

Barbie als Diskursmaschine. Drei Skizzen

Barbie as a Discourse Machine. Three Sketches

Alexander Wagner

ABSTRACT (Deutsch)

Die folgenden Überlegungen ergeben sich aus Fragmenten, entnommen einer Stoffsammlung zu einem Theaterprojekt, mit dem die Sektion „Psychodrama“¹ der *Akademie für technische Mannigfaltigkeiten* (ATM)² den Zusammenhang von Lebensformen der Krise und psychisch bedingten Sprachstörungen in den Blick nehmen will. Barbie übernimmt in diesem Zusammenhang die Rolle einer Diskursmaschine und Regelungsinstanz, die den Blick lenkt und ihren Kopf neigt. Der Text teilt die Idee einer Beschäftigung mit Barbie als Diskursmaschine, die auffallend häufig dann zum Einsatz kommt, wenn die Kultur, der sie sich als Artefakt und Merkmalsträgerin eingeschrieben hat, spezifische Krisenszenarien verhandelt, in denen immer wieder auch ihr Verhältnis zum ‚Neuen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ diskutiert wird. Die Beschäftigung soll dabei eine auf der ‚Grenze‘ zwischen Kunst und Wissenschaft sein und wählt als ihren ‚Ort‘ das Drama und als ihr Vorgehen die kritische Zurkenntnisnahme und Reflexion von Populärkultur und ihren Produkten als reichweitenstarken, analytisch unbedingt ernstzunehmenden Verhandlungsstellen diskursiver Setzungen. Zur Demonstration dieser These von Barbie als Krisensymptom sollen zwei Objekte genutzt werden, die die Puppe, vor allem aber das Konzept ‚Barbie‘ verwenden, um auf unterschiedliche Weisen über das Verhältnis der eigenen Kultur zum ‚Anderen‘ nachzudenken. Die hier wiedergegebenen Gedanken sind als Halbfabrikate lose und offen. Ihre Wiedergabe versteht sich als die Mitteilung eines Zustands während eines laufenden Prozesses. Die dargestellten Beispiele stellen ganz selektive Probebohrungen dar und erheben, wie die Thesen des Textes ohnehin, keinen Anspruch auf Vollständigkeit, dabei aber einen gewissen, wenngleich bisher nur vermuteten, auf Repräsentativität.

ABSTRACT (English)

The following considerations emerge from fragments which were taken from a collection of materials for a theater project, which the section „Psychodrama“ of the *Akademie für technische Mannigfaltigkeiten* (ATM) uses to take a look at the connectedness of modes of existence of crisis and psychologically caused speech disorders. In this context, Barbie plays the role of a discourse engine and regulatory authority, directing the gaze and tilting her head. This text seeks to share the idea of Barbie’s involvement as a discourse machine, which is used conspicuously when the culture that she has subscribed to as an artifact and attribute holder negotiates specific crisis scenarios in which her relationship with the ‘new’, the ‘Other’ and the ‘Alien’ is discussed. Facing the topic on the ‚border“ between art and science and choosing the drama as its „place“ and as its approach the critical acknowledgment and reflection of popular culture and its products as reach-wide, analytically absolutely serious negotiating places discursive settlements. In order to demonstrate this thesis of Barbie as a symptom of crisis, two objects are to be used, which use the doll, but above all the concept ‘Barbie’, to reflect in different ways on the relationship of one’s own culture to the ‘Other’. The thoughts presented here are loose and open, a work in progress, and thus the presentation is about a temporary state of affairs during an ongoing process. The examples presented are a selection for testing the field and, like the theses of the text anyway, do not claim to be complete, but they do raise a certain, albeit only presumed, representativeness.

1 Die Benennung der Sektion „Psychodrama“ geschieht bewusst. Sie versucht, neben der Gestaltpsychologie und den Arbeiten L. Morenos auch die gleichnamige Kategorie in Fernsehzeitschriften im Spiel zu halten, ist sich dabei aber zugleich ihrer spielerischen Beschränktheit immer bewusst.

2 Die ATM ist eine Struktur im Aufbau zur Herstellung und kontinuierlichen Bearbeitung der Überlappungs-
äcker von Kunst und Wissenschaft.

Es ist immer eine plötzliche Transformation der Natur. Von diesem Staunen bleibt das Plastik durch und durch geprägt: Es ist weniger Objekt als Spur einer Bewegung.
Roland Barthes: *Mythen des Alltags* (Barthes 2012 [1957], 223)

„Dolls Do Not Move Unaided“

1984 bringt der Spielzeughersteller *Mattel* eine Werbekampagne für sein *Barbie*-Segment an den Start, die sich mit dem Slogan „We Girls Can Do Anything“ zunächst deutlich von den Semantiken der früheren Jahre, denen zufolge Mädchen vor allem konsumneugierig, adrett und im Wesen gefällig sein und ihr Glück im Manne suchen sollten, abgrenzt. Herzstück der Kampagne ist ein Fernsehspot³, in dem die Überwindung diverser Alltagsschwierigkeiten durch selbstermächtigte Mädchen, zu Beginn des Films als die Töchter selbstermächtigter Geschäftsfrauen eingeführt, dargestellt wird. Während auf der Bildebene konkrete intellektuelle, akrobatische oder imaginative Leistungen abwechselnd mit ihren Entsprechungen in der „*Barbie*-Welt“ dargestellt werden, bleibt der Text abstrakt:

*You know it and so does your little girl:
We girls can do anything. Right Barbie? Right Barbie!
And we girls can dream anything like Barbie.
We can dream whatever we want, aim just as high as the sky.
Anything is possible as long as we try.
We girls can do anything, like Barbie.
We love working from 9 to 5, but when the day is done we girls deserve some fun.
We can dream dreams and make ,em come true.
Nothing's worth doing that we girls can't do, your mom's know it too!
We girls can do anything. Right Barbie!*

