

Jochen Bonz

Die Subjektposition King Girl. Über ein nicht nur von Mädchen eingenommenes Verhältnis zu Pop

für Rosa Bonz

»Was ist also dies andere, an dem ich mehr hänge als an mir,
bewegt es mich doch im Innersten meiner Identität mit mir selbst?«

Jacques Lacan

Texte handeln in der Regel von Bedeutungen. Das gilt für wissenschaftliche Untersuchungen genauso wie etwa für Schallplattenkritiken. Der Rahmen, in dem die Bedeutung spielt, erscheint dann als etwas Gegebenes, d.h. er erscheint gerade nicht: er ist die unsichtbare Voraussetzung dafür, dass es Bedeutung gibt. Im Gegensatz dazu geht es in der Interpretation, die von mir hier angestellt wird, um einen Ort, an dem Bedeutung zwar entsteht, aber nicht selbstverständlich ist. Sie ist hier lediglich in einer ganz besonderen Form vorhanden. Es ist ein Ort, an dem das Subjekt nicht *in* sondern *vor* der Welt steht. In Anlehnung an Julie Burchill bezeichne ich ihn als die Subjektposition »King Girl«. Zu ihrer Beschreibung arbeite ich mich an drei Texten entlang: einem autobiographischen von Heike Blümner, einer ethnologischen Untersuchung Sarah Bakers und schließlich Julie Burchills Autobiographie *Verdammt – ich hatte recht!*.

Die Subjektposition King Girl

In Heike Blümnens Beitrag zu *Sound Signatures*, »Pop oder Was aus einem verlockenden Versprechen wurde«, tritt King Girl auf – und verschwindet. Ein Vorgang, der sich in drei Phasen unterteilen lässt, und dessen Betrachtung uns einen ersten Eindruck von King Girl verschafft.

Phase 1: King Girl. Heike Blümner beginnt ihren Text mit den Sätzen: »Mit fünfzehn Jahren liebte ich Sade. Und zwar so unschuldig und aufrichtig, wie es nur fünfzehnjährige Mädchen können, deren instinktives Bedürfnis nach einer glitzernden Welt täglich durch den Anblick kleinstädtischer Fußgängerzonen beleidigt wird, die von männlichen Pubertätsmonstern, Leib- und Seele-Hausfrauen mit Einkaufskörben und beigen Rentnern überbevölkert sind. Sade durfte auf einem entfernten Planeten glänzen, ihre Strahlen kitzelten meine unterfütterte Phantasie.« (S. 55) King Girl zu sein bedeutet, einerseits fundamental von Trostlosigkeit umgeben zu sein, andererseits aber in Beziehung mit etwas ganz besonderem zu stehen: einer glamourösen Welt, die allerdings unerreichbar bleibt. Was diesen Ort ausfüllt, ist vergleichsweise gleichgültig; seine Repräsentation nutzt sich schnell ab. Auf Sade folgen George Michaels Wham, Depeche Mode, Frankie Goes To Hollywood. Wichtig ist nur, dass der entfernte Planet immer bewohnt ist, also überhaupt eine Repräsentation besitzt.

Phase 2: Die Welt von Spex. Die Position King Girl löst sich auf als ein Anderer zwischen das Mädchen und seinen Bezugspunkt tritt. Er stört zunächst – und unterbindet schließlich – die Bezugnahme auf den entfernten Planeten, indem er den Geschmack des Mädchens verurteilt. »Die überschaubare Welt von Formel Eins und BFBS-Hitparade erhielt ... einen irreparablen Riss, als mich ein blasierter 17jähriger fragte, welche Musik ich höre. Auf meine Antwort: ›Irgendwie alles und im Moment Sade‹, wandte er sich angewidert ab, nicht ohne mir ein ›Wie langweilig und vor allem oberflächlich‹ entgegenzuraunen.« (S. 56) Man muss sich fragen, woher das Urteil des Jungen die Macht bezieht, das Glück des Mädchens wirklich zu stören. Blümners Text gibt hierauf eine klare Antwort: »Er trug ständig ein Magazin namens Spex mit sich herum und unterteilte Musik grundsätzlich in die Kategorien ›wichtig‹ und ›unwichtig‹. Er predigte Diederichsen und hatte gerade The Velvet Underground entdeckt ... Er scharte einige Jünger um sich, mit denen er sein Wissen teilte.« (S.56) Wie dem Mädchen begegnet auch uns als Antwort auf unsere Frage eine Verweisung. Sie führt uns zu der Welt, in der die Wertur-

teile des Jungen gründen, aus der er seinen Geschmack bezieht. Dies ist die Welt der Popsubkultur, wie sie in den Achtzigerjahren von der Zeitschrift *Spex* sowohl beschworen wie auch repräsentiert wurde. Diese Welt ist näher, greifbarer, auf eine Weise bewohnter und damit wirklicher als der entfernte Planet: Wie dieser besitzt sie Glamour, aber im Gegensatz zu ihm handelt es sich bei ihr nicht um einen Traum, sondern sie ist im Sozialen realisiert. Es ist das In-Erscheinung-Treten einer in der Realität erreichbaren vergleichbaren Welt, die die Subjektposition King Girl auflöst.

Phase 3: In der Welt. Die Protagonistin ist nun in der Welt der Popsubkultur angekommen und schimpft über allerlei, nicht zuletzt über dem Umstand, dass diese maßgeblich von Jungs dominiert wird. Sie ist mit dieser Welt nicht zufrieden; allerdings ist beim Lesen unübersehbar, dass wirklich ein Positionswechsel stattgefunden hat. An die Stelle von reiner Bewunderung oder Ablehnung sind Beurteilungskriterien getreten. Außerdem geht aus dem Text hervor, dass sie heute selbst in der Welt der Popsubkultur arbeitet. Ihr Bestreben ist es nun, diese für Mädchen zugänglicher zu machen.

Identifikationsformen: Ich ist ein anderer ...

Das Subjekt steht/entsteht in Beziehungen. Im Grunde ist es leer und wird erst, nachdem es sich mit etwas identifiziert hat, zu etwas, das Fülle, das Bedeutung und damit auch Handlungsfähigkeit besitzt, also zu dem, was wir herkömmlicherweise unter einem Subjekt verstehen – dies ist die grundlegende These in der psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans. Sie erscheint bei ihm in unterschiedlichen Formulierungen. Diese können so abstrakt sein wie im Fall von: Das Subjekt muss durch die »Engführungen des Signifikanten«. Sie kann direkt an Freud angelehnt sein, wenn Lacan dessen Formulierung vom »anderen Schauplatz« aufgreift, an dem sich Subjektivierung ereignet. Sie kann auch einigermaßen konkret sein: Das Begehren des Menschen ist das Begehren des anderen (Schriften 1, S. 220). Der Mensch begehrt als anderer. Wobei für ein Verständnis des Begriffs Begehren wichtig ist, dass Lacan

ihn an die Stelle dessen setzt, was bei Freud Wunsch genannt wird. Das Begehren spielt hier nicht nur im engeren Zusammenhang von Sexualität, sondern bezeichnet den fundamentalen Antrieb des Subjekts im Allgemeinen.

Ich habe den anderen an dieser Stelle kleingeschrieben. Bei Lacan gibt es aber sowohl den kleingeschriebenen wie den großgeschriebenen anderen. Die unterschiedlichen Schreibweisen verweisen auf verschiedene Dimensionen von Subjektivität bzw. Intersubjektivität, in denen sich die Beziehung zum anderen ereignen kann. Bei der Unterscheidung dieser Dimensionen handelt es sich um die zweite wesentliche Grundlage der lacanschen Theoriebildung.¹ Lacan bezeichnet die unterschiedlichen Dimensionen der Subjektivität als das Symbolische, das Imaginäre und das Reale; d. h. dies sind Begriffe, die bei Lacan terminologisch, also spezifisch und nicht in ihrer konventionellen Bedeutung, gebraucht werden. Das prinzipielle Vorhandensein und Ineineindergreifen der drei Dimensionen im Subjekt ist nicht mit einem ausgeglichenen Verhältnis gleichzusetzen; vielmehr liegt für Lacan im Moment ihrer relativen Inkompatibilität die Ursache psychischer Konflikte. Wenn man Lacan, wie in meinem Fall, nicht im Hinblick auf die Möglichkeiten psychoanalytischer Therapie liest, sondern zur Grundlage für allgemeine Überlegungen zu Subjektivierung, also als Kulturtheorie, nimmt, lässt sich über ein Starkmachen dieser Differenzen, dem freilich immer etwas von einer Überzeichnung innewohnt, das etwas Modellhaftes hat, von prinzipiellen Zügen und Unterschieden der Subjektivität sprechen. Dann lassen sich Subjektpositionen denken, die entweder besonders mit dem Imaginären oder dem Symbolischen oder dem Realen verbunden sind.

