

Ein Beitrag zur politischen Ikonographie des Aufstands

oliver kohns

I. »A political sign of the times«

Seit der Frühen Neuzeit, so informiert das *Handbuch der politischen Ikonographie*, hat sich eine »Bildpolitik des Aufstandes« herausgebildet, welche den Aufstand »sowohl durch emblematisch oder allegorisch verdichtete Programmbilder als auch durch reportagehafte Bildpublizistik ikonographisch vermittelt.¹ Evidenz für beide Facetten der politischen Ikonographie des Aufstands bietet eine Karikatur aus der *Süddeutschen Zeitung*:



Abb. 1: Karikatur aus der Süddeutschen Zeitung, 17.10. 2011, S. 4

Die Zeichnung illustriert die ikonographische Verdichtung verschiedener politischer Aufstände im Jahr 2011 – und zugleich auch die Bedeutung der Bildpublizistik für diese Verdichtung: Die Karikatur stellt einen Zusammenhang zwischen den »arabischen

Revolutionen« im Frühjahr 2011, den »Riots« in Großbritannien im Sommer 2011 sowie den weltweiten Protesten der »Occupy«-Bewegung im Herbst 2011 durch die ikonographische Angleichung der protestierenden Gestik zuallererst her. Das hochgereckte, dem Betrachter der Zeichnung triumphierend entgegengehaltene Smartphone dient hier – unabhängig von der kontrovers diskutierten Frage, ob die Revolutionen des 21. Jahrhunderts ohne »die neuen Kommunikations- und Web 2.0-Technologien (Mobilfunk, YouTube etc.) bzw. die sogenannten ›Social Media‹-Plattformen, wie Facebook und Twitter, undenkbar gewesen wären² – zur ikonographischen Inszenierung von Einheit: Über temporale (markiert durch die Angabe der Jahreszeiten) wie räumliche (markiert durch die im Hintergrund erkennbaren symbolischen Verortungen: Pyramiden, der Big Ben, Bankenhochhäuser) Grenzen hinweg scheinen die Figuren an *einem* Aufstand beteiligt. Die Ikonographie des Aufstands besitzt ein identifikatorisches Potential: Sie kann verschiedene Gewaltakte in einen historischen und ideologischen Zusammenhang bringen.

Auffällig ist, dass die dritte der gezeichneten Gestalten – die den Protest der »Occupy«-Bewegung gegen die Macht der Banken darstellen soll – durch die symbolisch aufgeladene Guy-Fawkes-Maske ihrerseits auf eine Tradition der »Ikonographie des Aufstands« verweist. Diese Maskierung bildet die *trademark* der Protestbewegungen im Herbst 2011. Bilder mit derart emblematisch maskierten Demonstranten aus nahezu der ganzen Welt sind in allen Tageszeitungen abgedruckt und im Internet massenhaft zu finden.

Die Guy-Fawkes-Maske sei, so liest man im britischen *Guardian*, »a political sign of the times« und »the en-vogue revolution-



Abb. 2: Demonstrant in Rom, 15. 10. 2011



Abb. 3: Demonstranten in Toronto, 17. 10. 2011³

ary symbol for the younger generation⁴ geworden. »The face of Fawkes is everywhere now«, schreibt Lewis Call, »at peace rallies and anti-nuclear demonstrations.⁴ Als »Markenzeichen des Protests«⁶ funktioniert die Maske ironischerweise nach den Regeln der kapitalistischen Marktwirtschaft, welche die damit verhüllten Protestierenden übereinstimmend kritisieren. Rein funktional betrachtet könnten man sich mit dieser Beobachtung zufrieden geben: Die Guy-Fawkes-Maske symbolisiert gewissermaßen die Einheit des Protests und macht ihn dadurch als Protest erkennbar. Die »Ikonographie des Aufstands« spielt damit in der »reportagehaften Bildpublizistik« ebenso eine Rolle wie in der Inszenierung dieses Aufstands. Auf beiden Ebenen funktioniert die Guy-Fawkes-Maske als Symbol der Einheit einer Protestbewegung.

Eine Maske vollzieht eine doppelte Geste: Indem sie ein Gesicht verbirgt, gibt sie ein anderes zu sehen. Welche Bedeutung es hat, dass sich eine Protestbewegung unter dem Symbol der karikatursk verzerrten, clownesken Maske des gescheiterten Attentäters Guy Fawkes versammelt, bleibt zu fragen: »Was bedeutet das neue Gesicht?«⁸ Die hermeneutische Frage nach der Bedeutung der Maske führt in die Sphäre der Popkultur. Die Maske stellt nicht einfach den gescheiterten Attentäter Guy Fawkes dar, der am 5. November 1605 festgenommen wurde, als er mit 36 Fässern Schießpulver den englischen König James I. mitsamt dem ganzen Parlament in die Luft jagen wollte. Nur durch komplexe kulturelle Vermittlungen wurde Fawkes zu einer zentralen Figur der politischen Ikonographie der Gegenwart. Fawkes war nicht der Anführer der katholischen Verschwörer des 5. November 1605 – das war Robert Catesby –, sondern der »trigger man«, der die Pulverfässer zünden sollte.⁹ Bereits ein Jahr nach dem gescheiterten Anschlag wurde der 5. November zu einem Feiertag erklärt,¹⁰ und die Verbrennung des Attentäters Guy Fawkes *in effigie* wurde seitdem ein ritueller Bestandteil des »Guy-Fawkes-Tags«. Wie Lewis Call ausführt, wurde der Guy-Fawkes-Tag bereits im 19. Jahrhundert für lokale Aufstände gegen die staatliche Autorität genutzt.¹¹ Auch die Wahrnehmung der Figur Guy Fawkes habe sich geändert: Das rituell am 5. November verbrannte »Fawkes image« habe die Bedeutung der »resistance to the emerging disciplinary regime of modern municipal government«¹² angenommen. Die heutige Wahrnehmung der Figur ist vor allem durch populärkulturelle Vermittlung geprägt. Ob der historische Guy Fawkes als »katholischer Fanatiker«¹³ und »religiöser Terrorist«¹⁴ eine geeignete Symbolfigur für die protestierende Jugend des 21. Jahrhunderts abgibt, ist eine müßige Debatte: Die Maske stellt

weniger Guy Fawkes dar als vielmehr den Rächer »V«, der in Alan Moores und David Lloyds Comic *V for Vendetta* (1982-1985) und der gleichnamigen Filmadaption (2006) mit einer Guy-Fawkes-Maske gegen ein faschistoides System kämpft.