Kaum eines der Attribute, mit denen der Text das Empowerment junger Mädchen propagiert, macht greifbare Aussagen über die Lebenswelt von Frauen in den USA der mittleren 1980er Jahre und bewegt sich stattdessen im Bereich einer Diskussion des Verhältnisses von zukünftigem Handeln und seiner aktuellen Imagination. Die Sprechsituation des Lieds bleibt dabei vage. Adressiert werden zunächst ganz direkt die Mütter der zu dieser Zeit mit *Barbie* spielenden Mädchen, die wiederum selbst bereits mit der Puppe sozialisiert worden sind und ihr (jeden-

falls partiell) ihre Emanzipationserfolge verdanken. *Barbie* lässt, so die Botschaft des Spots, Mädchen Mädchen sein, verhindert also (scheinbar) die Nivellierung von Geschlechterdifferenzen (in Form einer simplen Angleichung von Frauen an erfolgreiche Männer) durch ihre Beihilfe zu Konstruktion und Bewahrung einer spezifischen „Mädchenwelt“ mit Eigenschaften wie ‚Dreaming‘, ‚Trying‘ oder ‚Uniqueness‘, verkoppelt sie aber, im größeren Rahmen einer Geschichte weiblichen Emporkommens, zusätzlich auf lukrative Weise mit einem neoliberalen Aufstiegsszenario des ‚Work-lovings‘ und ‚Fun-deservings‘. Hierüber können wiederum Probleme kindlicher und frühpubertärer Mädchen wie das Binden der Schnürsenkel oder eine schwierige Turnübung zu Allegorien beruflichen Erfolgs und intellektueller Grenzüberschreitung werden, die im Spot dann zunächst die Puppe als Geschäftsfrau und Astronautin auslebt, diesen Platz aber, das zeigen etwa die gewählten Bildausschnitte (beispielsweise die Großaufnahme der vom Sprungbrett abspringenden Füße der jungen Turnerin als sinnfällige Markierung bevorstehender metaphorischer ‚Sprünge‘ aller im Spot dargestellter Mädchen) und nicht zuletzt die blonde Mutter im grauen Businesslook (eine Real-Life-*Barbie* mags scheinen) am Anfang des Spots, zu gegebener Zeit an die Puppenbesitzerin abtreten wird. So modelliert die Kampagne ein Muster aus materieller Gebundenheit des *Barbie*puppenkörpers an eine bestimmte Lebensphase, die von der frühen Kindheit bis zur beginnenden Pubertät zu reichen scheint, bei zugleich weiterreichender ideologischer Prägung des Frauenkörpers und -geists (ihres Erscheinungsbilds wie ihrer Einstellungen) mittels durch und von der Puppe vermittelter Werte über diese Lebensphase hinaus. Frauen *spielen* nicht mehr mit *Barbie*, *wissen* aber, dass Girls alles tun können und wissen auch, wie ihnen diese Kenntnis zuteil wurde und wie sie die Kette der Vermehrung dieses Wissens um weiblichen Aufstieg in ihren Töchtern weiterknüpfen können: selbstverständlich durch den Kauf möglichst vieler verschiedener in *Barbie*puppen verkörperter Karriereoptionen.

Spezifisch krisenhaft wird das vom Spot sehr eingängig konstruierte Narrativ einer optimierenden Vererbung weiblichen Karrierewissens von Puppenbesitzerin zu Puppenbesitzerin, dessen Kontinuität letztlich sogar die (einen aus dem Spot verstoßenen Vater implizierende) biologische Abstammung überlagert⁴ im

⁴ In einer Szene deutet der Spot sogar einen Raum für alternative, lesbische Partnerschaftskonzepte zumindest an, wenngleich dieser bezeichnenderweise ein Dachboden und als solcher eine mit ‚Vergangenheit‘ und dem ‚Unheimlichen‘ korrelierte Spezialzone bürgerlicher Privatheit ist.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=J0mUUBo7jvQ> (abgerufen am 30.8.2017).

verkaufsrechtlichen Paratext, der zwischen Hersteller und Käuferin kaufmännische Glaubwürdigkeit herstellen soll, indem er die fantastische Diegese des Werbespots an seine außerfilmische Realität zurückbindet und *Mattel* gegen Invektiven schützt, die den Puppen aus dem Spielzeugladen dieselben Fähigkeiten abverlangen wie ihren, die Kaufentscheidung beeinflussenden, Werbespotvorbildern. So wird in einer Szene, in der mehrere identisch gekleidete Barbie/Ken-Paare selbständig in einer angedeuteten Ballroom-Disco tanzen, die Zeile „Dolls Do Not Move Unaided“ eingeblendet. Was zunächst wie ein rein technischer Kommentar zum Dargestellten aussieht, wird in metaphorischer Wendung zum Leitsatz der instrumentalistischen Pädagogik des Werbefilms und zum Ausdruck einer Neukonfigurationskrise von Strategien im Zurechtkommen innerhalb kapitalistischer Selbstverwirklichungsimperative. „Von nichts kommt nichts“ schwingt als Botschaft genauso mit wie die Erkenntnis, dass ein zunehmend flexibilisierter Arbeitsmarkt Aufstiegschancen nicht mehr obligatorisch und für jeden bereithält, sondern das Wissen um die Potentiale der Nachwuchsführungskräfte und Sportstars von morgen und den ihnen geltenden formenden Zugriff geradezu verlangt. Mädchen müssten nicht darüber informiert werden, dass sie alles sein können, wenn es nicht auch die Möglichkeit von Scheitern und Fehlentscheidung gäbe. Was so uneingeschränkt freundlich, demokratisch und emanzipatorisch daherkommt lässt sich also zugleich als implizites Geständnis eines aufstiegswilligen Kleinbürgertums in die eigenen Ängste vor sozialem Abstieg und dem Ende günstiger Konjunkturbedingungen durch menschliches Versagen lesen.