Bei zwei dieser Dimensionen, dem Imaginären und dem Symbolischen – denjenigen Dimensionen der Subjektivität, auf die sich die Unterscheidung zwischen dem groß- und dem kleingeschriebenen Anderen bezieht –, handelt es sich um Medien. Das Imaginäre ist das Bildmedium. In dieser Dimension, die Lacan etwa in seinem berühmten Text über das Spiegelstadium beschrieben hat, ordnet sich die Wirklichkeit für das Subjekt über die Bilder bzw. Gestalten, die es wahrnimmt. Die Welt, die hier für das Subjekt entsteht, ist eine Bilderwelt. Subjektivierung bedeutet im Imaginären, ein Bild von

sich zu haben. Das Bild ist immer eine Überzeichnung, eine Überhöhung oder Idealisierung, etwas Großartiges. Das Subjekt des Imaginären findet es beim anderen, auf den sich entsprechend sein Begehren richtet. Subjekt ist es insofern, als es mit dem anderen identifiziert ist. Diesen anderen des Imaginären bezeichnet Lacan als den kleinen anderen. Dagegen bezeichnet der großgeschriebene Andere das, womit sich das Subjekt im Symbolischen identifiziert. Das Symbolische ist ein Medium, das wie die auf Saussure zurückgehende strukturalistische Auffassung von Sprache funktioniert; d. h. es ist wie die Sprache strukturiert: Es basiert auf dem Vorhandensein materieller Differenzen – den Signifikanten – und einem Rahmen, der Kette, die die differentiellen Glieder miteinander verbindet. Im Symbolischen artikuliert sich die Wirklichkeit für das Subjekt über Signifikanten, die Bedeutungen (Signifikate) anzunehmen vermögen. Entsprechend ist die Welt des Symbolischen ein Verweisungszusammenhang, in dem die von einem Signifikanten artikuliert Bedeutung auf dem Vorhandensein anderer Signifikanten beruht; alles bezieht sich aufeinander. Das Begehren im Symbolischen ist dadurch gekennzeichnet, sich entlang der Signifikanten endlos zu verschieben. Es ist eine Bewegung, die zu keinem Ende kommt, sich nie schließt. Zugleich ist das Begehren im Symbolischen dem Subjekt insofern in fundamentaler Weise gegeben, als sich der Rahmen, in dem es vorhanden ist, mit dem Eintritt des Subjekts ins Symbolische in diesem einrichtet. Während das Subjekt im Imaginären das Bild ist, das es von sich beim anderen findet, ist es in zunächst vergleichbarer Weise im Symbolischen ein Signifikant, als der es anderen erscheint. Aber das ist noch nicht alles. Denn im Gegensatz zum Imaginären, in dem sich die Subjektivierung – und damit: die Entstehung von Welt im Subjekt – zwischen zwei Polen ereignet, dem ich und dem anderen, dem Subjekt und dem Bild, das es von sich beim anderen findet, steht der Signifikant in Beziehung zur Struktur der Signifikantenkette. D. h. im Symbolischen gibt es mit der differentiellen Struktur, dem Rahmen, einen Dritten, mit dem das Subjekt identifiziert ist. Er ist das, was vom großen Anderen bezeichnet und gegenüber dem Subjekt repräsentiert wird. Dieser Rahmen der Welt ist die Gabe, die das Subjekt des Symbolischen erhalten

hat, und die es in die Schuldigkeit versetzt, die sein Begehren begründet. Sie verpflichtete es, legt es fest und verleiht der Welt dadurch Stabilität. Die Sprache dient Lacan als Modell des Symbolischen und als das zentrale Beispiel für ein Medium, in dem die symbolische Dimension wirksam und greifbar ist, aber Sprache und Symbolisches sind nicht dasselbe.

Während das Subjekt des Symbolischen trinaguiert ist und insofern auch stark, stabil, ist die Gestalt, die es im Imaginären besitzt, prinzipiell von Auflösung bedroht. Im Imaginären befindet sich das Subjekt in ständiger Rivalität um sein Bild mit dem anderen, bei dem es dieses findet. Um sich nicht aufzulösen, bedarf es permanenter Bestätigung. Die Rückseite des Bildes bezeichnet Lacan als den zerstückelten Körper.

Die dritte Dimension der Subjektivität schließlich, das Reale, liegt vor oder jenseits jeder Identifikation und damit auch vor oder jenseits des Vorhandenseins von Begehren und einer Welt der Intersubjektivität. Weder Bilder noch Signifikanten besitzen hier Bedeutung. Dem ›Subjekt‹ – bei dem es sich um ein Subjekt vor der Subjektivierung handelt: etwas Inkonsistentes – begegnet hier alles in reiner Präsenz, Flüchtigkeit, Unmittelbarkeit und mit Nachdruck, als etwas Absolutes, Totales, das Lacan als »Ding« bezeichnet. Was das ›Subjekt‹ in diesem Zustand besitzt, ist kein (ausgerichtetes) Begehren, sondern das (schweifende) Genießen, die *jouissance*. Während das Subjekt im Imaginären und Symbolischen ein Bild oder einen Signifikanten darstellt, ist es hier, für sich, ein sozusagen flüssiger Körper, der sich genießt. (Vgl. Seminar XX, S. 27) Das Ding kann im ›Subjekt‹ jedoch nicht nur Genießen hervorrufen, sondern auch als absolute Bedrohung erlebt werden und Hass erzeugen. Das Reale ist völlig unstrukturiert und die Erfahrungen, die das ›Subjekt‹ hier macht, sind zwar durchweg intensiv, aber ambivalent.

Welche der drei Dimensionen der Subjektivität kennzeichnet King Girl? Bzw. inwiefern wirken sie in der Subjektposition King Girl ineinander? Zunächst wende ich die Begriffe Lacans auf die drei Phasen der Subjektivierung bei Heike Blümner an.

Zu Phase 1) King Girl erscheint bei Blümner als eine Position, auf der das Subjekt vor der Welt und in einem Verhältnis der Bezugnahme auf eine Welt steht. Das Subjekt hat hier nicht das in einer Welt vorhandene Begehren in sich aufgenommen, sondern es begehrt ein solches Begehren. Es ist ein Subjekt, dessen Begehren sich auf das Begehren eines anderen richtet, etwa Sades, und damit im Grunde eine imaginäre Identifikation. Allerdings ist sie auch nicht rein imaginär, weil die Dimension des Symbolischen, des Verweisungszusammenhangs in ihr ebenfalls vorkommt: Es ist nicht einfach die Position des kleinen anderen Sade, die King Girl in ihren Träumereien einnimmt, sondern sie betritt darin einen fremden Planeten, »(d)ie überschaubare Welt von *Formel Eins* und BFBS-Hitparade«. Da die symbolische Dimension dieser anderen Welt sich jedoch nie im Subjekt fest einrichtet, dieses nicht in ihr festgelegt wird, erscheint King Girl schließlich als eine Position, auf der das Subjekt als permanent auf dem Sprung zur symbolischen Identifikation erscheint. Oder anders ausgedrückt: King Girl ist eine Subjektposition, auf der das Subjekt in einem imaginären Verhältnis nicht zu einem anderen, sondern zu einer ganzen symbolischen Ordnung, einer Welt als ganzer steht. Diese imaginäre Identifikation ist insofern spezifisch, als das Subjekt nicht gänzlich von ihr eingenommen zu werden scheint. Vielmehr stellt King Girl offenbar eine Subjektposition dar, auf der das Subjekt mit dem imaginären Identifikationsmodus spielt: es findet sich auf Zeit völlig in der anderen Welt wieder, behält aber eine vor dieser begründete Souveränität, die es ihm erlaubt, in die Identifikation hinein- und wieder aus ihr herauszutreten.

