

4. Trauma-Kunst: Ritual und Verletzung

im Medienzeitalter

1.

Sam Mendes' Film *American Beauty* nimmt in der ersten Szene die letzte vorweg: Lester Burnham stirbt. Zuvor wurden uns in mehreren Rückblenden Bilder seines trostlosen Lebens vorgeführt, und erst zuletzt nähert sich Lester einem Augenblick des Glücks: Er sitzt in seiner Küche, seine Augen ruhen auf einem alten Schwarzweißfoto, das seine Frau, seine Tochter und ihn selbst auf einem Jahrmarkt zeigt, übersät mit funkelnden Lichtreflexen. Während die Kamera auf Lesters Profil hält, nähert sich seinem schon etwas schütterten Haupt von hinten der silberne Lauf eines Revolvers. Die Kamera schwenkt auf die weißen Fliesen an der Küchenwand, ein Schuss fällt, Lesters Gehirn spritzt hellrot auf Weiß. Seine Tochter kommt mit ihrem Freund Ricky Fitts vorsichtig die Treppe herunter, um zu sehen, was passiert ist. Ricky ist ein aufstrebender junger Künstler und tritt im Film als Anwalt der Schönheit auf. Er besitzt eine umfangreiche Sammlung selbstgedrehter Kunstfilme, eine Videokamera ist sein ständiger Begleiter, und wenn er Obdachlose oder Müll filmt, erlebt er wahre Gefühlsräusche. Immer wieder rahmt der Sucher seiner Kamera die Bilder des Films, so als folgte der Regisseur Mendes dem Blick des jungen Künstlers, um dem Publikum das alte Handwerk der Schönheit nahezubringen. So sehen wir zum Beispiel in einer der Anfangsszenen abrupt das gekörnte Bild eines toten Vogels, und die Stimme einer anderen Figur fragt Ricky, was er tut.

»Ich habe diesen toten Vogel gefilmt.«

»Warum?«

»Weil er schön ist.«

Es ist Ricky, der Lesters Leiche zuerst sieht. Als er niederkniet, um sich den blutigen Kopf näher anzusehen, nimmt die Kamera seine Perspektive ein. Lesters Kopf ist – eine Art Stillleben – auf den weißen Küchentisch gebettet, die friedlichen Züge spiegeln sich in einer leuchtend roten Blutlache (Abb. 37). Auf Lesters Lippen liegt der Anflug eines Lächelns, seine offenen Augen

blicken klar. Ricky stöhnt ehrfürchtig – wie sprachlos –, doch sein ekstatischer Gesichtsausdruck gibt umso deutlicher zu erkennen, dass er schon wieder etwas Schönes entdeckt hat.

Nur wenige Hollywoodfilme kommentieren die zeitgenössische Kunstszene, und noch weniger leisten selbst einen Beitrag dazu. *American Beauty* tut beides. Ricky äußert sich zwar an keiner Stelle explizit über zeitgenössische Kunst, man kann also kaum sagen, dass er als ihr kritischer Repräsentant auftritt. Aber seine Reflexion der Kunst führt das vor, was Hal Foster die »Wiederkehr des Realen« genannt hat. Nicht nur Rickys letzter Blick auf Lesters Kopf, auch alle seine experimentellen Filme hätten insofern perfekt in die weiter oben behandelte *Sensation*-Ausstellung und die daran anschließende Kontroverse gepasst. Wie viele reale zeitgenössische Künstler hat Ricky erkannt, dass sich »ein ganzes Leben hinter den Dingen« verbirgt und dass darin die Gelegenheit für neue Kunstformen liegt. Solche Kunst setzt auf Schockeffekte – am häufigsten durch Zurschaustellung von Körpertraumata und Formen der Behinderung. Mat Collishaws *Bullet-Hole* (Abb. 23), das auf 15 Lichtkästen montierte riesige Foto einer Kopfschusswunde, zeigt Rickys Blick auf Lesters Kopf gewissermaßen als Nahaufnahme; dagegen wendet Marc Quinns Darstellung menschlicher Körper (insbesondere seines eigenen) die Vorstellung des blutigen Hauptes ins Surreale: *Self* (Abb. 20), eine Büste seines Kopfes, hat Quinn aus gefrorenem Eigenblut modelliert. Diese weniger bekannten Werke der Young British Artists bilden den Hintergrund für Damien Hirsts berühmt-berüchtigten Umgang mit Tierkadavern in Werken wie *A Thousand Years*, wo Maden aus einem Kuhkopf-Imitat kriechen, sich in Fliegen verwandeln und ihrerseits von einem Insektenvernichter in Rauch verwandelt werden, oder in *This Little Piggy Went to Market*, *This Little Piggy Stayed at Home*, einem in zwei Längshälften gespaltenen Schwein im Formaldehyd-Container.