»Expect Us!«, heißt es auf dem Schild des Demonstranten in Toronto (Abb. 3). Die Maske, die der Demonstrant mit diesem Schild trägt, kann als Teil der Aussage verstanden werden. Der Maskierte erscheint nicht als identisch mit der Person hinter seiner Maske, sondern als jemand, der etwas – in diesem Fall ein »Us« – darstellt. Die »Masken der griechischen Tragödien« hätten, schreibt Roland Barthes, »eine magische Funktion [gehabt]: der Stimme einen chthonischen Ursprung zu verleihen, sie zu entstellen, sie zu verfremden, sie aus einem unterirdischen Jenseits ertönen zu lassen«.¹⁵ Auch die Fawkes-Maske rückt ihren Träger in einen fiktionalen und imaginären Raum. Die Aussage »Expect Us!« wird hier nicht aus einem unterirdischen Jenseits ausgesprochen, sondern von einem in der Zukunft erwarteten Kollektiv. Sie kündigt – mit allen biblischen Konnotationen von »Expect« – das Erscheinen eines machtvollen »Wir« an, das Auftreten eines potenzen politischen Subjekts. Die massenhafte, weltweite Verbreitung der Maske steht aus dieser Perspektive nicht nur im ironischen Gegensatz zur antikapitalistischen Tendenz der Proteste: Die Photographien mit Guy-Fawkes-Masken aus verschiedenen Hauptstädten der Welt veranschaulichen vielmehr die Erwartung eines zukünftig erscheinenden politischen Subjekts.

II. Anonymität vs. Autorschaft (Hobbes)

Maskierungen besitzen zuallererst eine verbergende Funktion. Berufsrevolutionäre lieben ein unauffälliges Dasein – zumindest bis zu dem Tag, an dem die Revolution offen beginnt. Er ist notwendigerweise durch »die Taktiken und Verhaltenslehrnen der Klandestinität«¹⁶ geprägt. »Die Sichtbarkeit ist zu meiden«, heißt es im anonym veröffentlichten Traktat *Der kommende Aufstand* (2007), das als eine Fibel der zeitgenössischen Protestbewegungen gehandelt wird: »Es geht darum, unser Erscheinen als Kraft bis zum geeigneten Augenblick hinauszuschieben. Denn je später die Sichtbarkeit uns aufdeckt, umso kraftvoller findet sie uns.«¹⁷ Die Logik, derzufolge alleine schon das Verbleiben im Unsichtbaren einen Zuwachs an »Kraft« bewirkt, entstammt wohl weniger der Erfahrung des revolutionären Kampfs – sondern vielmehr der Tradition philosophischer Anthropologie und Ethologie. »Zur Macht



Abb. 4: Demonstranten in Stockholm, 15. 10. 2011



Abb. 5: Demonstranten in Hong Kong, 15. 10. 2011⁷

gehört eine ungleiche Verteilung des *Durchschauens*«, notiert Elias Canetti in *Masse und Macht*: »Der Mächtige durchschaut, aber er lässt sich nicht durchschauen.«¹⁸

Undurchschaubarkeit ist in diesem Sinn die offenkundigste Funktion politischer Maskierung. Daher verwundert nicht, dass die Guy-Fawkes-Maske zunächst von Vertretern des internetaffinen politischen Kollektivs »Anonymous« aufgegriffen wurde: Erst in der Nachahmung von Videobotschaften der Gruppe »Anonymous« wurde die Fawkes-Maske allgemeines Protestgut. Zu Anonymisierung, De-Individualisierung und Steigerung der Undurchschaubarkeit mag die Fawkes-Maske dienen; Tarnung und Unsichtbarkeit stellt sie freilich gerade nicht her.

Um die Frage nach der politischen Bedeutung von Maskierungen grundsätzlicher zu stellen, lohnt die Lektüre einiger Abschnitte aus Thomas Hobbes' *Leviathan* (1652). Hobbes definiert die Entstehung des Staates grundlegend als die Errichtung von Souveränität. Dies geschieht durch einen Vertrag, der das Oberhaupt als anerkannten Repräsentanten der Untertanen legitimiert. Im 17. Kapitel des *Leviathan* schreibt Hobbes: »And in him consisteth the essence of the commonwealth; which (to define it,) is *one person*, of whose acts a great multitude, by mutual covenants one with another, have made themselves every one the author.«¹⁹ Was es bedeutet, dass die Untertanen des Staates zu dessen »Autor« werden, erläutert Hobbes in seinen Ausführungen zu »artificial persons«. Diese entstehen, so Hobbes, wenn ihre »words and actions owned by those whom they represent«²⁰ – wobei das englische Wort »own« den Akt der Anerkennung ausdrücklich als Aneignung markiert. »And then«, schreibt Hobbes weiter, »the person is the *actor*; and he that owneth his words and actions, is the author: in which case the actor acteth by authority.«²¹

Hobbes bestimmt den Staat als eine »künstliche Person«, die wesentlich durch ihre Kraft gekennzeichnet ist, ihre Untertanen zu repräsentieren. Indem die »Worte und Handlungen« des Staates von den Untertanen als die *eigenen* anerkannt werden müssen, ist jede staatliche Herrschaft als repräsentativ bestimmt. Hobbes' Beschreibung der staatlichen Repräsentation – und damit der Bedingung der Möglichkeit staatlicher Existenz – rückt diese systematisch in die Nähe ästhetischer Werke, insbesondere zu dramatischen Fiktionen. In die Sphäre des Theatralischen weist die Etymologie des Begriffs »Person«, auf die Hobbes ausdrücklich eingeht.