Zu Phase 2) Die Position King Girl löst sich in dem Moment auf, als ein Anderer zwischen King Girl und ihren Bezugspunkt tritt. Er besitzt die Macht, diese Beziehung zu stören, weil mit ihm ebenfalls ein starkes Begehren verbunden ist, das in diesem Fall aber auf eine Welt verweist, die in der sie umgebenden sozialen Realität vorhanden ist. Aus diesem Grund wiegt das mit ihm verbundene Begehren schwerer und löst das vormalige Begehren ab. Mit einer Welt verbunden zu sein, heißt hier: der Junge fungiert gegenüber dem Mädchen als großer Anderer, also als derjenige, der die Aufforderung,

sich festzulegen, mit sich führt, weil er – über die offene Attraktivität des Glamours hinaus – über Kriterien verfügt, Wertmaßstäbe, die seine Position, sein Begehren legitimieren, indem sie sich als einer Welt zugehörig erweisen. Dass diese Legitimation gerade über die Zeitschrift *Spex* verläuft, wird alle diejenigen, die in den Achtzigerjahren Subjekte des Begehrens nach dem Begehren und an Popkultur orientiert waren, sicher nicht überraschen. Kann es doch als die eigentliche Funktion, die *Spex* zu diesem Zeitpunkt erfüllte, angesehen werden, den vagen Glamour des Pop in einen Verweisungszusammenhang zu überführen, der Namen, Orte, Wertmaßstäbe und eine Geschichte besitzt, einen Rahmen im Sinne einer symbolischen Ordnung, eine ganze Welt zu schaffen, in dem sich das Subjekt des Begehrens nach dem Begehren niederzulassen vermochte.²

Zu Phase 3) Aus *King Girl* ist nun ein im Symbolischen identifiziertes Subjekt geworden. Das wird an mehreren Punkten deutlich und nicht zuletzt daran, dass Blümner nun in viel höherem Maß als der Junge, der ihr damals als großer Anderer erschien, über die Kriterien der Welt der Popsubkultur verfügt, aufgrund derer sie ihn nun nach Strich und Faden bloßstellt. Die Identifikation zeigt sich zum Beispiel aber auch in dem nun formulierten Wunsch, diese Welt zu verändern. Eine Welt, die einem nichts bedeutet, also: in der man nicht identifiziert ist, hat man auch nicht den Antrieb, zu verändern.

Ein weiterer Grund für den lamentierenden Ton, den Blümner anschlägt, liegt freilich darin, dass sie auch etwas verloren hat: *King Girl*, die Position, auf der man nur für Momente, dafür aber total mit etwas verbunden ist. Ihr wenden wir uns an einem anderen Beispiel nun noch einmal ausgiebig zu.

Zum Beispiel Sarah Bakers Rosa

In ihrem ›*Rock on, baby!/: Pre-teen girls and popular music* betitelten Text gibt Sarah Baker eine materialreiche Beschreibung des Verhältnisses einiger Mädchen im Alter von acht bis elf Jahren zur Popmusik, die auf einer von ihr in einem Hort in Adelaide durchgeführten Feldforschung beruht. Ich nehme

hier auf eines ihrer Beispiele Bezug, Rosa, eine begeisterte Musikhörerin. Baker hatte ihr einen Kassettenrecorder zur Verfügung gestellt und Rosa bespielte damit Kassetten mit allem, was ihr gefiel. Während Autofahrten nahm sie aus dem Autoradio auf, wenn ihr ein Musikstück auf dem Tape einer Freundin gefiel, überspielte sie dieses, indem sie ihren Recorder einfach auf deren legte. – Meine bzw. Bakers Beschreibung verspricht ein hohes Maß an Authentizität. Um dieses Versprechen noch zu steigern, möchte ich anfügen, dass Rosa trotz einer Vielzahl von Geräten, die ihr in ihrem Kinderzimmer zur Verfügung standen (CD-Player, Fernseher, Karaoke-Anlage), den von Baker zur Verfügung gestellten Recorder am wunderbarsten fand.³ Wieso?

Auf der 11. Tagung der International Association for the Study of Popular Music (IASPM), die im Juli 2001 in Turku stattfand, hat Sarah Baker eine von Rosas Aufnahmen vorgestellt. Sie leitete diese mit der folgenden Phantasie ein: Das Mädchen liegt auf seinem Bett, neben sich hat es einen CD-Spieler. In der Hand hält Rosa das Aufnahmegerät. Sie ist dabei, eine Mix-Cassette zusammenzustellen. Genauer handelt es sich dabei um eine Verbindung von Musikaufnahme – sie nimmt Musik der Boygroup 5ive vom CD-Spieler ab, vor dem sie sitzt, das Aufnahmegerät hält sie an die Lautsprecher – und ihrem eigenen Gesang. Hier findet etwas statt, das Baker als Interaktion begreift. Es sieht so aus: Rosa nimmt auf, manchmal hört man die Boygroup (5ive), manchmal hört man nur Rosa, wie sie einen Vers oder sogar eine Strophe des Liedes singt. In diesem Fall ist von der Gruppe nichts zu hören, sie hat sie leise gemacht. Dann dreht sie die Musik wieder auf, man hört den Gesang der Gruppe, der nun von Rosa akzentuiert wird, indem sie bestimmte Parts mitsingt. Es wird beim Anhören nicht deutlich, ob es sich bei ihrem Gesang um im Stück vorhandene Elemente handelt (etwa Parts des Backgroundchores) oder um Elemente des eigentlichen Gesangs, oder um von ihr selbst hinzugefügte Stimmen. Ich hatte beim Anhören den Eindruck, alles drei finde statt. Manchmal singt sie auch nur einen Ton. Schließlich singt sie mit der Band im Chor, wobei sie den Schlusston lange über das eigentliche Stück hinaus hält. Im Rhythmus wiederholt sie das letzte Wort mehrfach, um dann mit einem Jauchzer zu schließen: Juhuu!⁴

In ihrer Interpretation spricht Baker von einem Spiel, um zu bezeichnen, was hier geschieht. Aber um was für ein Spiel handelt es sich? Ich erkenne darin das Fort/Da wieder, wie es Freud bei seinem eineinhalbjährigen Enkel beobachtet hat.

Fort / Da

Freuds Beschreibung des Fort/Da in *Jenseits des Lustprinzips* geht von der folgenden Frage aus: Wie kommt es, dass ein gewöhnliches kleines Kind seine Mutter ohne zu weinen für Stunden weggehen lässt, obwohl es seine engste, die über alles geliebte Bezugsperson ist? Diese Frage setzt Freud in Beziehung zum Spiel des Kindes, das darin besteht, dass das Kind wiederholt einen Gegenstand (eine Spule) nimmt und von sich fortwirft. Dabei sagt es »mit dem Ausdruck von Interesse und Befriedigung ein lautes, langezogenes o-o-o-o« (S. 12); Freud und die Mutter verstehen dies als »fort«. Das Kind spielt das Fortsein von etwas. Allerdings handelt es sich dabei nur um einen Teil des Spiels. Das komplette Spiel geht so: Das Kind hat eine Holzspule, die an eine Schnur gebunden ist. Diese wirft es »mit großem Geschick über den Rand seines verhängten Bettchens«, worin sie damit verschwindet. Dazu äußert es sein »o-o-o-o«. Es zieht dann die Spule an der Schnur wieder heraus und begrüßt ihr »Erscheinen jetzt mit einem freudigen ›Da‹.« Freud: »Das also war das komplette Spiel, Verschwinden und Wiederkommen, wovon man zumeist nur den ersten Akt zu sehen bekam, und dieser wurde für sich allein unermüdlich als Spiel wiederholt, obwohl die größere Lust unzweifelhaft dem zweiten Akt anhing.« Freud versteht das Fort/Da als Bewältigung des Verlusts der Mutter. Er schreibt, das Kind entschädige sich für deren Fortgehen, »indem es dasselbe Verschwinden und Wiederkommen mit den ihm erreichbaren Gegenständen selbst in Szene setzt«. Das Spiel sowie den darin enthaltenen Verzicht bezeichnet Freud als *große kulturelle Leistung des Kindes*. Sie besteht darin, sich aus der Abhängigkeit von der Mutter – als der ersten und wesentlichen Bezugsperson – herausgelöst zu haben.

Lacan war von dieser Beobachtung fasziniert und hat zwei unterschiedliche Interpretationen des Fort/Da erarbeitet.

Lacans Theoriebildung ist nicht nur über Jahrzehnte und vor allem in seinen Seminaren entstanden, in deren Textfassungen sie sich weitgehend niedergeschlagen hat, sie hat sich auch mehrfach verändert. Die Veränderungen stehen im Zusammenhang mit unterschiedlichen Gegenständen, die jeweils das Zentrum seines Interesses bildeten. Bei diesen Gegenständen handelt es sich um die drei Dimensionen der Subjektivität. Lacan hat deren Vorhandensein zwar relativ früh angenommen, sie aber nach und nach ausgearbeitet. In der Ausarbeitung einer Dimension ergab sich jeweils das Fehlen von etwas Wesentlichem, welches auf das Vorhandensein einer weiteren Dimension verwies, in der sich eine entsprechende Funktion fand, aber auch ein erneutes, weiteres Fehlen, das wiederum auf die nächste Dimension verwies. Die Geschichte dieser Ausarbeitung beginnt in den Dreißigerjahren mit dem Imaginären, sie führt in den frühen Fünfzigerjahren zum Symbolischen und ab den späten Fünfzigerjahren zum Realen. Mit dem Fort/Da hat sich Lacan vor allem in seiner Beschäftigung mit dem Übergang des Subjekts vom Imaginären ins Symbolische auseinandergesetzt, aber auch später noch einmal im Zusammenhang mit dem Realen.