„Barbie, Ken und Skipper [...]“. Inzestuöses Begehren in Barbie und das Traumobil (1989)

Hörspielserien um die Hauptcharaktere aus der *Barbie*-Welt erscheinen seit 1987 in unregelmäßigen Abständen und von verschiedenen Herstellern. Trotz dieses relativ langen Erscheinungszeitraums, der am Ende der 1980er Jahre zu einer Zeit einsetzt, in der das Medium Kinderhörspiel wahrhaft boomt, und der durchweg recht großen Beliebtheit, der sich vor allem die erste Kassettenreihe, in 26 Folgen (davon 24 reguläre und 2 Sonderepisoden) produziert zwischen 1987 und 1989 von der Firma EUROPA, unter Sammlern bis heute erfreut, ist der Erfolg der *Barbie*-Hörspiele dennoch nicht mit dem der Klassiker des Genres wie etwa *Bibi Blocksberg*, *Benjamin Blümchen* und vor allem *Die drei Fragezeichen* zu

vergleichen. Die *Barbie*-Serie orientiert sich dabei ganz konventionell an den genretypischen Gestaltungs- und Erzählverfahren, übernimmt aber, stärker als die oben genannten, konzeptuell exklusiver auf das Medium Hörspiel ausgerichteten Serien, im Rahmen des vielfältigen Medienverbunds um die Puppe auch implizite Werbeaufgaben für die *Barbie*-Produkte des Spielzeugherstellers *Mattel*. Im gewählten Beispiel, der Folge *Barbie und das Traumobil*, findet eine solche Werbung etwa im Hinblick auf konkrete Spielvorschläge und Gebrauchshinweise in Bezug auf das zeitgleich lancierte Spielzeugwohnmobil sowie selbstredend dessen Einbettung in ein spannendes Narrativ, in dem es eine besondere, auch moralische Funktion übernimmt, statt.

In Folge 24, der letzten regulären der EUROPA-Hörspielreihe zu Barbie, sind die drei Hauptfiguren also mit ihrem Wohnmobil während einer Europareise gerade auf dem Weg nach Spanien, als sie in der Nähe der spanisch-französischen Grenze auf ein Ehepaar stoßen, das mit seinem Wohnwagen verunglückt ist. Sie erfahren hier, dass es sich bei dem Ehepaar um die Kummermeiers handelt und Herr Kummermeier sich ein Rennen mit einem anderen Mann, der Geierschnabelnaseneskimo genannt wird, liefert, bei dem es darum geht, wer von beiden als Erster das „größte Geheimnis der Weltgeschichte“ enthüllt. Im weiteren Verlauf werden Barbie, ihr Freund Ken und ihre Schwester Skipper in eine Schatzsuche um das sogenannte „Tränenaug von Afrika“ verwickelt, einen kostbaren Edelstein, den „ein Fürst aus dem Morgenland“ seiner verstorbenen Geliebten gewidmet und beim Abzug der Mauren in Spanien zurückgelassen hatte. Ein geheimnisvoller Brief, den die drei am Unfallort finden, führt sie auf die richtige Spur und schließlich entdecken Barbie und Skipper in einer Höhle den Diamanten, sorgen trotz der Nachstellungen des sogenannten Geierschnabelnaseneskimos letztlich dafür, dass er seinen „rechtmäßigen Besitzern“, in diesem Fall den Bewohner_innen des spanischen Dorfes, in dessen Umland der Stein versteckt war, zurückgegeben wird und werden vom Bürgermeister zu Ehrenbürgern auf Lebenszeit ernannt. Hinter dieser abenteuerlichen Erfolgsgeschichte lässt sich eine Ebene freilegen, auf der das Hörspiel neben seinen moralischen, technischen, kriminalistischen, historischen und touristischen Erzählsträngen auch über das interne Sexualgefüge der Barbie-Peer-Group spricht, die sich als inzestuös und dabei durch von außen kommende Zugriffsversuche bedroht beschreiben lässt. Die Verdrängung dieses Gefüges, dessen zentrale Figur Barbies kleine Schwester Skipper ist, wird dem gattungsmäßigen Zwang gemäß, dem das Hörspiel unterliegt, fast ausschließlich

sprachlich bewerkstelligt. Das macht es als Text für einen psychoanalytischen Zugriff, der sich die Sichtbarmachung impliziter, nicht direkt artikulierter Inhalte vornimmt, besonders interessant. Ohne so weit zu gehen, das Hörspiel selbst als eine Spielart der „Redekur“ zu bezeichnen, sei doch auf seine in besonderer Weise *sprachliche* Verfasstheit noch einmal (redundant oder nicht) hingewiesen: zumal das sogenannte Kinderhörspiel, so die Beobachtung, spricht aus, was Alltagskommunikation verschweigt. Barbie ist hierfür ein brisantes Beispiel: vor allem in der Figur der kleinen Schwester Skipper liegt, so scheint es, bereits im Namen die Maßregelung begründet. Kaum eine Folge der im hier ausschnitthaft präsentierten Rahmen gesichteten Folgen kommt ohne ausdrückliche Zurechtweisungen der Art der kleinen Schwester zu sprechen durch die große Schwester und Ken aus. Oft liegt der Grund hierfür auf der primären Handlungsebene im Figurencharakter, Skippers Frechheit und „großer Klappe“. Sammelt man jedoch die entsprechenden Stellen, fällt auf, dass die Tadelungen sich zumeist auf ganz bestimmte Arten von Aussagen beziehen, eben solche, in denen Skipper Dinge ausspricht, die eigentlich ausgespart, geskippt, werden und somit ungesagt bleiben sollen.⁵ Die um Auffälligkeiten wie diese kreisenden Gedanken schließen an Roman Jakobsons *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen* und Sigmund Freuds Überlegungen zum *Unheimlichen* an.

Die psychoanalytisch motivierte Lektüre, die verdrängte Potentiale in *Barbie und das Traummobil* wörtlich wie im übertragenen Sinne „mobil“ zu machen versucht, stößt bereits in der Eingangsszene des Hörspiels, in der Barbie, Ken und Skipper auf die Kummermeiers und ihr verunglücktes Wohnmobil stoßen, auf ein merkwürdiges Begehren am Fabulieren und voyeuristischen Auserzählen des Zu-Sehenden, durch das vor allem Barbies kleine Schwester sich hervortut und das zugleich über das Verhältnis des Texts zum Nicht-Sagbaren spricht: Skipper begehrt verdrängt die meisten der männlichen Figuren des Hörspiels, inklusive Ken. Im weiteren Verlauf wird sich ihr Trauma offenbaren, Teil eines inzestuösen Dreiecks zu sein, dessen andere Seiten ihre Schwester und der nicht weiter einge-