»The word person is Latin«, schreibt Hobbes: »instead whereof the Greeks have πρόσωπον which signifies the *face*, as *persona* in Latin signifies the *disguise*, or *outward appearance* of a man, counterfeited on the stage [...]. So that a *person*, is the same that an *actor* is, both on the stage and in common conversation.«²² Der Souverän, der die künstliche Person des Staates erschafft, indem er die Einheit seiner Untertanen repräsentiert, ist damit wesentlich ein Staatschauspieler. Um den dauerhaften Bürgerkrieg des Naturzustands zu beenden, mussten die Untertanen den Souverän dazu autorisieren, sie zu vertreten, woraufhin sie durch dessen Maske ihre eigene *persona* handeln und sprechen hören. Der Untertan des Hobbes'schen Staats ist einem theatralischen Repräsentationsregime unterworfen.²³

Die Figur »V« ist in *V for Vendetta* durch seinen Kampf gegen dieses Repräsentationsregime bestimmt. England steht in der Fiktion von Comic und Film unter der Herrschaft eines faschistischen Regimes, das Oppositionelle, ethnische Minderheiten und Homosexuelle brutal verfolgt und in KZ-artigen Lagern inhaftiert. In der Darstellung der politischen Vorgeschichte weichen Comic und Film voneinander ab. Im Comic wird der Leser



Abb. 6: Revolutionäre Medienguerilla: screenshot aus »V for Vendetta«²⁷

durch eine Rückblende aus der Perspektive der Figur Evey über die Vorgeschichte unterrichtet: Nach einem Atomkrieg sei es zu Aufständen gekommen, die Zentralregierung sei zusammengebrochen und erst von den Faschisten neu errichtet worden. Der Film verzichtet auf das Motiv des Atomkriegs und erklärt die Machtergreifung der Faschisten durch die Erinnerung an eine tödliche Seuche – die offenbar von den Faschisten selbst verbreitet worden ist – und eine darauffolgende kollektive Panik. Sowohl Comic als auch Film sind in der politischen Situation ihrer eigenen Zeit verwurzelt: Während der Comic aus dem Jahr 1981 die Ängste des Kalten Kriegs vor einer atomaren Apokalypse spiegelt, zeigt der Film aus dem Jahr 2006 eine skrupellose Regierung, die durch Manipulationen, Lügen und künstlich geschürte Ängste herrscht – und als eine allegorische Darstellung der Bush-Administration verstanden werden kann.²⁴ In beiden Versionen beschreibt *V for Vendetta* einen faschistischen Staat, der ein umfangreiches – an George Orwells *1984* erinnerndes – Überwachungs- und Propagandasystem installiert hat, um die Bevölkerung zu kontrollieren und mittels gefälschter Informationen zu manipulieren.

Der Kampf des Protagonisten »V« gegen das Regime ist doppelt motiviert: Er führt einen Rachefeldzug gegen die Wärter und Ärzte des Konzentrationslager, in dem er interniert war; er bekämpft aber auch das gesamte staatliche Repräsentationsregime und zielt auf einen Sturz der faschistischen Herrschaft. Während die faschistische Propaganda die zentralen Massenmedien des 20. Jahrhunderts bevorzugt – vor allem Radio und Fernsehen –, nutzt »V« alte Medien. »V« erweist sich als ein Bildungsbürger, der sein symbolisches Kapital einzusetzen weiß: Sein Unterschlupf gleicht einer Bibliothek, er zitiert aus Shakespeares Dramen und wird bei der Lektüre von Thomas Pynchons Roman *V* gezeigt. Indem er die zentral gesendeten Bilder gegen die dezentral archivierten Buchstaben austauscht und sich so aus dem staatlichen Medienverbund ausklinkt, durchschaut »V« die offiziellen Repräsentation als illusionär und ist bereit, sie zu bekämpfen: »It's everything, Evey«, sagt »V« in einer Szene: »the perfect entrance, the grand illusion. It's everything. And I'm going to bring the house down.«²⁵

Diese Formulierung versteht »V« auf eine explosive Art und Weise buchstäblich. Zu Beginn des Comics (und gegen Ende des Films) sprengt er das britische Parlamentsgebäude in die Luft – der ikonisch markante Turm des Big Ben wird pulverisiert²⁶ – und zerstört damit den zentralen Ort parlamentarischer Repräsentation. Mit der Sprengung des Parlamentsgebäudes wird »V« zum legitimen Nachfolger des katholischen Terroristen Guy Fawkes, der eben dies im Jahr 1605 erfolglos versucht hatte. Während Fawkes Parlament und König und damit die Repräsentanten des

Staates durch die Explosion physisch töten wollte, sprengt »V« das – mitten in der Nacht – leere Parlamentsgebäude: Nicht auf Repräsentanten des Systems richtet sich »V«s Attentat, sondern auf die staatliche Repräsentationssystematik als solche.

Gegen die staatliche Repräsentation richtet sich auch »V«s Besetzung des zentralen Fernsehstudios. Indem er die üblichen Fernsehsendungen durch seine eigene Videobotschaft unterbricht, enteignet er die Kanäle der staatlichen Propaganda und kehrt sie gegen ihre Urheber um. Ganz in der Tradition europäischer Revolutionen adressiert »V«s Fernsehansprache *alle* Empfänger – in der Version des Comics ausdrücklich die gesamte Menschheit. »Die Demokratie jeder europäischen Revolution appelliert immer an alle, bei Luther durch den Buchdruck, bei Lenin durch die berühmten Radiotelegramme an alle«,²⁸ schreibt Eugen Rosenstock: »Die Revolution [...], die diesen Namen verdient, will zur Welt kommen und der ganzen Welt einen neuen Anstoß und eine neue Ordnung mitteilen.«²⁹ Die Möglichkeit einer *Mitteilung* des revolutionären Gedankens an die *ganze Welt* ist paradoixerweise durch die Kommunikations- und Repräsentationskultur des Staates selbst gegeben: Weil die Kanäle des faschistischen England buchstäblich gleichgeschaltet sind, erreicht »V«s Fernsehansprache jeden Empfänger im ganzen Land. »You designed it, wanted it foolproof. You said every television in London!«,³⁰ rechtfertigt der Propagandachef Dascomb gegenüber dem erregten Kanzler die Ausstrahlung von »V«s Sendung.