Lacans erste Interpretation des Fort/Da verläuft über drei Schritte. Ausgangspunkt ist die Identifikation des Kleinkindes im Imaginären. Die Bedeutung, die die Dinge in diesem Stadium für das Kind besitzen, erhalten sie von der Mutter her. Diese steht hier gegenüber dem Subjekt in einer Position der Allmacht: Das Begehren des Subjekts richtet sich darauf, das zu sein, was die Mutter begehrt. Das gilt auch für die Spule. Indem es mit ihr Fort/Da spielt, spielt es also zunächst mit einem Objekt, das seine Bedeutung von der Mutter erhält und diese insofern auch zu repräsentieren vermag. Am Ende allerdings, nach dem Durchgang durch das Spiel, ist das Subjekt ein anderes geworden; dann ist es mit der sprachlichen Benennung der Spule als etwas, das »fort« und »da« sein kann, in die Dimension des Symbolischen eingetreten. Die Spule ist dann nicht mehr das mütterliche Objekt, sie ist jetzt etwas, das auch

in seiner Abwesenheit anwesend sein kann – gerade so, wie das mit allem der Fall ist, was im Rahmen der Sprache Bedeutung besitzt. Durch das Vorhandensein der Dimension der Sprache im Subjekt ist für dieses die Anwesenheit all dessen gegeben, was die Sprache zu bezeichnen vermag. »Durch das Wort [»fort«], das bereits eine Anwesenheit darstellt, die auf Abwesenheit gründet, erhält in einem besonderen Augenblick die Abwesenheit selbst einen Namen. Genial hat Freud das kindliche Spiel als immer wiederholtes Neuschaffen dieses Moments begriffen. Aus der Modulation des Begriffspaars von Anwesenheit und Abwesenheit ... entsteht das Universum des Sinns einer Sprache, in dem sich das Universum der Dinge einrichtet.« (Schriften 1, S. 116 f.)

Die Begriffe »fort« und »da« machen das Beispiel eindrücklich, bilden mit ihrer konkreten Bedeutung jedoch nicht die eigentliche, die identifizierende Erfahrung, die das Subjekt beim Fort/Da macht. Diese liegt nicht auf der Ebene des Signifikats, sondern auf der Ebene der Signifikanten, dessen, was Lacan als die »strukturelle Alternation« oder auch die »seriellen Spiele des Sprechens« (Schriften 1, S. 167) bezeichnet. Das Subjekt erfährt das Vorhandensein der Signifikanten als Kette differenzieller Glieder und damit ein Medium, in dem sich Bedeutung unabhängig von der Anwesenheit der Mutter findet. Diese Erfahrung ist es, die das Subjekt nach seinem Durchgang durch das Fort/Da-Spiel gemacht haben, die es in sich aufgenommen, die es identifiziert und zu einem anderen gemacht haben wird.

Den zweiten der drei Schritte des Spiels, denjenigen, der zwischen Anfangs- und Endpunkt des Fort/Da liegt, habe ich bislang ausgespart: nämlich den eigentlichen Moment des Spielens, in dem sich das Objekt der Mutter in Signifikanten des Symbolischen verwandelt. Die Frage ist, wie es dazu kommt. Freud gibt als Grund für die Attraktivität des Fort/Da die tatsächliche Abwesenheit der Mutter an, die vom Kind mit dem Spiel ausgefüllt wird. In Lacans Begriffen liegt diese Attraktivität in der Dimension des Imaginären. Wörtlich schreibt er, das Kind »substituiert ... der schmerzhaften Spannung, die von der unvermeidlichen Erfahrung der Anwesenheit und Abwesenheit des geliebten Objekts erzeugt wird, ein Spiel, durch das es selbst Anwesenheit und Abwesenheit als solche in die Hand nimmt, und Lust daraus zieht, sie zu

beherrschen. (...) Dies Spulenspiel wird begleitet von einer Vokalisierung, die insofern charakteristisch ist, als sie vom Standpunkt der Linguisten das Fundament der Sprache bildet, und sie allein erlaubt, das Problem der Sprache, das heißt eine einfache Opposition, zu begreifen. ¶ Wichtig ist nicht, dass das Kind die Worte Fort/Da sagt – es spricht sie übrigens nur ungefähr so aus. Das heißt, dass es da, von Anfang an, eine erste Sprachäußerung gibt. In dieser phonematischen Opposition transzendiert das Kind, hebt auf eine symbolische Ebene, das Phänomen von Anwesenheit und Abwesenheit. Es macht sich zum Herrn des Dings genau insofern, als es es zerstört.« (Seminar I, S. 221)

Der Moment des Spielens besteht demnach zwar nicht mehr in einer imaginären Identifikation mit dem Begehren der Mutter, aber dennoch in einer imaginären Identifikation. Das Subjekt hat in diesem Moment selbst eine Position der Allmacht eingenommen – und zwar im Verhältnis zu dem Objekt, in dem es sich bisher als Objekt der Mutter wiederfand. Im Spiel »negativiert« das Kind »das Kräftefeld« dieses vormaligen, zwischen sich und der Mutter spielenden Begehrens und macht stattdessen sein eigenes Handeln, das Spiel, zum Objekt seines Begehrens, das »in dem symbolischen Paar zweier elementarer Stoßgebete Gestalt annimmt« (Schriften 1, S. 165). *Wer hier die Gestalt als Fort/Da annimmt, ist wiederum das Kind.* Das Kind ist die Signifikanten »fort« und »da« bzw. es ist das Fort/Da – und es beherrscht diese Gestalt, die es damit annimmt! Die Mutter ist in diesem Moment wirklich fort, und die Dimension des Symbolischen ist da, allerdings in spezifischer Weise: Das Kind hat sie noch nicht internalisiert, sondern es entwirft sich von ihr her. D. h. es steht im Verhältnis einer imaginären Identifikation zum Symbolischen; es ist allmächtig, weil es imaginär mit dem Symbolischen identifiziert ist. Imaginär mit dem Symbolischen identifiziert zu sein bedeutet, nicht mit einem Signifikanten, einer Position im Symbolischen identifiziert zu sein, sondern mit dem Symbolischen als Ganzem, als Totalität, als Welt.

In den Aufnahmen, die Sarah Bakers Rosa anfertigt, finde ich dieses imaginäre Verhältnis zu einer symbolisch strukturierten Welt ausgedrückt. Ein Zug dessen, was Rosa tut, ist, sich zu Signifikanten der Signifikantenkette zu machen, die die Welt von 5ife darstellt: Indem sie bestimmte Parts des Songs

singt, nimmt sie die Position des Signifikanten ein, den dieser Part in der Struktur des Songs besitzt. Diese Identifikation ist jedoch nicht von Dauer; sie geschieht nicht mit ihr oder legt sie wirklich fest, vielmehr spielt Rosa damit, Signifikanten einzunehmen. D. h. ihre eigentliche Identifikation, die Position, auf der sie tatsächlich steht, liegt nicht im Verweisungszusammenhang des Songs von *5ife*. Und auch nicht in der Welt, die sich quasi hinter diesem Song vermuten lässt: die glamouröse Welt der Postars. Vielmehr spielt sie mit den Signifikanten. Das wird besonders in den Ergänzungen deutlich, die sie am Song vornimmt; daran, dass sie es ist, die kontrolliert, wessen Stimme – ihre oder diejenige der Band – im Vordergrund steht; oder auch am Ende, wenn sie, indem sie das letzte Wort wiederholt und dehnt und in einen Jauchzer übergehen lässt, nicht zuletzt auch das letzte Wort behält. Mit anderen Worten, sie beherrscht diese Welt. Oder: Sie spielt mit *5ife Fort/Da* im Stadium des Zwischenschrittes. Sie steht im Verhältnis einer imaginären Identifikation zu der symbolischen Struktur eines Songs, was es ihr ermöglicht, das in dieser Struktur kursierende Begehren zu mimen.