5 In diesem Punkt wäre die (im Folgenden ausgesparte) Frage anschließbar, ob das Hörspiel im Ganzen die Imagination der mit ihren Puppen spielenden Skipper ist, die das Zurechtgewiesenwerden durch die große Schwester sowie das Phantasma ihrer sexuellen Ermächtigung allumfassend genussvoll imaginiert, sodass das Hörspiel in seiner Textgestalt tatsächlich ihr Unbewusstes *ist*. Vgl. hierzu auch die in einer Studie von Kuther und McDonald 2004 (zit. n. Fooker 2012, 146-147) ermittelten drei wesentlichen Spieltypen im Umgang mit Barbie: Fantasiespiele, Felterspiele und Wutspiele, die sich allesamt in Skippers Verhalten und Reagieren in Bezug auf ihre Schwester und Ken finden ließen.

ordnete Begleiter Ken bilden. Während Skipper nun versucht, diesem zwar produktiven und erstmal stabilen, dabei aber pathologischen und in der Öffentlichkeit zunehmend kritisch beäugten Dreieck zu entkommen, halten Barbie und Ken sie immer wieder zurück und verhindern ihre Emanzipation von der Bindung. Exemplarisch soll im Folgenden der Schluss des Hörspiels unter den Vorzeichen einer inzestuösen Bindung in der Gruppe [Barbie, Ken, Skipper] und dem Befreiungsdrang der kleinen Schwester gelesen werden. Die Lektüre setzt ein, als Barbie, Ken und Skipper in den Bergen um ein spanisches Dorf unterwegs sind, in denen sich mutmaßlich das mysteriöse „Tränenauge von Afrika“ befinden soll. Aus bereits erwähntem Brief haben sie einige Hinweise auf das Versteck erhalten. Es befindet sich dort, wo ein „Fels [sich] bis zu den Wolken [erhebt]“ und sein Schlüssel liege „unter dem spanischen Reiter“. Skipper, die zunächst vermutet, beim „Tränenauge“ handle es sich wohlmöglich um eine Quelle oder einen Brunnen, mithin also klassische psychoanalytische Stellvertreter für Geschlechtsorgane (vgl. Freud 1916/1996, 164) gerät über die Auslegung des Briefs mehr und mehr in freudige Ekstase. Die Szene endet mit ihrem Ausruf: „Hoffentlich sind wir bald da, ich kann es kaum erwarten!“ Der folgende Abschnitt beginnt mit einem Erzählerkommentar, der darüber berichtet, wie die drei am nächsten Morgen *früh aufstehen* (die Tageszeit, zu der die Gruppe ihre öffentlichen Aktivitäten beginnt, wird durch den Erzähler auch an anderen Stellen des Hörspiels mehrfach relevant gesetzt und scheint ein Indikator für den Grad an Innengewandtheit der Gruppe, ihre Aktivitäten während der Nacht, zu sein), um baden zu gehen: „Das Wasser war warm und die Wellen türmten sich zu einer hohen Brandung auf. Ausgelassen tobten sie herum.“ Die folgende kurze Wiedergabe dessen was die Drei im Wasser zueinander sagen, lässt sich in Verbindung mit der Schilderung am Eingang der Szene („Erregtheit“ des Wassers in Verbindung mit ausgelassenem Toben *darin*) unschwer als Sublimationshandlung verstehen. Während sie sich einen Ball zuwerfen, ruft Skipper Ken plötzlich „Jetzt bist du dran“ zu und kündigt damit einen wie auch immer gemeinten Übergriff an. Genau an diesem Punkt erschläft Kens Aktivität plötzlich und er konvertiert die Angst vor der drohenden Herausforderung seiner (defekten) Potenz in eine abrupte körperliche Erschöpfung, zweideutig ausgedrückt in der Wendung „Jetzt bin ich alle“, der Barbie sich anschließt (sie schützt mehrfach im Handlungsverlauf die Entblößung von Kens Impotenz), womit das Wasserspiel der Drei trotz Skippers Drängen nach Wiederholung und Fortsetzung („Und ich

könnte noch stundenlang baden!“) zum Erliegen kommt. Diese kurze Szene (der sich eine Traumerzählung Skippers anschließt!) als Sublimation des nicht darstellbaren Inzests zwischen Barbie, Ken und Skipper zu interpretieren, stellt freilich keine unmittelbar eingängige, vom Text direkt nahegelegte Lesart dar. Gleichwohl ist das Hörspiel für diese Auslegung erstaunlich „offen“, wiederum wörtlich wie im übertragenen Sinn. So werden einerseits verschiedene Elemente der Reise nach Spanien explizit korreliert, etwa als ‚erotisch‘ (in einer Relation mit ‚Spanien‘ und gebunden an die Wahrnehmung von Ken und Skipper als Nicht-Spaniern, die im seltsamen Verhalten eines spanischen Kellners (der sich später als Teilnehmer an der Schatzsuche erweist) eine deutliche Affiziertheit von Barbie als ‚blondem Mädchen‘ sehen), ‚fremdartig‘, beispielsweise in den Irritationen, die das pinke (= verdächtige) Wohnmobil der Drei in den Ortschaften auslöst, die sie durchqueren und zu dem sie stets „erst ein paar Fragen beantworten [mussten]“, bevor normale Konversation möglich wird) oder ‚ganz fremd‘ (etwa in der Latenz eines weit in der Vergangenheit liegenden, für die Geschichte jedoch konstitutiven „maurischen Spaniens“, an das der Spanien zugeschriebene Wert ‚Erotik‘ als zugleich verdrängter wie verstärkter Gehalt angelagert zu sein scheint). Zugleich unterlässt es das Hörspiel andererseits durch die Nichtschließung signifikanter Leerstellen, Vermutungen über eine unter der harmlosen Teenager-Abenteuergeschichte liegende, abgründigere Ereigniskette auszuräumen. Neben der bereits erwähnten Badeszene nur ein kurzes Beispiel: Der sogenannte „Geierschnabelnaseneskimo“ stiehlt, während die Drei baden und Skipper anschließend ihren Traum (in dem er eine zentrale Rolle spielt!), das pinke Wohnmobil. Deutlich als Schurke eingeführt, entdeckt eine auf die figurespezifischen Triebökonomien fokussierte Lektüre ihn als eigentlich auf die Unterstützung von Skippers Emanzipationsbegehren abzielende Helferfigur, auf die sich (neben Herrn Kummermeier!) deutlich Skippers libidinöses Begehren richtet, an dem wiederum sich initial die Krise im Gefüge der Trias entzündet. In einer Szene begegnen die Drei, nachdem sie ihr Wohnmobil wiedergefunden haben, erneut den Kummermeiers, die wieder (!) einen Autounfall hatten, in den dieses Mal auch Ramon Galenas, der zuvor als Kellner im Restaurant aufgetaucht war, mit seinem Motorrad verwickelt ist. Letzter berichtet nun, dass er beobachten konnte, wie der sogenannte „Geierschnabelnaseneskimo“ das Wohnmobil gestohlen hat und darauf die Verfolgung aufnahm, die aber ohne Erfolg blieb, weil er zu langsam war. Während sich seiner Schilderung eigentlich bestimmte