In diesem Sinn entwickelt *V for Vendetta* eine Erzählung über die Möglichkeit der Okkupation und Kaperung offizieller Repräsentation. So kommentiert Lewis Call: »If power in the postmodern world is based largely upon illusion and the creative manipulation of reality, then revolutionaries have a clear and effective strategy available to them. They need only seize the engines of simulation, puncture the veil of illusion, and replace the official discourse with a radical alternative narrative«.³¹ Wenn die staatliche Repräsentation nicht nur eine massenmediale Vermittlung von Macht ist, sondern eine wesentliche Bedingung von Herrschaft ist, dann wird Repräsentation konsequenterweise auch zu einem potentiellen Feld revolutionärer Aktivitäten: »the face of Fawkes stands ready to engage capital and the state in the place where they are weakest, the terrain of representation.«³²

III. Maske und Masse

Die Aneignung der Guy-Fawkes-Maske in der globalisierten Protestbewegung der Gegenwart lässt sich nicht durch eine einheitliche, singuläre und stringente Interpretation erklären. Allerdings können Motive und Zusammenhänge benannt werden. Die Maskierung ist im politischen Kontext nicht einfach eine Technik der Undurchschaubarkeit und der Flucht vor Überwachung. Als politisches Symbol tritt die Fawkes-Maske in Konkurrenz zur offiziellen Ikonographie – und beendet allein durch seine öffentliche Erscheinung das Repräsentationsmonopol des Staates. Die Anonymität der Maske kündigt die *Autorschaft* des Individuums für die Repräsentation des Staats auf, die Hobbes beschrieben hat: Indem das Individuum sich die theatraleische Maske des Guy Fawkes aufsetzt, tritt es in direkte Konkurrenz zum Souverän, der bei Hobbes als der alleinige *actor* des Staatswesens vorgesehen war. Nur noch *sich selbst* autorisierend, fordert das protestierende Individuum die Souveränität ein, die in Hobbes' Erzählung ein für alle mal dem Volk genommen und der Regierung überantwortet wurde. »Jede Repräsentationsinstanz sabotieren«,³³ fordert entsprechend das Traktat *Der kommende Aufstand*.

Die Selbstmaskierung und Selbsteinsetzung einer konkurrierenden politischen Repräsentation stellt sich in die Nachfolge von »V«s revolutionärer Strategie in *V for Vendetta*. In der Version des Films erklärt »V« Evey seine Lehre der politischen Symbolik – die auf die Errichtung von konkurrierenden politischen Symbolen gegen die Repräsentationspolitik des Staates zielt. Über die Sprengung des Parlaments sagt »V«: »The building is a symbol, as is the act of destroying it. Symbols are given power by people. Alone a symbol is meaningless, but with enough people, blowing up a building can change the world.«³⁴ »V«s Lehre politischer Symbolik erscheint als direkter Gegensatz zur Manipulationstechnik des Regimes in *V for Vendetta*: Während die faschistische Propaganda Symbole *für* das Volk herstellt – um ihre eigene Wahrheit für wahr zu erklären –, besteht »V« darauf, dass politische Symbole nur *durch* das Volk Bedeutung und Wahrheit erhalten. »V«s Kampf gegen das staatliche Repräsentationsregime basiert auf der Überzeugung, dass das *Volk* als einzige Instanz symbolischer Wahrheit gelten darf.



Abb. 7: panel aus »V for Vendetta«³⁷



Abb. 8: panel aus »V for Vendetta«³⁷

In der Version des Comics wird diese Instanz personalisiert. Als Gegenmacht zu den Illusionen und Täuschungen der offiziellen Repräsentation benennt »V« hier die *Stimme* des Volkes, die *vox populi*. »It does not do to rely too much on silent majorities, Evey, for silence is a fragile thing... one loud noise, and it's gone«³⁵ belehrt »V« seine Kumpanin Evey. Diese These belegt der Comic anschließend in drei aufeinanderfolgenden *panels*: Indem der Beginn des *Aufstands* gegen das Regime komplett ohne Sprechblasen dargestellt wird, erfährt der Leser umso mehr über die Macht und Gewalt der *Stimme*.³⁶ Die drei *panels* stellen eine Menschenmasse dar, die offenbar – wie der Leser eine Seite vorher informiert wird – zum Zeugen der willkürlichen Hinrichtung einer Frau durch die Schergen des Regimes wird. Das erste *panel* zeigt in der vordersten Reihe Menschen, die mit entsetztem Gesichtsausdruck nach vorne blicken: mutmaßlich auf die Szenerie der getöteten Frau. In der Mitte des ersten *panels* sieht man einen jungen Mann, der mit wutverzerrtem Gesicht gezeigt wird, und mit geöffnetem, offenbar schreiendem Mund. Zwei weitere Menschen schauen daraufhin nicht mehr nach vorne, sondern zur Seite – auf den schreienden Mann.

Das zweite *panel* zeigt die ansteckende Kraft des Aufschreis: Hier ist in der Bildmitte der gleiche wütende junge Mann zu sehen – aber nunmehr auch zwei weitere Menschen (ein Mann links und eine Frau rechts von ihm), deren wutverzerrter Gesichtsausdruck und Gestik (die geballten Fäuste) anzeigen, dass sie in den Aufschrei einstimmen.

Das dritte *panel* zeigt keine vollständigen Gesichter, sondern nur noch vier geöffnete, schreiende Münder und eine geballte Faust (und keine Zuschauer mehr). Zwischen das zweite und das dritte *panel* ist ein Kommentar »V«s geschaltet, der die politische Symbolik der Bilder erläutert. »Noise is relative to the silence preceding it. The more absolute the *hush*, the more shocking the *thunderclap*. Our masters have not heard the people's voice for *generations*, Evey ...«³⁹ Wie leicht die Stimme des Volkes unüberhörbar laut werden kann, erzählt *V for Vendetta* in nur drei *panels*. Der Abschnitt des Comics, in dem diese *panels* zu sehen sind, ist – alliterierend zum Pseudonym des Hauptprotagonisten – »*Vox populi*« betitelt.