Kommen wir nun zu Lacans zweiter Lesart des Fort/Da. In seiner späteren, am Realen interessierten Auslegung rückt Lacan den Übergangsmoment ganz in den Mittelpunkt. Er differenziert hier nicht mehr zwischen Imaginärem und Symbolischem, diese beiden Dimensionen sind jetzt zusammengenommen und dem Realen entgegengesetzt, das ihnen vorausgeht. Das Spiel des Fort/Da begreift Lacan nun als den Moment, in dem das Kind als Subjekt konstituiert wird insofern es hier dem Ding als dem absoluten anderen begegnet, der die Welt, also die sich aus Imaginärem und Symbolischem zusammensetzende Medialität der (Inter-)Subjektivität mit sich bringt, und der zu diesem späteren Zeitpunkt in der Terminologie Lacans dann die Bezeichnung Objekt klein *a* bekommen haben wird (vgl. Seminar XI, S. 61–69). Die Begegnung mit dem Ding wird vom Kind genossen, weil sie sich im Bereich der Nichtmedialität und des Genießens ereignet. (Andererseits ist er jedoch auch traumatisch, weil sich hier vom Körper, vom Genießen, etwas abspaltet, das das Kind beim Eintritt ins Symbolische zurückzulassen gezwungen ist: nämlich das Objekt klein

a als Repräsentation des reinen, unfixierten Seins des Subjekts vor der Identifikation in einem Medium der Intersubjektivität.)

Auch das Genießen des absolut anderen als Ding, als das die Kette der Signifikanten von außen erscheint, lässt sich in Rosas Aufnahmen wiederfinden. Während es bei der vorausgegangenen Interpretation um die spielerische Einnahme von Signifikanten einer Signifikantenkette und damit das Nachvollziehen des dort vorhandenen Begehrens geht, besteht die zweite Interpretation darin, im Song das Ding zu sehen: Wenn Rosa im Vorgang des Hereintretens in die Struktur des Songs auf diese als Totalität trifft, als Ding, hat sie das Genießen, das sie »Juhuuu!« kreischen lässt.

Die beiden Interpretationen von Rosas Umgang mit Musik als Fort/Da eint, dass sie Rosas Position als vor dem Song liegend beschreiben. Das ist der Grundzug der Subjektposition King Girl: Sie besteht in einer Bezugnahme auf Welt, die vor der Welt begründet ist. D. h. sie ist eine Form für das Begehren nach Welt und einem Begehren bzw. für das Genießen der Welt von außerhalb dieser, als Ganzes, als Ding. King Girl zu sein bedeutet, in einer Wirklichkeit zu leben, die durch Bezugnahmen auf Welten konstituiert ist.

Wodurch wird die Subjektposition King Girl als Ort vor der Welt aufrecht erhalten?

Zu dieser Frage lässt sich Julie Burchill befragen. Bevor ich jedoch abschließend auf die Problematik der Stabilität/Instabilität der Position King Girl eingehe, zunächst eine Darstellung der Subjektposition King Girl im Fall Burchills.

»Ich war fünf Jahre alt und das erste Schlüsselkind der Nachbarschaft; leider, denn damit war meine Beliebtheit offiziell besiegelt – auf die ich noch gar keinen Wert legte. ¶ Denn schon mit fünf Jahren führte ich in bester soziopathischer Tradition mein Leben im Kopf. Der dunkle, tiefe, üppige Innenraum meines winzigen Hirns enthielt unzählige Welten; die einen waren bevölkert von Ungeheuern und wurden von mir als Entdeckerin durchstreift, in ande-

ren gab es eine strahlende Zukunft, und ich gehörte der Mittelschicht an. Selbst damals wusste ich aus unerfindlichen Gründen, dass EHRGEIZ in unseren Gefilden als Schimpfwort galt, das einer fremden Sprache entstammte (...) Die Welt drehte sich, und man wuchs auf, um genau, aber wirklich *haargenau* so zu leben wie seine Eltern, was in meinem Fall Fabrikarbeit bedeutet hätte – vorzugsweise bei Mardon's, der Alma mater meiner Mutter, wo ich Pappkartons herstellen konnte, bis mich ein männlicher Vertreter meiner Klasse schwängerte. (...) Während ich noch ein gemischtes Grundschulkind war, forderte ich bereits einen hohen und ungewöhnlichen Preis von den Spielkameradinnen, die Schlange standen, um mit mir meine nachmittägliche Freiheit zu genießen (...) *Ich bestand darauf, dass die Kinder taten, als seien sie jemand anders.* (...) ›Also – Bridget/Karen/Jacqueline –, der Teppich ist ein Sumpf voller Krokodile. Und das Sofa ist unser Floß ...‹ ♣ ›Nein, isses nicht.‹ So eine dickköpfige junge Dame. ♣ ›Hör zu – *stell dir einfach vor*, es wäre eins.‹ Nur die Ruhe, Julie. Denk dran, wir haben es hier mit einem revolutionären Konzept zu tun: der Phantasie. ♣ ›Nein, isses nicht!‹ ♣ Gib mir Kraft. ›Ja, aber sieh mal – wenn du dir *vorstellst* ...‹ ♣ ›Aber *wozu?*‹ Bridgets/Karens/Jacquelines Frustration, die ebenso lebendig, kraftvoll und greifbar war wie meine jetzt, zwingt mich, das Thema Krokodilsumpf fallenzulassen. Versuchen wir es mit etwas, das meinem kleinen, einsamen Herzen nähersteht. ♣ ›Also – dann spielen wir eben das hier. Wir sind zwei Mädchen, beide sechzehn, leben in einer Wohnung in London –‹ ♣ ›Was – ohne unsere Eltern?‹ Bridget/Karen/Jacqueline holt tief Luft. ♣ ›Hm, ja. Wir sind sechzehn und teilen uns eine Wohnung ...‹ ♣ ›Aber das stimmt doch gar nicht!‹ Es ist beinahe unerträglich, die dumpfe, sprachlose Agonie dieser phantasielosen kleinen Bestie mitanzusehen; zum Wohle unserer beiderseitigen geistigen Gesundheit werfe ich das Handtuch. ♣ Doch trotz meiner verrückten und vielverspotteten Neigung, so zu tun, als sei ich jemand anders, lässt meine Beliebtheit nicht nach. Das verblüfft mich. Ich erkenne den Grund meiner Anziehungskraft. Als Schlüsselkind lebe ich in jenem vollkommenen Status virtueller Verwaistheit, der die besten Enid-Blyton-Bücher von *Hanni und Nanni* bis *Fünf Freunde* auszeichnet – die ganze Sicherheit eines soliden Familienlebens ohne Anwesenheit der

Eltern. Natürlich finden meine Zeitgenossinnen das überaus attraktiv. Doch wollen sie nach Betreten des magischen Königreichs etwa die neugewonnene Freiheit (...) ausnutzen? Von wegen. Sie wollen lieber auf dem Sofa sitzen, Corona trinken, *Magpie* gucken und häkeln.« (S. 21 ff.)

Während die anderen Mädchen das Begehren ihrer Eltern begehren, in die Erwachsenenwelt der britischen Arbeiterklasse der späten Sechziger- und frühen Siebzigerjahre einsteigen wollen, richtet sich Burchills Begehren auf andere Welten. Da die Erwachsenenwelt der Arbeiterklasse jedoch die einzige, einzig erreichbare Welt darstellt – das soziale Band, das diese Mädchen heute bereits bindet und verbindet, weil es sie zukünftig miteinander verbinden wird –, ist King Girl »zum Alleinsein geboren (...) Ehrlich gesagt, war ich eine einsame kleine Seele, und durch irgendeinen dunklen Zauber versiegt der Schmerz dieser Einsamkeit nur – verwandelte sich sogar in ein Gefühl absoluter Befriedigung – wenn ich auch räumlich allein war.« (S. 121) Burchill spinnt sich einen »Kokon«, wie sie schreibt. »Damals kam es mir vor, als sei ich tatsächlich von einem unsichtbaren Kokon umgeben, den ich durch stundenlanges Lesen spann, bis ich mich völlig von meiner realen Umgebung isoliert hatte. (...) Es ging um Sportveranstaltungen (vor allem in Pat Smythes kampflustigen ›Jill‹-Romanen), Internate und vor allem um Ballettschulen – in Lorna Hills einmalig inspirierten Büchern über die Sadler's Wells Company. Sie erzählten von absolut vollkommenen Welten ...« (S. 44 f.) Diese Formulierungen musste ich in Burchills Text nicht aufspüren, sie stehen hier auf jeder Seite herum. (Deshalb muss ich so viel zitieren. Das hat aber auch etwas mit der Bedeutung bestimmter Texte für bestimmte Erfahrungen und Erkenntnisse zu tun. Denn beim Studieren sind es ja immer wieder spezifische Texte, an denen man seine eindrücklichen Erfahrungen macht. Und Burchills Text ist derjenige, aus dem mir King Girl entgegentrat.)