Gegenfragen aufdrängen würden (Hat er, als er Zeuge des Diebstahls wurde, etwa selbst auf eine Gelegenheit gewartet, das Wohnmobil zu stehlen? Und wieso ist er mit seinem Motorrad nicht schnell genug, das wesentlich unsportlichere Gefährt einzuholen?), antwortet Skipper auf sein „ich war zu langsam“ mit einem mysteriösen „Was für ein Glück!“ Von Galenas darauf angesprochen („Wie meinst du?“), unterbricht Barbie das von ihr eventuell als heikel empfundene Gespräch mit „Äh bitte, das ist jetzt nicht wichtig!“ und verhält sich damit, wie später auch Frau Kummermeier, entsprechend ihrer Rolle als diskursive Kontroll- und Alphabetisierungsinstanz, die gemeinhin mit dem Operator ‚Mutter‘ als durch sexuelle Erfahrung legitimierte Verhüterin von Exzessen und nichtregulierter Normabweichung bezeichnet wird. So wird Frau Kummermeier später nach einer homoerotischen Eskalation zwischen Ramon Galenas und ihrem Mann, die beinahe zum Tod der beiden (durch Absturz!) geführt hätte, ihrem Mann nicht nur die Fortsetzung der Schatzsuche, sondern sogar das Sprechen verbieten und sowohl ihn als auch Galenas und Ken aus dem Gebirge ins Dorf zurückdelegieren (was den Weg für Skippers schließlich lesbische Initiation durch Barbie und den darauffolgenden Zugriff des sogenannten „Geierschnabelnaseneskimos“ freimachen wird). Eine vorzeitige Verhaftung des Diebs hätte das Erreichen dieses Ziel wohlmöglich verhindert, worin unter Umständen der Grund für Skippers Erleichterung über sein Entkommen und ihre implizite Freude über den Unfall als Ermöglichung der Wiederbegegnung mit Herrn Kummermeier liegt, den sie solange implizit begehrt, bis sie erfährt, dass auch er, den sie offensichtlich für einen erfahrenen „Schatzsucher“ (= Liebhaber) hielt, nicht weiß, worum es sich beim „Tränenauge von Afrika“ handelt: „Mh, nein natürlich nicht, niemand weiß es. Aber es ist ungeheuer wertvoll. Es wird mich für alle Verluste entschädigen, die ich auf dieser Reise erlitten habe.“

Gegen Ende des Hörspiels dann verweilt die Hörer_in bei Barbie und Skipper, während sie dabei zusehen, wie die Männer, mit ihnen auch Ken, unter dem Kommando des frischermächtigten Luiserl Kummermeier den verletzten Herrn Kummermeier ins Dorf bringen und aus dem Hörspiel verschwinden. Barbie und Skipper stellen nun im Folgenden fest, dass sie den sogenannten „Geierschnabelnaseneskimo“ aus den Augen verloren haben, was Barbie sehr angenehm zu sein scheint: „Ich bin froh, wenn dieser unangenehme Mensch nicht in meiner Nähe ist“, dem sie direkt ein an Skipper gerichtetes „Komm mal mit!“ anschließt, worauf sie ihre Schwester in eine nahegelegene, zuvor aber anscheinend auch

Galenas und den Kummermeiers unbemerkt gebliebene (offensichtlich diegetisch also einem ganz bestimmten Zweck vorbehaltene) Höhle führt. Barbies Faszination der halberfahrenen Frau („Ich finde, Höhlen haben immer etwas Geheimnisvolles an sich!“) quittiert Skipper mit einem Gemisch aus Zustimmung und Bangen („Ja das stimmt und äh, sie sind immer ein bisschen unheimlich!“). Im Inneren der Höhle ist es dann auch Skipper selbst, die als Erste verdächtige, auf das Versteck des „Tränenauges“ hinweisende Zeichen sieht und zu lesen versteht, sodass es schließlich Barbie ist, die den Fortgang der Initiation durch einen auf gruppenexterne Zuschreibungen gerichteten Rationalisierungsversuch („Es genügt, dass sich *andere* verrückt machen!“; Hervorhebung: AW) behindert und nun die Rolle der Verführerin vorübergehend Skipper zufällt („Aber wir können doch mal einen Blick in die Höhle werfen.“). Die übliche Kopplung von ‚Erfahrung‘ mit ‚Licht‘ in einer Dunkelheitsmetaphorik erlaubt dem Hörspiel schließlich die erneute Umkehr der Hierarchie und die Rückgabe der Führungsposition an Barbie. Sie *sieht* besser in der dunklen Höhle als ihre Schwester, findet sich schneller zurecht und erkennt so auch zuerst den entscheidenden Hinweis auf das „Tränenauge“. In wachsender Ekstase und mit zunehmendem Kontrollverlust, der von Skipper zunächst panisch, bald aber Komplizenhaft zur Kenntnis genommen wird („Jetzt hat es dich auch gepackt, Barbie. Komm zu dir! Ha, das ist doch echt verrückt, wir spinnen!“) findet Barbie zwei Spalten im Sand (!), die sich durch weitere Freilegung zu einem Quadrat, dem Deckel einer Kammer verbinden. Diesen müssen sie nun mit vereinten Kräften anheben. Während dieses Vorgangs geht der Dialog ununterbrochen weiter und verhandelt noch einmal Konzepte von ‚Weiblichkeit‘ (Skippers Fingernägel und ihre vermeintliche Sorge darum) bis die beiden schließlich in einer Schachtel aus Leder („alt“, „trocken“, „hautlich“, „zerbröckelnd“) das ominöse „Tränenauge von Afrika“ („feucht“, „hell“, „strahlend“, „einmalig“) finden und die Aufregung im Orgasmusäquivalent sprachloser Begeisterung („Es ist Wahnsinn!“/„Ich finde keine Worte“) beider Frauen gipfelt. In diese (Liebes-)Szene hinein, die durch die Elimination der Männer möglich wurde, dringt nun der sogenannte „Geierschnabelnaseneskimo“ und nimmt den Frauen das „Tränenauge“ wieder ab. Die Figur erscheint durch ihre Benennung mehrfach aus dem Bereich des ‚Vertrauten‘ entrückt, wobei die rassistische Zuschreibung ‚Eskimo‘ durch das Attribut einer ‚Geierschnabelnase‘ (eine Nase wie ein Schnabel, ein Schnabel wie ein Geier, psychoanalytisch lässt sich weiterlesen: ein merkwürdig großer Penis)