Die Idee der *vox populi* ist allerdings – wenngleich die Formel *vox populi*, *vox dei* bereits im frühen Mittelalter belegt werden kann⁴⁰ – genuin romantischen Ursprungs. Die Grundlage politischer Entscheidung ist für Rousseau die *volonté générale* – der *Gemeinwille* –, die er in seinem in der *Encyclopédie* veröffentlichten Artikel über *Politische Ökonomie* mit der »Stimme des Volkes«⁴¹ identifiziert. Aus dieser Bindung der politischen Entscheidungsfindung an den in der »Stimme des Volkes« präsenten Willen zieht Rousseau die radikale Konsequenz, jede Form der Repräsentation – im Gegenzug zu Hobbes, für den sie die Grundlage des Politischen darstellte – aus seiner Konzeption des Politischen konsequent auszuschließen. »Die Souveränität kann nicht repräsentiert werden, und zwar aus demselben Grund, aus dem sie nicht veräußert werden kann«, schreibt Rousseau apodiktisch im *Contrat Social*: »sie besteht wesentlich im Gemeinwillen, und der Wille lässt sich mitnichten vertreten: er ist er selbst, oder aber er ist ein anderer; einen Mittelweg gibt es nicht.«⁴²

Diese Aussage aus Rousseaus *Contrat Social* zitiert Carl Schmitt in seiner *Verfassungslehre* (1928) mit emphatischer Zustimmung. »Nur das anwesende, wirklich versammelte Volk ist Volk und stellt die Öffentlichkeit her«, schreibt Schmitt: »Auf dieser Wahrheit beruht der richtige Gedanke, der Rousseaus berühmte These trägt, daß das Volk nicht repräsentiert werden könne. Es kann nicht repräsentiert werden, weil es anwesend sein muß, und nur etwas



Abb. 9: panel aus »V for Vendetta«³⁸

Abwesendes, nicht ein Anwesendes kann repräsentiert werden.«⁴³ Entsprechend zitiert auch Schmitt den Satz »Volksstimme ist Gottes Stimme« und interpretiert ihn als »Ablehnung aller politischen Einflüsse und Einwirkungen, die nicht der substantiellen Homogenität des eigenen Volks entspringen.«⁴⁴ Das Volk ist für Schmitt nur dann ein Volk, wenn es sich als reine *Präsenz* und *Anwesenheit* bekundet. Aus dieser Bestimmung folgt Schmitt eine radikale Kritik des modernen parlamentarischen Systems: Geheime Abstimmungen verwandelten »den Staatsbürger, den *citoyen* [...] in einen Privatmann«, wodurch die »Versammlung des anwesenden Volkes [...] unmöglich geworden«⁴⁵ sei. Schmitt zufolge ist das Volk in der parlamentarischen Demokratie – der Weimarer Republik des Jahres 1928 – kein Volk mehr, es mangelt an seiner Präsenz und Anwesenheit.

Aus Schmitts Überlegungen zur Theorie der Demokratie folgt, dass das Volk als solches *sichtbar* werden muss, um als politischer Akteur in Erscheinung treten zu können. Der Film *V for Vendetta* führt das Sichtbarwerden des Volkes emotionaler und pathetischer vor als die Comicvorlage – was einer grundsätzlichen, in der Filmtheorie oft thematisierten Affinität des Mediums Film zu Menschenmassen geschuldet sein könnte.⁴⁶ Die Konsequenz dieser Affinität ist, dass seit der Erfindung des Mediums jede Inszenierung eines sich formierenden Volks zum Zitat eines Kino- und Filmwesens wird. Das führt der Film *V for Vendetta* exemplarisch vor. Der Volksaufmarsch gegen Ende der Handlung ist der emotionale Höhepunkt des Films: »V« hat endlich sein Ziel erreicht, die Massen gegen den Staat zu mobilisieren. Der massenhafte Auftritt der mit »V«s Guy-Fawkes-Maske verummelten Menschen markiert das Erscheinen des Volks als politischem Subjekt, und damit das Ende des faschistischen Regimes. Die Inszenierung des sich zum dramatischen und politischen Akteur formierenden Volks kann allerdings unschwer als ein filmisches Zitat – aus Sergei Eisensteins Stummfilm *Panzerkreuzer Potemkin* – identifiziert werden. *Panzerkreuzer Potemkin* führt – für alle nachfolgenden filmischen Inszenierungen der Volksmasse vorbildlich und inspirierend – das Sichtbarwerden und gleichzeitige Subjektwerden der Masse als *Volk* vor. Die Formierung der Masse zu einem politisch und revolutionär handelnden Volk in *V for Vendetta* zitiert die visuelle Gestaltung dieser Formation in *Panzerkreuzer Potemkin*.

Wie in *Panzerkreuzer Potemkin* erscheint das Volk in *V for Vendetta* als ein *Fluss*: eine Aneinanderreihung einer unüberschau-