Es ist eindeutig, dass sich das Begehren Burchills auf Welten richtet, auf das Begehren anderer, das aus der Distanz gemimt wird. Wir wissen von Heike Blümner: dieses Begehren lässt sich nur aufrecht erhalten, wenn der Abstand zwischen dem Subjekt und der Welt des Begehrens bestehen bleibt, wenn man nicht in diese hineingezogen und in ihnen festgelegt wird. Julie

Burchill ist eine Meisterin in der Produktion dieser Distanz, die Platz schafft für das Begehren: »(g)enug Differenz für das Begehren nach dem Begehren, um einen Körper zu finden«, wie Waltz über Proust schreibt. (1993, S. 364) Zu diesem Zweck verfügt sie über Techniken. Zwei Beispiele.

1. Ihre Art der Lektüre besteht darin, die Bücher nur anzulesen, bzw. sie »nach dem Rotationsprinzip« zu lesen: Sie hat sich vier Bücher aus der Bücherei geholt, die nun ausgebreitet vor ihr liegen; aus jedem liest sie immer nur ein Kapitel, dann kommt das nächste Buch mit einem Kapitel dran. »Zuerst legte ich ein normales Tempo vor, beschleunigte aber bald und attackierte papierschneidergleich dieses bedauernswerte Quartett. Ich las mich in einen Taumel der Seligkeit hinein.« (S. 45) Anstatt eine Bahn einzuschlagen, Anfang und Ende zu nehmen, fangen die Welten der Bücher auf diese Weise langandauernd an und halten auch länger als bei der üblichen Leseweise.

2. Burchill wächst in Bristol auf und träumt ihre ganze Kindheit über von einem Leben im für sie zu dieser Zeit freilich unerreichbaren London, dem »Gelobte(n) Land, in dem ich endlich und wahrhaft ich selbst werden konnte. (...) Nach London zu kommen ist und bleibt bis zum heutigen Tag die verzehrendste Sehnsucht, die ich je gekannt habe: stärker als Liebe, Hass oder Ehrgeiz. Kennen Sie den Satz: ›Von hier aus kommt man da nicht hin?‹ Nun, ich konnte mir hier in Bristol kein Leben vorstellen, das die Bezeichnung Leben verdiente. Für mich stand, unauslöschlich wie mein eigener Name, geschrieben, dass ich gebumst, geschwängert, geheiratet würde. Und danach würde ich nur noch alt werden.« (S. 63)

Dieses Zitat, das ja an Aspekte des zu allererst zitierten Abschnitts anknüpft, leitet über zur Thematisierung der Gegebenheiten, vor deren Hintergrund sich die Position King Girl im Fall Burchills einzurichten vermag. Zum einen handelt es sich dabei um das ständig wiederkehrende Thema einer Zweigeteiltheit des Lebens in Kindheit und Erwachsenenwelt. Sie bestimmt die Wirklichkeitswahrnehmung der jungen Burchill. Wie bereits deutlich wurde, handelt es sich dabei nicht um eine Aufteilung in eine gute und eine schlechte Phase, vielmehr erkennt Burchill in einer spezifischen Überzeichnung oder Überhöhung der Kindheit bereits die Anwesenheit alles

Schlechten der Erwachsenenwelt. »(D)ie Mädchen der Arbeiterklasse (werden) zu den saubersten, keuschesten, propersten kleinen Prinzessinnen herangezüchtet (...), die je ein duftendes Taschentüchlein aus einem rosa Pappmachéschloss geschwenkt haben und sich da unten nie auch nur angefasst hätten. Dann teilt man ihnen an ihrem zwölften Geburtstag mit all der Gnade und dem Taktgefühl der bösen Fee mit, dass es ihre Pflicht sei, sich von einem schwitzenden, stinkenden, betrunkenen Mann via Ehering im Verlauf einer traurigen, trostlosen Nacht niederdrücken und mit einer Portion Schleim vollspritzen zu lassen. Ich meine, man stelle sich das einmal vor!« (S. 99) Julie Burchill hat einen ganz klaren Blick für die Verfahren und Implikationen der imaginären Identifikation: die Rückseite von Überhöhung ist Besudelung (Burchill), die Rückseite der Größenphantasie ist der zerstückelte Körper (Lacan).⁵ Überhöhung und Auflösung/Zerstörung sind untrennbar miteinander verbunden. Und mit einer auf solchen Funktionsmechanismen basierenden Welt möchte man nichts zu tun haben. Nur: sie ist die einzige Welt, die die kleine Burchill in der sie umgebenden Realität sieht. Diese Welt ist ihr Schicksal. Wenn da nicht das Träumen wäre ... und Bill Burchill. Beide machen anstatt der Prinzessin des Imaginären eine Königin: King Girl.

Der mütterliche Raum Bill Burchills

Während die Mutter bei Burchill als nette, aber naive und schwache Angepasste geschildert wird, die sich nur wünscht, ihre Tochter möge ihr Schicksal annehmen (regelmäßig bricht sie in Tränen aus, wenn sie ihre Tochter lesen sieht, während sich die anderen Mädchen auf der Straße treffen), ist es der Vater, Bill Burchill, der NICHT von ihr erwartet, in der Erwachsenenwelt der Arbeiterklasse aufzugehen. Ihm kommt die Funktion zu, die *Hanni und Nanni*-, die *Fünf Freunde*-Situation herzustellen: die Sicherheit eines soliden Haushalts bei gleichzeitiger Abwesenheit der Eltern.

Ihr Vater ist es zum Beispiel, der Julie aus London zurückholt, wohin sie als Teenager für ein paar Wochen abhaut, und der sich ein Lächeln abringt, als ihm die Polizistin erklärt, dass er auf seine Tochter stolz sein könne: »Mr.

Burchill, es gibt nicht viele Mädchen in Julies Alter, die Schwierigkeiten aus dem Weg gehen und ihren Lebensunterhalt verdienen können. Die Leiterin der Drogerie hat gesagt, sie sei das beste, fleißigste Mädchen, das sie je hatten ...« ¶ »Komm, Mädchen.« Er stand auf. »Lass uns heimfahren.« (S. 129) Bill Burchill ist es auch, der sie kurz darauf zum Vorstellungsgespräch beim NME begleitet, der Zeitschrift, die Julie, seit sie 12 ist, liest, weil sie sich in deren Gegenwart nicht alleine fühlt (vgl. S. 134), bzw. sie ihr ein Begehren zeigt, das sich zu begehren lohnt: die Welt des Glamours, die Welt von Marc Bolan, Glamrock undsoweiter – während ihr die Wirklichkeit im allgemeinen als leer erscheint (vgl. S. 25). »Mein Dad begleitete mich mit all der fröhlichen Feierlichkeit, mit der er mich ins Ballett geführt hatte, von Bristol Temple Meads nach London, wo er selbstsicher mit seinem Pint in einem unzivilisierten Pub (...) an einem sonnigen Platz bei der Tür saß, damit seine geliebte, verruchte, unschuldige Tochter trotz allem nicht den turnschuhbekleideten Fuß in eine solche Kaschemme setzen musste. Wenn ich ihn mir an diesem sonnigen Tag vorstelle, wie er seine Tochter einer derart fremden Welt auslieferte, in der er dennoch ihre vermutlich letzte Chance für ein anständiges Leben erkannte, das gelebt und nicht nur abgewickelt wurde, cool und groß und protestantisch, so überaus ruhig ...«. (S. 139) Mr. Burchill verabschiedet seine Tochter auch, als sie schließlich nach London abreist, um beim NME anzufangen. »Wie erwartet wollte meine Mutter nicht mitkommen; nur er war hart genug, sein einziges Kind wegzugeben. Als ich mich malerisch aus dem Fenster lehnte und im Reflex die Hand ausstreckte, wobei ich nichts derart Sonderbares wie eine Erwidern körperlicher Zuneigung erwartete, ergriff mein Vater, mein Bill, meine Hand und sah mich mit der vollen Wucht seiner endlosen, hartnäckigen, vollkommenen Liebe an. Wäre ich ein Hund gewesen, hätte er mich geküsst. ¶ »Mach's gut«, sagte er. ¶ Und das tat ich.« (S. 144)

