Bremer Marktplatzes noch ganz ungeniert in seiner Nähe. Bezeichnenderweise wird ein Bild aus dem 17. Jahrhundert auf dem Roland mit Pranger und einem Hochzeitszug (!) zu sehen ist, immer nur beschnitten – ohne Pranger – reproduziert und als Postkarte multipliziert. Dieser moderne Schnitt ist symbolisch und verschiebt die Auf-Zeichnung hin zum Ausfallen der Sichtbarkeit von Machtbezügen und rückt Roland vom Gewalten und Recht markierenden Patron zum Schutzherrn modernen Bürgertums. Im Postkartenschnitt wird Roland umgezeichnet in den väterlichen Stifter von Ehe- und Familienordnung (das Defilée der Gäste zeigt Reglement an) als sogenanntem Kern moderner Staatlichkeit. In deren geschlechtlicher Arbeitsteilung (Mann: Öffentlichkeit, Erwerbsarbeit; Frau: Privatheit, Erwerbs- und Reproduktionsarbeit vom Kindergebären bis zum Geburtstagstorte backen) bleibt im Übrigen der moderne Held selbst bindingslos, ohne Sexualität, ohne Liebesbeziehung, Familie oder Kinder schwebt er als wachsameres Auge *über allen/m*. In dieser Linie bewegt sich die derzeitige (im Frühjahr 2006), u. a. unter dem Schirmherrn Schirmmacher¹² laufende Debatte um Bevölkerungspolitik, Demografie, verwerfliche (unausgesprochen weibliche) Kinderlosigkeit, die in der ökonomischen, politischen und kulturellen Krise des Westens Identitätssicherheiten und fundamentalisierenden Werteerhalt anruft. „Wenn du einen Jungen erziehst, erziehst du eine Person, wenn du ein Mädchen erziehst, erziehst du eine Familie und eine ganze Gemeinschaft – ja, eine Nation.“¹³ In diesen Recalls sind Auf-Zeichnungsstörungen geboten, die Lust auf Ent-Rüstungen machen, wie es z. B. Valie Export mit ihrem Tapp- und Tastkino schon 1968 vorgeführt hatte. Export übertrug das weibliche Eingerüstetsein im Motiv der Schachtel – als Korsett, als Rüstung, als Haus – in den öffentlichen Raum, störte damit Vorgänge des Sehens und

Gesehenwerdens im hegemonialen Blickregime und veröffentlichte das daran geknüpfte System von Geschlechterdifferenz als sexuelle und geschlechtliche Politik. Auch die Frage, was der Gürtel des Roland (s. Beitrag Schädler) mit einem Engel darauf verdeckte, böte über das Wissen der Transzendierung des Helden hinaus eine Chance auf Ent-Rüstung ...

Irene Nierhaus nach gemeinsamen Gesprächen mit Kathrin Heinz

- 1 Der Roland am Marktplatz ist nur zum Teil *original*, da einerseits in den Jahrhunderten überarbeitet und andererseits sein *ursprünglicher* Kopf im Fokke-Museum für Stadtgeschichte steht.
- 2 Das Symposium fand im Dezember 2004 statt. Nur der Beitrag *Heldengelächter* von Silke Wenk konnte leider aus zeitlichen Gründen nicht aufgenommen werden.
- 3 Um auch wieder transformiert werden zu können. Dieses Transformative und in Bewegung Befindliche und das oben erwähnte *Immerwährende* schließen sich dabei nicht aus, sondern bezeichnen zwei Seiten des Mythos.
- 4 Auch zeitgenössische Figuren wie Lara Croft stehen dazu in Beziehung, sie driften zur (Re)Naturalisierung und Mythisierung von Technik, fügen in die Auf-Zeichnung der allegorischen Körper westlicher Repräsentation von Nationalstaaten die neuen globalisierten hybriden Figuren der elektronischen Medien ein. Vgl. dazu Sylvia Pritsch: *Marianne meets Lara Croft. Weibliche Allegorien nationaler und transnationaler Identitäten*, iz3w, Juli 2000, S. 42–46; Sylvia Pritsch: *Auf der Suche nach dem Third Space: Hybride (Geschlechts-) Identitäten jenseits von Fremdem und Eigenem?* In: Jour fixe Initiative Berlin (Hg.): *Wie wird man fremd?* Münster 2001, S. 171–206.
- 5 Gilles Deleuze, Felice Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1997, S. 17.
- 6 Vgl. zur Dramatisierung bei Jeanne d'Arc Barbara Neuwirth: *Auch ein fragwürdiger Begriff: die Heldin*. In: *Zeitreise Heldenberg*. Lauter Helden. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung 2005. Hg. von Wolfgang Müller-Funk und Georg Kugler. St. Pölten 2005, S. 31–35, hier: S. 33.
- 7 Italo Calvino: *Der Ritter, den es nicht gab*. München (1959)1994, S. 23.
- 8 Ebd., S. 13.
- 9 Paul Virilio: *Fahren, Fahren, Fahren...* Berlin 1978, S. 16.
- 10 Erstausgabe 1516; vgl. die Kommentierung in: Ludovico Ariosts *Rasender Roland* nacherzählt von Italo Calvino. Frankfurt am Main (1970) 2004.
- 11 Katharina Zakravsky: *Heilige, Gewänder*. Analysen in Kunstwerken. Wien 1994, S. 176.
- 12 Frank Schirrmacher, der Herausgeber der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, hat mit seinen beiden Büchern *Das Methusalem-Komplott* (München 2004) und *Minimum. Vom Vergeben und Neuentstehen unserer Gemeinschaft* (München 2006) ein breites Medienecho hervorgeufen.
- 13 Dieses Zitat vom ehemaligen Weltbankpräsidenten James D. Wolfensohn wird vom Karl Blessing Verlag zur Ankündigung von Schirrmachers *Minimum* ergänzend angeführt. Quelle: <http://www.randomhouse.de/book/edition.jsp?edi=196407>