bar großen Menge von Menschen in einer langsamen, aber umso mehr unaufhaltbar erscheinenden Bewegung.⁴⁹ Die Bewegung markiert Formierung (zu einer Einheit) sowie – auch wenn jeweils kein klares Ziel erkennbar sein mag – ein Ausgreifen in die Zukunft: »Die Flüsse«, schreibt Elias Canetti, »sind besonders ein Symbol für die Zeit, in der sich die Masse bildet, die Zeit, in der sie noch nicht erreicht hat, was sie erreichen wird.«⁵⁰ Das Motiv der Brücke – ubiquitär in *Panzerkreuzer Potemkin*, aber auch in *V for Vendetta* wichtig – symbolisiert zusätzlich die Verbindung und Einheit der Menschen in ihrer Bewegung zueinander. »Mothers, sisters, brothers! Let nothing divide us!«⁵¹ lautet entsprechend ein Insert in *Panzerkreuzer Potemkin*. Durch die einförmige Bewegung wird die innere Gleichheit des Volks hervorgehoben, das – sowohl in dem sowjetischen Agitationsfilm als auch im Hollywoodfilm aus dem Jahr 2006 – dezidiert ohne Anführer und damit ohne Repräsentanten auskommt. Lesley Brill hebt diesen Punkt – in Bezug auf *Panzerkreuzer Potemkin* – hervor: »Besides invididualizing the members of the Odessa crowd, he [Eisenstein, O.K.] emphasizes their diversity, and, therefore, the mass's inclusiveness«.⁵² Wenn irgend möglich, erscheint das Volk in *V for Vendetta* durch die einheitliche Uniform und Maskierung als Guy Fawkes – und damit als »V« – in einem noch gesteigerten Ausmaß homogener. Es ist wohl nicht nötig, ausführlich auf Goebbels' Begeisterung für *Panzerkreuzer Potemkin* einzugehen, um die totalitäre Dimension der Volksinszenierung im sowjetischen Film – aber auch in *V for Vendetta* – zu bemerken. Das Motto der faschistischen Partei in *V for Vendetta* – »STRENGTH TROUGH UNITY / UNITY THROUGH FAITH«⁵³ – könnte paradoxe Weise zugleich das Motto des gegen das Regime rebellierenden Volks sein.

Damit soll nicht gesagt sein, dass *V for Vendetta* einer totalitären Ideologie huldigt. Die quasi-totalitäre Erscheinung des Volks in *V for Vendetta* legt eher die These nahe, dass die demokratische Bildsymbolik mit der totalitären Bildersprache identisch ist. Es gäbe demzufolge keine spezifische politische Ikonographie der Demokratie, weil die Demokratie für den Moment ihres höchsten Pathos – den Moment der Formierung eines Volks als politischem Subjekt – nur auf dieselbe visuelle Ästhetik zurückgreifen kann wie die totalitäre Ideologie. Der Grund für diese Verbindung ist wohl alles andere als contingent. Die Inszenierung des Volks im Moment seiner Formierung zum politischen Subjekt ist zweifellos ein bedeutsamer Bestandteil der politischen Ikonographie der Demokratie: Sie erinnert an das Volk »außer und über jeder verfassungsgesetzlichen Normierung«, das – wie Carl Schmitt ausführt – in der Demokratie »als unmittelbar anwesende – nicht durch vorher umschriebene Normierungen, Geltungen und Fiktionen vermittelte – Größe rhanden«⁵⁴ sein muss. In diesem Sinn inszeniert die politische Ikonographie der Demokratie ein Volk außerhalb jeden Gesetzes, außerhalb jeder Norm und außerhalb jeder Beschränkung, um es – mit einem zentralen Begriff Schmitts formuliert – als *Souverän* zu bestätigen. Als unbegrenzter und außergesetzlicher *Souverän* muss das Volk über einen *Willen* und eine *Einheit* verfügen, die nicht erst durch Abstimmungen und Wahlen zustande gekommen sein können (dies wären *Modi innerhalb gesetzlicher Normierung*): Im Moment seiner Souveränität ist das Volk (und mit ihm die Demokratie) totalitär. Aus diesem Zusammenhang heraus erklärt sich Schmitts ansonsten möglicherweise etwas rätselhafte Anmerkung, eine Diktatur sei »insbesondere [...] nur auf demokratischer Grundlage möglich«.⁵⁵