weiter ethnisierend verfremdet wird („Er sieht wirklich aus wie ein Eskimo./Bloß die Nase passt nicht dazu./Er hat nen Zinken wie n Geier.“). Dieser sogenannte „Geierschnabelnaseneskimo“ lässt sich nun, indem er mehrfach das fragwürdige, in allen neuen Ortschaften erst einmal Verdacht erregende Wohnmobil der Drei zu stehlen versucht und es zugleich auch auf das mysteriöse „Tränenauge von Afrika“ abgesehen hat, das sich durch die Kopplung des ‚maurischen Spanien‘ als supererotisiertes Artefakt, mithin als Stellvertreter für die Emanzipation von Skippers Begehren deuten lässt, vom Bösewicht zum eigentlichen Dynamisierer und Gefährder der pathologischen Konstellation umstülpen. Diese Konstellation besteht zusammengefasst in 1) einer durch den impotenten Ken erzeugten Triebstauung und 2) der hierin mitbegründeten generell inzestuös strukturierten und dadurch pathologisch-endogamen Dreierbeziehung mit ihm und Barbie. Skippers Verbleib in diesen Umständen verhindert die Entdeckung einer eigenständigen, auf heterosexuelle Männer mit antwortendem Begehren („Oder muss ich mit meinem Messer nachhelfen?“ (vgl. wiederum Freud 1969 [1916], 164)) gerichteten Erlebensfreude. Am Ende des Hörspiels versucht der sogenannte „Geierschnabelnaseneskimo“ also erneut, das pinke Wohnmobil zu stehlen, da sein eigenes Auto von anderen parkenden Fahrzeugen eingeklemt ist. Er wird an der Flucht gehindert, indem die Bewohner_innen des Dorfes, die gerade eine Fiesta veranstalten, sich, aufgefordert vom Bürgermeister, vor das Wohnmobil stellen und so die Straße blockieren. Über diese Aktion verschafft der sogenannte „Geierschnabelnaseneskimo“ dem Geheimnis, „das die Berge über Jahrhunderte hinweg gehütet hatten“ und das dank Barbie und Skipper ans Licht gekommen ist, eine breite Öffentlichkeit und forciert so das Coming Out der beiden Schwestern: sie werden nun, ohne Ken, vom Bürgermeister des Dorfes zu Ehrenbürgerinnen ernannt und damit symbolisch in die Gemeinschaft des mit ‚Erotik‘ gekoppelten Spanien eingruppiert. Dem raumsemantischen Konzept des Beuteholerschemas entsprechend werden sie zwar in ihren Ausgangsraum (Deutschland) zurückkehren, die in ‚Spanien‘ erworbenen Werte aber mitnehmen und bei Bedarf vor Ort selbst „aufladen“ können. Das „Tränenauge von Afrika“ selbst, so der Bürgermeister, „[wird] Wohlstand über uns alle bringen“. Der textinternen Logik folgend „speist“ das in der Vergangenheit liegende, mystisch-erotische ‚maurische Spanien‘ durch den Edelstein, den „[e]in Fürst aus dem Morgenland [...] hier bei uns zurückgelassen [hat], wo seine geliebte Frau starb“ den gegenwärtigen Raum und ermöglicht so die vital gesteigerte Verwertungskette zwischen Vergangenheit

und Gegenwart und ‚Spanien‘ und externen ‚Ehrenbürgerinnen‘. In dieser Verbindung von Raubkunst und Ökonomie (bestehe sie in materiellem Wohlstand oder metaphorischer (sexueller) Potenz) liegt wiederum der Ansatzpunkt für die an dieser Stelle nicht weiter ausgeführte, aber eminent wichtige postkoloniale Lesart des Textes, die im von Gayatri Spivak konzipierten *soul making* als moralischem Motor des imperialistischen Projekts einen Ausgangspunkt finden könnte. Es beschreibt:

[...] *the imperialist project cathected as civil-society-through-social-mission. As the female individualists, not-quite/not-male, articulates herself in shifting relationship to what is at stake, the ‘native female’ as such (within discourse, as a signifier) is excluded from any share in this emerging norm. (Spivak 1985, 244f., Hervorhebung im Original)*

Einer diesen Problembereich auslotenden Analyse würde sofort die völlige Absenz „einheimischer“ Frauen im Hörspiel auffallen, sowie die merkwürdig indifferente Vergabe von fremdsprachlichen Akzenten bei den jeweils „einheimischen“ Männern in Frankreich (ein Polizist) und Spanien (Ramon Galenas und der Bürgermeister). Hier soll der Eingriff Barbies in Fragen kolonialistischen *soul makings* jedoch mit Hilfe eines anderen Beispiels präsentiert werden.