In welchem Verhältnis steht Bill Burchill zu seiner Tochter? Das ist dieselbe Frage wie: Was verleiht der Subjektposition King Girl Stabilität? Um die Problematik der Stabilität/Instabilität dieser Subjektposition zu begreifen, müssen wir uns verdeutlichen, dass vor der Welt zu stehen auch heißt, nicht im Medium der Intersubjektivität verankert zu sein. In der Welt wissen Sub-

jekte, wer sie sind, weil sie sich ständig in den Blicken der anderen Subjekte dieser Welt (im Blick des großen Anderen) wiedererkennen. Im Symbolischen hat das Subjekt die Identität und Stabilität eines Signifikanten. Aber vor der Welt? Für wen ist das Subjekt vor der Welt etwas? Um als Subjekt vor der Welt Stabilität zu besitzen, muss jemand vorhanden sein, der das Subjekt an diesem Ort sieht. Der es gewissermaßen als unsichtbares sieht. Die Gestalt, die es für sich selbst aus der Distanz in den spielerischen imaginären Identifikationen mit Welten findet, muss ihm geschenkt werden. Wie schenkt man aber eine Gestalt? Und von welcher Position aus? Sicher nicht aus der Position eines starken Subjekts *in* der Welt. Vom Subjekt in der Welt angeschaut zu werden, würde Anerkennung bedeuten, Gabe der Welt anstatt Geschenk einer Gestalt. Festlegungen – und damit die Auflösung des Ortes vor der Welt, das Hereingezogenwerden in die Welt, der Eintritt in die Dimension von Schuld, Verpflichtung und Rechten.

Waltz (1993) findet die Subjektposition, von der aus Identität geschenkt und nicht gegeben wird, in den archaischen Tauschgesellschaften bei den Müttern. Diese nehmen eine eigenartige Position ein: Zwar sind sie verbunden mit der Welt der Erwachsenen, welche die wirkliche Welt ist, die gesellschaftliche Realität. Aber die Frau/Mutter ist mit ihr nur über den Ehemann verbunden, der eine feste Position in der symbolischen Ordnung der Welt einnimmt. Seine Position ist diejenige seines Clans, der Genealogie seiner Familie, die mit bestimmten Rechten und Pflichten gegenüber anderen Clans verbunden ist. Diese binden ihn an seine Position, die sein Name bezeichnet. Die Pflichten sind eine Gabe der Welt der Erwachsenen, die der Mann annimmt, was die ewige Schuldigkeit herstellt, die sein Begehren begründet. Während der Mann seine Bedeutung erst erhält, wenn er in der Initiation seinen Platz in der Welt einnimmt, ist die Frau immer schon etwas. Sie ist Garant von Nachkommenschaft, also des Fortbestands der Welt auf der allerfundamentalsten und der symbolischen Ordnung der Welt vorausgehenden Ebene. Aufgrund dieser spezifischen Unverbundenheit mit der Medialität der Erwachsenenwelt kann die Frau dem Kind eine Gestalt geben, ohne dadurch bei diesem eine Schuld zu erzeugen. Waltz spricht diesbezüg-

lich vom mütterlichen Raum (vgl. S. 110 f.); es ist dies diejenige Situation, aus der bei Lacan in seiner ersten Interpretation des Fort/Da dieses das Subjekt heraus und ins Symbolische führt.

Die Position, von der aus sich der mütterliche Raum herstellt, steht in einer Beziehung zur Welt, die – in spezifischer Weise – durch Souveränität gegenüber dieser gekennzeichnet ist. Als in einem solchen Verhältnis zur britischen Gesellschaft stehend beschreibt Julie Burchill auch ihren Vater. Dies klingt in Bemerkungen an wie, er sei lieb und hart, »Ghandi und Gary Cooper in einer Person.« (S. 40) »(M)ein Vater (...) verfügt über eine so natürliche Ernsthaftigkeit, Selbstsicherheit und Gary-Cooper-ähnliche Männlichkeit (...), dass er im Ballettröckchen, einer spitzen Narrenkappe, kunterbunten Schnabelschuhen mit Glöckchen an den Spitzen und einem als Baby verkleideten Chihuahua im Kinderwagen die Hauptstraße entlangspazieren könnte und die Nachbarsfrauen immer noch mit einem zarten Hauchen in Ohnmacht fallen würden, das die Spitzenvorhänge sanft in der Prise wehen lässt. Und sie würden stöhnen, ›Oooh, da geht Bill Burchill. So etwas wie ihn gibt es heute nicht mehr. So einen Gentleman. Im wahrsten Sinne des Wortes. Ein sanfter Mann. Aber dabei so stark ... ein sanfter Riese ...« (S. 40)

Die Souveränität ihres Vaters bezeichnet Burchill auch als »angeborene Autorität«. (S. 41) Worin diese Autorität tatsächlich begründet ist, also auf was sie sich bezieht und stützt, ist mir nicht ganz klar. Möglicherweise ist sie ein Resultat von Bill Burchills lediglich in der Negation verlaufender Bezugnahme auf Welt: er ist identifiziert mit dem Bruch mit der hegemonialen Ordnung der britischen Gesellschaft. Er ist Kommunist und Gewerkschaftsfunktionär. Seine Haltung zur Ordnung, zum Staat, zum Kapitalismus, ist »erpresserisch«, wie Burchill gleich auf der ersten Seite ihres Buches schreibt. Seinen Kollegen ruft er zu: »Wenn ein Job es wert ist, sollte man ihn auch vernünftigt machen!« (S. 7) Der Job, das ist in diesem Fall der Streik, zu dem er aufruft. Auf ihn bezieht Bill Burchill die Arbeitsmoral der kapitalistischen Ordnung.

So ist hier der Vater, wie die Position Mutter bei Waltz, mit der Welt verbunden, und ist es doch auch nicht. Er ist nicht der eigentlichen Ordnung etwas schuldig, sondern lediglich der auf diese bezogenen Negation. Sein

Dagegen-Sein ist aber nicht gleichzusetzen mit einer wirklichen Identifikation in der Arbeiterklasse – im Gegensatz zu seiner Frau, die von Julie verlangt, ihr Schicksal als Mitglied der Arbeiterklasse auf sich zu nehmen. Diese Identifikation mit der Infragestellung von Konventionen ermöglicht es ihm, seine Tochter frei sein zu lassen. Wenn er sie schließlich aus seiner Obhut entlässt, reicht er sie weiter in den Schoß einer Institution, den NME, von der sich annehmen ließe, dass sie ähnlich funktioniert: der NME spricht für die britische Popkultur, die zu diesem Zeitpunkt in Abgrenzung zur hegemonialen Kultur eine Gegenwelt konstituiert.⁶ In dieser Welt wird sich Burchill aber, weil es sich dabei nun auch einmal um eine Welt handelt, aber nie wohl fühlen. Sie wird dort immer eine Außenseiterin bleiben.

In Julie Burchills Leben werden im Laufe der Zeit etliche an die Stelle des mütterlichen Vaters getreten sein. Zur Zeit der Entstehung von *Verdammt – ich hatte recht!* ist dies ihre Geliebte. Burchill legt großen Wert darauf, in ihrem Leben immer ihrem Begehren (dem Begehren nach Welt und einem Begehren) gefolgt zu sein.⁷ Sie beschreibt ein Leben der Scheidungen und Brüche. Aber mehr noch als das Objekt des Begehrens wechselt sie diejenigen, die ihr beim Begehren des Begehrens eine Gestalt schenken. Das Weggehen, das Heraustreten aus einer Identifikation ist für sie der allergrößte Moment. »Andere Menschen träumen vom Weggehen; ich gehe so, dass ich weiterträumen kann und nie in den Treibsand des nur halb gelebten Lebens gerate. Doch ich gehe vor allem, weil ich mich nie so sehr zu Hause fühle, wie wenn ich die Tür hinter diesem Zuhause schließe.« (S. 117) Dann entleert sich hinter einem die Welt, das Begehrte ist wieder unerreichbar, aber auch wieder da als etwas Absolutes – als das lacansche Ding.⁸

Anmerkungen

¹ In der im Weiteren folgenden Skizze der Theorie Lacans verzichte ich ganz auf Zitate. Stattdessen gebe ich hier folgende Lektüreempfehlungen. Zum Imaginären: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion« in *Schriften 1; Das Seminar Buch I: Freuds technische Schriften*.

Zum Symbolischen: *Das Seminar Buch II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, die Kapitel »Das symbolische Universum« und »Einführung des großen Anderen«; *Das Seminar Buch III: Die Psychosen*, hier wird anhand eines Falles das Symbolische vom Fehlen der

Identifikation in diesem Medium her ausführlich skizziert; die Ausführungen zum »vollen«, d. h. im Symbolischen verorteten Sprechen in *Schriften 1, »Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*. Zum Realen: *Das Seminar Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse*, besonders die Kapitel zu »Das Ding«.