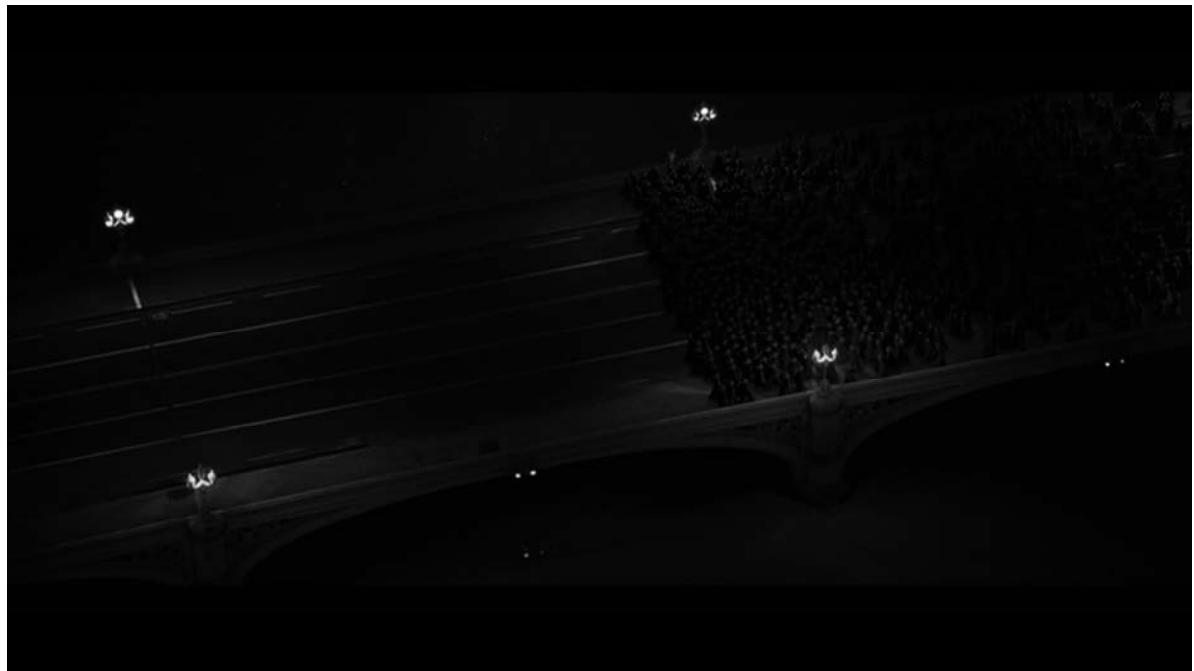


Abb. 10: screenshot aus »V for Vendetta«⁴⁷



Abb. 11: screenshot aus »Panzerkreuzer Potemkin«⁴⁸



Abb. 12: screenshot aus »Panzerkreuzer Potemkin«⁴⁸

Deshalb muss der These des Kulturwissenschaftlers Philip Manow widersprochen werden, die »symbolischen Formen der parlamentarischen Repräsentation«⁵⁸ machten die spezifisch demokratische Form politischer Ikonographie aus. Im Rückgriff auf Schmitts Unterscheidung zwischen *Repräsentation* und *Identität*⁵⁷ kann dagegen gesagt werden, dass die spezifisch demokratische politische Ikonographie stets einen Angriff auf das Prinzip der Repräsentation im Namen der Identität des Volkes inszeniert – mit der ganzen totalitären Ambivalenz, die diese Inszenierung beinhaltet. Die politische Ikonographie der Demokratie ist deshalb zentral eine Ikonographie des Aufstands gegen den Staat, in welchem sich das Volk als politisches Subjekt formiert.

Die für die Protestbewegung des Jahres 2011 typische Identifizierung mit Guy Fawkes entspringt damit einem spezifisch demokratischen Begehrten. Der Wunsch, das Parlament und mit ihm das gesamte staatliche System der Repräsentation in die Luft zu jagen, bringt aus dieser Perspektive das genuin demokratische Begehrten zum Ausdruck, das Volk jenseits jeglicher Normierung, Gesetzlichkeit und sonstiger Beschränkung als Souverän einzusetzen. *V for Vendetta* ist wesentlich eine Inszenierung dieses Begehrten, und die Maske mit dem Gesicht des Guy Fawkes sein ikonographisches Symbol.

Dass diese Zusammenhänge – mitsamt ihren Ambivalenzen – jedem einzelnen Demonstranten mit einer Guy-Fawkes-Maske bekannt wären, soll damit nicht behauptet werden. Die »Occupy«-Bewegung, die Guy Fawkes im Herbst 2011 als ihr politisches Symbol hervorhebt, verzichtet ausdrücklich auf die Benennung einer einheitlichen politischen Ideologie oder Zielsetzung: Sie sei eine Bewegung »ohne klares Ziel und Programm«,⁵⁸ schreibt exemplarisch die *Süddeutsche Zeitung*. Keine konkrete politische Zielsetzung, keine Anführer: »Occupy« lässt sich nicht einfach festlegen, und auch die Identifikation mit Guy Fawkes (alias »V«) kann kaum eindeutig interpretiert werden. Kritik der Repräsentation – die Verweigerung politischer Repräsentation, die sich durch den Essay *Der kommende Aufstand* zieht, die Forderung nach demokratischer Kontrolle der Finanzwirtschaft, die Forderung nach Abschaffung von Papiergegeld⁵⁹ – ist allerdings ein zentrales Motiv der Protestbewegungen. Die Guy-Fawkes-Maske symbolisiert hier – auch – den Kampf gegen das Prinzip der Repräsentation im Namen von Identität. Die kulturwissenschaftliche Forschung steht zur Verfügung, um auf die Ambivalenzen der Symbolik und ihrer Hintergründe aufmerksam zu machen.