The Doll That Saved Africa: Barbie Savior (2016-2017)

Im Instagramprofil *Barbie Savior*⁶ finden sich 107 Foto/Text-Posts, in denen Barbie, eine junge, imaginäre Entwicklungshilfevolontärin zwischen dem 8. März 2016 und dem 23. Februar 2017 von ihrem Aufenthalt im „country of Africa“ berichtet. Der Account ist mit circa 122.000 Abonnenten vergleichsweise klein, aber nicht marginal.⁷ Die Posts setzen ein in den letzten Tagen vor der Abreise Barbies aus ihrer us-amerikanischen Heimat und brechen etwa ein Jahr später unvermittelt ab, während sie sich noch in Afrika befindet. Der letzte Beitrag betrifft die Ankündigung einer Kollektion aus echtem Zebraleder gefertigter Miniröcke, deren Erlös einem eben eingerichteten Zebraschutzgebiet

6 <https://www.instagram.com/barbiesavior/> (abgerufen am 30. August 2017)

7 Zur Relation: Der Instagram-Account von Angela Merkel hat derzeit ca. 356.000 Follower, der von Jerome Boateng ca. 4,6 Millionen und der von Selena Gomez ca. 126 Millionen. Dem Account der „Original“-Barbie von *Mattel* folgen etwa 1 Million Menschen auf Instagram.

zugute kommen soll. Barbie möchte damit eine Karriere in der Modeindustrie kompensieren, die sie nach eigener Auskunft für ihre Arbeit „to save and serve in the country of Africa“ (Barbie Savior, 23.2.2017) aufgegeben hat. In einem anderen Beitrag vom 19. März 2016 nimmt Barbie Stellung zu den Hinweisen, die sie in den Kommentaren zu ihren Posts bekommen hat, dass es sich bei Afrika nicht um ein Land, wie sie es stets behauptet, sondern einen Kontinent handelt. Ihre Entschuldigung mündet in eine selbstwertdienliche Demutsgeste, in der die ‚Liebe‘ zu ‚Afrika‘ dem ‚Wissen‘ darüber als deutlich höherwertiger gegenübergestellt wird: „I hope you can forgive my mistake. I have so much to learn – but I do know one thing for certain – and that is that my love is bigger than ANY country! Even bigger than the country of Africa!“ So nimmt der Blog satirischen Bezug auf die eurozentrisch-egomanische (Sprach-)Verkappung von Akteur_innen einer als *White-Savior Industrial Complex*⁸ identifizierten Verquickung von Konzepten aus ‚Entwicklungshilfe‘, ‚Charity‘, ‚Imperialismus‘ und ‚Tourismus‘, die von einer postkolonialen Darstellung Afrikas als homogenem, rückständigem, disparatem und darum hilfsbedürftigem Land begleitet wird, das praktisch nicht über nationale, kulturelle oder sonstige Differenzen verfügt und hauptsächlich von stummen, schwarzen, zumeist weiblichen Kindern bevölkert ist. Die als Puppe eigentlich sprachlose Barbie spricht in diesen Erzählungen über die Bewohner_innen des „Landes“, das sie als Entwicklungshelferin „bereist“ und als Kulisse für das Projekt der Inszenierung ihrer moralischen wie ästhetischen Qualitäten missbraucht. Die Trauer über das Elend und die Notwendigkeit humanitärer Hilfe geht dabei stets Hand in Hand mit dem Genuss an allen als tiefgreifend empfundenen, sprachlich aber äußerst abstrakt und phrasenhaft bleibenden „Blessings“ und „Changes“, die die Volontärin während ihres Aufenthalts auf den Weg bringen darf. Dabei wird ein grundsätzliches Problem des dominierenden Zugriffs dieser Form des Erlebnistourismus sichtbar. In ihren sich immer wieder offenbarenden Wissenslücken und Fehleinschätzungen wie „Did you know that 112% of the people living in the country of Africa don’t have access to toilets?“ (Barbie Savior, 23.1.2017) werden nicht nur Klischees über „Afrika“ reproduziert, sondern freilich auch Rollenvorstellungen und populäres „Wissen“ über das „Barbie-Girl“. So ist es auch in anderen ähnlichen satirischen

8 Der Begriff stammt vom Schriftsteller Teju Cole, vgl. den gleichnamigen Essay in *Known and Strange Things*. New York 2016. S. 340-349, sowie <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/> (abgerufen am 30.8.2017).

Bezugnahmen auf den weißen rettungsindustriellen Komplex⁹ oft die blonde Frau, deren Unwissen über „Afrika“, Egoismus und Oberflächlichkeit den Hebel für die Kritik abgibt.¹⁰ Daraus entsteht ein Geflecht, in dem Stereotypen einander bedingen, speisen und wechselseitig zu reproduzieren beginnen. Barbie wird dadurch als implizite und explizite Normierungsinstanz, sowohl für „fremde“ als auch „eigene“ Kulturen und damit Akteurin eines kulturellen und kolonialen (Krisen-)Imaginären sichtbar, dessen zentrales Projekt sich nach wie vor treffend über die schon eingeführte 19. Jahrhundert-Maxime des *soul making* beschreiben lässt. Wenn Barbie am 22. September 2016 darüber berichtet, wie sie den Herbst nach Afrika gebracht hat:

I may now live in eternal summer, but missing out on my favorite season wasn't an option! It's the first day of fall in America and – coincidentally – the first day I brought fall to Africa! Eternal summer no longer. I can't wait to see the joy on each child's face when I bestow upon them their first UGG boots and they take their first sip of pumpkin spice latte. Thanks to super-boyfriend Ken for collecting and sending over precious fall leaves for the children!

so ist sie eigentlich mit der Schaffung eines Doubles¹¹ beschäftigt, das aus dem Krisenraum „Afrika“, der seinerseits zuvor konstruiert werden muss¹², zum Zweck des *soul making* heraus entwickelt wird. ‚Krise‘ lässt sich hier, in Ergänzung einer zumeist auf zeitlichen Verlauf und Begrenztheit abhebenden Definition, über die Anbindung an einen spezifischen Raum verstehen, der selbst nicht in der Lage ist, *über* sich zu sprechen. Die Krise ist dann stets eine dem Raum nahegelegte Wahrnehmungsmatrize, vor deren Hintergrund seine Konstruktion stattfinden soll. Die Macht der Signifikation, von Benennung und (semantischer) Konstruktion des hier beschriebenen Raums ‚Afrika‘ als ‚krisenhaft‘ und darum