2 Neben alten Spexausgaben verschafft etwa die Sammlung der Schallplattenkritiken Diederich Diederichsens (2000) einen Eindruck von der weltorganisierenden Funktion von Spex.

3 Baker: »What I find interesting about Rosa's enthusiasm for the tape recorder is that she had access to many music providing technologies in her home which were more advanced than the standard note-taker with which I provided her. In her own bedroom, for example, Rosa had a portable stereo with karaoke capabilities, as well as a television, video player, and a personal computer, all of which can be sources for music. Yet, for Rosa, the tape recorder and blank cassette tapes appeared to be worthwhile possessions, not least because of their portability (i. e. she took the recorder to school, on shopping trips, and she also used it in the home), but also because of the versatility (i. e. it can record and play not only music, but voices and other sounds as well).«

4 In Bakers Artikel ist die Beschreibung von Sarahs Musikmachen etwas weniger präzise ausgeführt als in dem Vortrag, den sie auf der Tagung hielt. »What is interesting about Rosa's recording is that she isn't just dubbing the songs and adding the odd piece of commentary here and there as occurs in many of the tapes returned by the other girls. Rather, we hear her singing along with the music, but she is, in fact, doing even more than this. I imagine her to be in her bedroom, next to her CD player, probably with her tape recorder in hand, taping the tracks off of her five albums. In »Keep on Movin« Rosa adjusts the volume on the CD player, turning the music up and down as she sings along with the boys in five, at times fading them into the background so her own voice becomes prominent, and then turning it back up to put herself in the background. On first listening to this, one could make the mistake of assuming that Rosa is simply taking on the traditional female role of performing

only as a back-up singer to this group of young men. However, listening to Rosa's interaction with the music more closely, reveals that she is actually adding her own harmonies that were not originally in the music. Moreover, as »Keep on Movin« ends and the next track, »Don't Wanna Let You Go«, begins Rosa turns the music almost right down, as she comes in with the lead vocal »Don't wanna let you go, we just wanna tell you, just wanna let you know, that we'll stay around« before slowly fading five back in, as they become the back-up singers to her female lead. The tape continues like this for a couple more songs and then we hear Rosa say »Now this is going to be music that I really like«. As five's »Everybody Get Up« begins, Rosa pipes up with »Rock on, baby«, reconfirming her enthusiasm for the music.«

5 Eine andere imaginäre Identifikationsform beschreibt Burchill ebenfalls glasklar, die Clique. Sie funktioniert über die gegenseitige Bestätigung der Größe und die Abwertung von allem, was außerhalb liegt. So kommt ein Gefälle zustande, das Bewunderung ermöglicht. »In der Teenie-Zeit muss man sich über die allerwichtigste Tatsache unbedingt im klaren sein: wie beschissen sich die führende Clique fühlt. Das mag wenig Trost bieten, wenn deren Mitglieder einem gerade den Kopf in die Kloschüssel drücken und die Spülung betätigen, doch innerlich fühlen sie sich trotz der ganzen Angeberei und Aufschneiderei ziemlich leer.« (S. 67) »Als ich auf die Brislington-Gesamtschule kam (...) bestand die führende Clique aus einem fürchteinflößenden Trupp von ... Mädchen mit Fransenschnitt, Crombie-Mänteln und zweifarbigem Golfschuhen, die uns Anfängern fürchterliche Angst einjagten, indem sie während der Pausen durch die feuchtkalten Flure der Schule schwankten, einander umklammerten und wiederholt zur Melodie von Day-Oh den folgenden Text gröhlten: »Ganze Haselnüsse! Nüsse – uff! Bei Cadbury's kommt Schokolade drau-auf!« Dieser Gesang, eine harmlose Hymne an eine beliebte Süßigkeit, die aus den Vollmilchmuss-Werbespots von Cadbury's hinlänglich bekannt war, gewann seltsamerweise einen düsteren, an Stammesrituale erinnernden Beigeschmack, der, zumindest, was mich betrifft, von keinem anderen Musikstück jemals über-

troffen wurde.« (S. 68) Die Clique ist die Gruppe der »harten« Mädchen. Julie Burchill, an der den Mädchen aus der Clique gefällt, dass sie auf interessante Weise anders ist (sie liest auf dem Schulhof, hat Natursträhnen, keinen Wochenend-job, biederst sich nicht bei ihnen an, scheint sich sowieso nicht nach anderen zu richten, ist aufmüpfig), wird nach einem gemeinsamen Nachsitztermin aufgenommen. Was die Clique zusammenhielt, war einmal ihre Ausrichtung auf das, was »hart, stolz und echt erschien« (S. 72). Außerdem eben die zur Schau gestellte Verachtung von allem, allen anderen. »... es tat so gut: Ich spotte, also bin ich.« (S. 72) Burchill fliegt aus der Clique, als sie für eine von der Clique verspottete, schikanierte Mitschülerin (»Zwiebelkopf«) Partei ergreift, sich für diese mit den anderen harten Mädchen prügelt. Dadurch wird sie »das erste harte Mädchen, das je zu den Trotteln übergelaufen« ist (S. 79). Ein Fehler, den sie als »tödlich« bezeichnet. Denn was machen die Trottel? »Ich sah sie an und fühlte mich ganz gut. Sie waren nicht so süß wie meine Gang, aber

zum Teufel damit. ›So!« sagte ich aufgeräumt. ›Wie geht's denn so?« ¶ Zwiebelkops schäbiger Synthetikbeutel traf mich voll in den Rücken; Ruth, der Spasti, trat mich mit Wonne und Taktgefühl, während ich auf dem kalten Asphalt des Schulhofs alle viere von mir streckte.« (S. 79) – Die Trottel wollen keine Hilfe, sie wollen in die Clique der harten Mädchen.

6 Die britischen Cultural Studies, wie sie in den Siebzigerjahren mit dem Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham verbunden waren, sprechen von diesen Welten, ihren Wurzeln in der Arbeiterklasse, ihrer Anti-Hegemonialität; vgl. insbesondere Dick Hebdige (1979).

7 Vgl. etwa S. 12 f.

8 Zur Entleerung der Welt, die man hinter sich gelassen hat: Wenn Burchill ihre Männer verlassen hat, weiß sie nicht mehr, was sie einmal an ihnen fand. »Wenn meine Verliebtheit endet, bedeutet mir die Person nicht mehr als eine ausgelutschte Apfelsine, und ich kann mich nicht eine Sekunde daran erinnern, was ich je in ihr gesehen habe.« (S. 104)

Literatur

Baker, Sarah 2002: »Rock on, baby!« Pre-teen girls and popular music«. In *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, Vol. 16, No. 2.

Blümner, Heike 2001: »Pop oder Was aus einem verlockenden Versprechen wurde«. In Bonz, Jochen (Hg.): *Sound Signatures: Pop-Splitter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Burchill, Julie [1998] 1999: *Verdammt – ich hatte recht!* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Diederichsen, Diedrich 2000: *2000 Schallplatten: 1979 – 1999*. Höfen: Hannibal.

Freud, Sigmund 1940: »Jenseits des Lustprinzips«. In: *Gesammelte Werke* Band XIII, London: Imago.

Hebdige, Dick 1979: *Subculture – The Meaning Of Style*. London/New York: Routledge.

Lacan, Jacques [1966] 1996: *Schriften 1*. Weinheim/Berlin: Quadriga.

Ders. [1966] 1975: *Schriften 2*. Olten: Walter.

Ders. [1975] 1978: *Das Seminar Buch I: Freuds*

technische Schriften (Übersetzung: Werner Hamacher). Olten: Walter.

Ders. [1977] 1991: *Das Seminar Buch II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse* (Übersetzung: Hans-Joachim Metzger). Weinheim/Berlin: Quadriga.

Ders. [1981] 1997: *Das Seminar Buch III: Die Psychosen* (Übersetzung: Michael Turnheim). Weinheim/Berlin: Quadriga.

Ders. [1986] 1996: *Das Seminar Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse* (Übersetzung: Norbert Haas). Weinheim/Berlin: Quadriga.

Ders. [1973] 1978: *Das Seminar Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (Übersetzung: Norbert Haas). Olten: Walter.

Ders. [1975] 1991: *Das Seminar Buch XX: Encore* (Übersetzung: Norbert Haas, Vreni Haas, Hans-Joachim Metzger). Weinheim/Berlin: Quadriga.

Waltz, Matthias 1993: *Ordnung der Namen. Die Entstehung der Moderne: Rousseau, Proust, Sartre*.