Anmerkungen

- 1 Dietrich Erben: Aufstand. In: Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (Hrsg.): Handbuch der politischen Ikonographie. 2 Bde. München: Beck 2011, Bd. 1, S. 103–111, hier S. 104.
- 2 Martin Doll: Revolution 2.0? Über den Zusammenhang zwischen den Aufständen im arabischen Raum und ihren medialen Bedingungen. In: KulturrRevolution 60 (2011), S. 64–71, hier S. 64.
- 3 http://torontogp.blogspot.com/2011/10/occupy-toronto-monday-october-17-2011_17.html, zuletzt aufgerufen am: 08.12.2011.
- 4 Euclides Montes: The V for Vendetta mask: a political sign of the times. In: <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/sep/10/v-for-vendetta-mask>, zuletzt aufgerufen am: 08.12. 2011.
- 5 Lewis Call: A is for Anarchy, V is for Vendetta: Images of Guy Fawkes and the Creation of Postmodern Anarchism. In: Anarchist Studies 16/2 (2008), S. 154–172, hier S. 157.
- 6 Konrad Lischka: Grinsemaske ohne Botschaft. In: <http://www.spiegel.de/netzwelt/netzpolitik/0,1518,795927,00.html>, zuletzt aufgerufen am: 08.12. 2011.
- 7 <http://publicintelligence.net/you-cannot-arrest-an-idea/>, zuletzt aufgerufen am: 08.12. 2011.
- 8 Jean Starobinski: Stendhal, Pseudonym. In: ders.: Das Leben der Augen. Übers. von Henriette Beese. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1984, S. 147–184, hier S. 147.
- 9 Call: A is for Anarchy, V is for Vendetta (wie Anm. 5), S. 155.
- 10 Ebd., S. 158.
- 11 Vgl. ebd.
- 12 Ebd., S. 155.
- 13 Lischka: Grinsemaske ohne Botschaft (wie Anm. 6).
- 14 Alan Posener: Verbrennt Guy Fawkes! In: http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13693102/Verbrennt-Guy-Fawkes.html; zuletzt aufgerufen am: 08.12. 2011.
- 15 Roland Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe. Übers. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 109.
- 16 Eva Horn: Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion. Frankfurt am Main: Fischer Tb 2007, S. 29.
- 17 Unsichtbares Komitee: Der kommende Aufstand. Übers von Elmar Schmeda. Hamburg: Edition Nautilus 2010, S. 92.
- 18 Elias Canetti: Masse und Macht. Frankfurt am Main Fischer Tb 2003, S. 346.
- 19 Thomas Hobbes: Leviathan. Hrsg. von J.C.A. Gaskin. Oxford u.a.: Oxford University Press 1996, S. 114.
- 20 Ebd., S. 107.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., S. 106.
- 23 Vgl. Iris Därmann: Die Maske des Staates. Zum Begriff der Person und zur Theorie des Bildes in Thomas Hobbes' *Leviathan*. In: dies.: Figuren des Politischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 80–97, hier S. 85f.
- 24 Call: A is for Anarchy, V is for Vendetta (wie Anm. 5), S. 160 und 165.
- 25 Alan Moore & David Lloyd: V for Vendetta. New York, NY: DC Comics 2005, S. 31.
- 26 Ebd., S. 14.
- 27 *V for Vendetta*; USA, GB, BRD 2006; Regie: James McTeigue; Buch: Andy Wachowski, Larry Wachowski; Darsteller: Natalie Portman, Hugo Weaving, Stephen Rea, John Hurt, 00:18:17.
- 28 Eugen Rosenstock: Die europäischen Revolutionen. Volkscharaktere und Staatenbildung. Jena: Eugen Diederichs 1931, S. 219.
- 29 Ebd., S. 5.
- 30 *V for Vendetta* (wie Anm. 27); 00:19:09.
- 31 Call: A is for Anarchy, V is for Vendetta (wie Anm. 5), S. 163.
- 32 Ebd., S. 157.
- 33 Unsichtbares Komitee: Der kommende Aufstand (wie Anm. 17), S. 99.
- 34 *V for Vendetta* (wie Anm. 27), 00:31:10.
- 35 Moore & Lloyd: V for Vendetta (wie Anm. 25), S. 193.
- 36 Ebd., S. 194.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd.
- 40 Der früheste Beleg für die Formel *vox populi vox dei* findet sich in einem Brief des englischen Gelehrten Alcuin an Karl den Großen, der auf das Jahr 798 datiert wird: »Nec audiendi qui solent dicere: vox populi, vox dei, cum tumultuositas vulgi semper insanie proxima sit« (vgl. Milton V. Anastos: *Vox Populi Voluntas Dei* and the Election of the Byzantine Emperor. In: Jacob Neusner [Hg.]: Christianity, Judaism and other Greco-Roman Cults. Studies for Morton Smith at Sixty. Bd. 2. Leiden: Brill 1975, S. 181–207, hier S. 182).
- 41 Jean-Jacques Rousseau: Abhandlung über die politische Ökonomie. In: ders.: Sozialphilosophische und politische Schriften. Übers. von Eckhart Koch u.a. Düsseldorf: Albatros 2001, S. 223–265, hier S. 232: »Ein unumstößlicher Beweis, daß der allgemeinste Wille auch zugleich immer der gerechteste, und daß die Stimme des Volkes wirklich die Stimme Gottes ist.«
- 42 Jean-Jacques Rousseau: Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts. In: ders.: Sozialphilosophische und politische Schriften. Übers. von Eckhart Koch u.a. Düsseldorf: Albatros 2001, S. 267–391, hier S. 350.
- 43 Carl Schmitt: Verfassungslehre. 10. Aufl. Berlin: Duncker & Humblot 2010, S. 243.
- 44 Ebd., S. 238.
- 45 Ebd., S. 245.
- 46 Vgl. Lesley Brill: Crowds, Power, and Transformation in Cinema. Detroit: Wayne State University Press 2006, S. 23: »Moving pictures have an affinity for crowds, both in their imagery and in their distribution and consumption.«; vgl. Wolfgang Beilenhoff: Affekt als Adressierung. Figurationen der Masse in PANZERKREUZER POTEKIN. In: montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 13/1 (2004), S. 50–71, hier S. 53: »Wie kein anderes Medium zuvor vermochte es der Film [...], , allabendlich ein Massenpublikum an einem Ort zu bündeln und dessen Blick gemeinsam auf einen Punkt zu richten [...]. Wie kein anderes Medium zuvor verstand es der Film, Massen als sich bewegende Massenkörper und als Körpermassen wahrnehmbar zu machen.«
- 47 *V for Vendetta* (wie Anm. 27), 01:56:15.
- 48 *Panzerkreuzer Potemkin (Bronenosz Pojomkin)*; UdSSR 1925; Regie: Sergei Eisenstein; Buch: Nina Agadschanowa; Darsteller: Alexander Antonow, Wladimir Barski, Grigori Alexandrow; 00:34:37 und 00:40:25.
- 49 Vgl. Beilenhoff: Affekt als Adressierung (wie Anm. 46), S. 55.
- 50 Canetti: Masse und Macht (wie Anm. 18), S. 96.
- 51 *Panzerkreuzer Potemkin* (wie Anm. 48); 00:41:24.
- 52 Brill: Crowds, Power, and Transformation in Cinema (wie Anm. 46), S. 30f.
- 53 *V for Vendetta* (wie Anm. 27), 00:07:24.
- 54 Schmitt: Verfassungslehre (wie Anm. 43), S. 242.
- 55 Ebd., S. 237.
- 56 Philip Manow: Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 10.
- 57 Vgl. Schmitt: Verfassungslehre (wie Anm. 43), S. 205: »Staat ist ein Zustand, und zwar der Zustand seines Volkes. Aber das Volk kann auf zwei verschiedene Weisen den Zustand politischer Einheit erreichen und halten. Es kann schon in seiner unmittelbaren Gegebenheit – kraft einer starken und bewußten Gleichartigkeit, infolge fester natürlicher Grenzen [...] – politisch aktionsfähig sein. Dann ist es als realgeschichtliche Größe in seiner unmittelbaren *Identität* mit sich selbst eine politische Einheit. [...] Das entgegengesetzte Prinzip geht von der Vorstellung aus, daß die politische Einheit des Volkes als solche niemals in realer *Identität* anwesend sein kann und daher immer durch Menschen persönlich *repräsentiert* werden muß. Alle Unterscheidungen echter Staatsformen, welcher Art sie auch sein mögen, Monarchie, Aristokratie und Demokratie, Monarchie und Republik, Monarchie und Demokratie usw., lassen sich auf diesen entscheidenden Gegensatz von *Identität* und *Repräsentation* zurückführen.«
- 58 Niklaus Piper: Bewegung ohne Ziel. Warum Occupy Wall Street weltweit so viel Unterstützung fand – und vermutlich wenig bewirken wird. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 265, 17.11. 2011, S. 2.
- 59 Vgl. ebd.