transformationsbedürftig (bis hin zur Veränderung klimatischer Gegebenheiten durch Einführung einer „neuen“ Jahreszeit) obliegt dabei (scheinbar!) allein der Volontärin aus dem Westen und folgt, so die implizite Kritik des Accounts, den medialen und diskursiven Determinanten der verschiedenen involvierten Akteur_innen, seien es die Plattform *Instagram*, die diversen Volunteer-Vermittlungsnetzwerke, Charity-Organisationen, die beteiligten Regierungen, Fluggesellschaften, Mobiltelefonhersteller, Mobiltelefonzubehörhersteller (Selfiestick!), Modelabels, Kaffeehausketten etc. etc., ist also letztlich völlig unfrei und fremdgesteuert. Ähnlich wie (auf bestimmte Weise) Skipper im Hörspiel nimmt Savior Barbie ihren doppelten Voyeurinnenstatus als zugleich Sehende und Beim-Sehen-Gesehene wahr. Sie observiert selektiv, durch den Filter einer „weißen Helferin“ (im Sinne des gleichnamigen (psychologischen/organisatorischen) Komplexes) ihre Umgebung und reagiert darauf in den Schablonen, die ihr zur Verfügung stehen. So lassen sich Aussagen wie: „I feel like mothering all of this country's children. I was chosen for this!“ (Barbie Savior, 21. März 2016) nicht nur als übergriffige Okkupation aller „afrikanischer“ Kinder um den Preis des Verschwindenlassens ihrer Mütter, mithin also eine koloniale *soul making*-Operation verstehen, sondern sind zugleich Ausdruck einer (Sprach-)Krise westlicher Frauen, denen eben nur ein (fremd-)bestimmtes, oktroyiertes Spektrum an Verhaltens- und Sprechweisen zur Verfügung steht. Das Wissen der Volontärin um ihr Gesehenwerden bezieht sich dabei hauptsächlich auf ihre Selbstdarstellung bei *Instagram*, wohin sie ihre Aussagen auch konsequent adressiert. Die Interaktion mit den Menschen vor Ort ordnet sich diesem Projekt unter und verfügt über keinen Eigenwert.

Aus der Perspektive der Puppe als Transitionsobjekt ließe sich noch einmal anders fragen, welche Aussagen Barbies „Entsendung“ nach „Afrika“ über das Verhältnis zwischen globalem Norden und Süden macht. So wäre denkbar, dass sich im lindernden, beistehenden, helfenden „Geschenk“ der Puppe an einen Kontinent in der „Krise“, die so als Krise des Heranwachsens erscheinen würde, der Wunsch versteckt, die rettungsindustrielle Beziehung eines westlichen Imaginären zu „Afrika“ als an ihr Ende gekommen zu denken. Die „Krise“ wäre dann nicht nur die des heranwachsenden „Afrika“, das mit Hilfe der Puppe endlich mündig werden soll, sondern auch die eines „Westens“, dem es Panik bereitet, das Spiel für beendet zu erklären und mit dem Spielraum auch die Berechtigung zum Spiel überhaupt, zur Schaffung und Manipulation seiner externen Doubles zu verlieren.

9 So der Vorschlag der deutschen Übersetzer des oben zitierten Essaybandes von Teju Cole (*Vertraute Dinge, fremde Dinge. Essays*. München 2016)

10 Vgl. bspw. die satirische Quizsendung *Who wants to be a Volunteer?*, in der die blonde Lilly auf die Frage „How many countries are there in Africa?“ intradiegetisch korrekt mit „One“ antwortet: https://www.youtube.com/watch?v=ymcfrj_rRc (abgerufen am 30.8.2017).

11 Vgl. hierzu Ola Abdalkafor's Kommentar zur Spivaks Begriff des *soul making*: „The madness of creating similarity for Spivak marks the failure of soul-making in transforming the other to an identical copy of the self.“ (Abdalkafor 2015, 116)

12 Barbies Schilderungen vermeiden explizit die Darstellung „zu entwickelter“, urbaner Bereiche „Afrikas“ und bevorzugen stattdessen die etablierten Klischees, beispielsweise Kinder mit Fliegen im Gesicht: „Although children with flies swarming their faces are relatively rare here, it's important to me to portray this as the norm.“ (Barbie Savior, 16.3.2016)

Literaturverzeichnis

- Abdalkafor, Ola (2015). *Gayatri Spivak. Deconstruction and the Ethics of Postcolonial Literary Interpretation*. Cambridge: Scholars Publishing.
- Barthes, Roland (2012). *Mythen des Alltags* (Vollständige Ausgabe). Berlin: Suhrkamp.
- Cole, Tejo (2016). The White-Savior Industrial Complex. In Tejo Cole, *Known and Strange Things* (Essays) (p. 340-349). New York: Random House. Online: The Atlantic. Zugriff am 30.8.2017 unter <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/>
- Fooken, Insa (2012). *Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut* (unter Mitarbeit von R. Lohmann). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Freud, Sigmund (1916/1969). *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*. In Sigmund Freud, *Studienausgabe Bd. 1*. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- Freud, Sigmund (1919/1982). Das Unheimliche. In Sigmund Freud, *Studienausgabe Bd. 4* (S. 241-274). Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Jakobson, Roman (1979). Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen. In Wolfgang Raible (Hg.), *Aufsätze zur Linguistik und Poetik* (S. 117-141). Frankfurt am Main: Ullstein.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1985). Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. *Critical Inquiry* 12 (Autumn), 243-261.

Internet-Quellen

- Werbespot: We Girls Can Do Anything. *Youtube*. Zugriff am 30.8.2017 unter <https://www.youtube.com/watch?v=J0mUUbo7jvQ>
- Instagram-Account: Barbie Savior. *Instagram*. Zugriff am 30.8.2017 unter <https://www.instagram.com/barbiesavior/>
- Video: Who Wants to be a Volunteer? *Youtube*. Zugriff am 30.8.2017 unter https://www.youtube.com/watch?v=ymcflrj_rRc
- Körting, Heikedine (Regie) (1989). *Barbie und das Traummobil*. EUROPA-Musikkassette.

Über den Autor / About the Author

Alexander Wagner

geboren 1987 in Hoyerswerda; Studium der Germanistik und Philosophie an der Bergischen Universität Wuppertal; seit 2014 dort wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte (Prof. Dr. Wolfgang Lukas). Forschungsinteressen sind neben Medien- und Wissensgeschichte, Kultursemiotik und dem Verhältnis von Literatur zu Wissenschaft und Populärkultur schon lange (Hör-)Spiele und (Bühnen-)Räume. Die *ATM* (Akademie für technische Mannigfaltigkeiten) ist ein organisatorischer Verbund, eine Struktur im Werden, die sich vornimmt, kontinuierlich die Überlappungssäcke von Kunst und Wissenschaft zu bestellen.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
awagner@uni-wuppertal.de