Was diese Arbeiten umkreisen, ist natürlich nicht nur in der *Sensation*-Ausstellung zu finden. »Trauma-Kunst«, wie man sie nennen könnte, hat heute sowohl die Kunstwelt als auch die mediale Darstellung kultureller Ereignisse erfasst. Ein weiteres bemerkenswertes und kontrovers diskutiertes Beispiel sind die Arbeiten von Andres Serrano. Im Mittelpunkt der NEA-Debatte stand sein *Piss Christ*, ein leuchtendes Kruzifix, das in einem mit Urin des Künstlers gefüllten Gefäß schwimmt – wobei Serrano seiner Vorliebe für Fleisch und Körpersubstanzen in anderen Arbeiten durchaus noch freieren Lauf lässt. Die Serie *The Morgue* zeigt Tote in einem Leichenschauhaus, *Cabeza de Vaca* einen abgeschnittenen Kuhschädel auf einer Platte, und *Frozen Semen with Blood* gehört zu den vielen abstrakt-expressionistischen Werken aus Serranos Hand, für die er ineinanderfließende und anschließend gefrorene Körperflüssigkeiten fotografiert hat.

Wie das Stillleben von Lester Burnhams Kopf reflektieren diese Werke die zeitgenössische Kunst und beziehen zugleich Stellung zum Wesen sozialer Gewalt. Doch wohnt ihnen etwas inne, das weniger leicht zu greifen ist. Es geht nicht nur um die Welt der Kunst oder Gewalt in der Gesellschaft. Ihre selbstreflexive Bearbeitung sowohl von Kultur wie von Gewalt kann als

Versuch gelesen werden, das eine im anderen aufzudecken, als wollten sie zeigen, dass Kultur heute in zunehmendem Maß durch und an Bildern der Gewalt erkennbar ist. Die historische Entstehung von Trauma-Kunst stellt gewissermaßen nur eine Dramatisierung dieser Tatsache dar. Natürlich ist uns Gewalt als Zeichen von Kultur spätestens seit der Romantik vertraut. Schon Rousseau kartografierte die Kluft zwischen Natur und Kultur; schon Wordsworth sammelte Bilder einer gütigen Natur, an denen sich die soziale Entfremdung und gewalttätige Tendenzen in der Gesellschaft messen ließen. Die Romantiker begriffen Kultur erstmals als eine Form menschlicher Gewalt, die sich gegen das Menschliche selbst richtet, aber die »Flucht in die Natur« als Reaktion auf das Trauma des modernen Lebens verschärfte auf irritierende Weise das Bewusstsein der Verletzlichkeit und der Gewalt des Menschen.

Zeitgenössische Trauma-Kunst treibt diese Einsichten noch einen Schritt weiter, indem sie darauf besteht, dass Gewalt zunehmend nicht nur Kultur allgemein bezeichnet, sondern als Zeichen einer ästhetischen Kultur gelesen werden kann. Die ästhetische Repräsentation von Gewalt fügt der Vorstellung von Kultur eine zusätzliche Dimension hinzu – die dargestellte Gewalt fungiert als Hauptmerkmal des »Kulturellen« und dient zugleich dazu, die Bedeutung von »Kultur« zu verändern. Moderne Kunst stellt das moderne Leben primär als Angriff auf den Menschen dar, ob nun Entfremdung, Gewaltbereitschaft, Krankheits- oder Verletzungsanfälligkeit im Vordergrund steht. Entsprechend ist Behinderung zu einem zentralen ästhetischen Konzept avanciert, nicht nur weil sie menschliche Differenz symbolisiert, sondern weil sie die Verletzlichkeit des Menschen und seine Anfälligkeit für gravierende körperliche und geistige Veränderungen umfasst. Sein Vermögen, verletzt oder verwundet zu werden, wird nicht immer als Erscheinungsform von Behinderung angesehen, sollte dies aber. Folgt das vermehrte Auftreten behinderter Körper in der Kunst aus der Erkenntnis einer immer traumatischeren modernen Existenzweise? Und könnte Behinderung bei dieser Erkenntnis eine doppelte Funktion haben? Der behinderte Körper, Symbol für das Trauma des modernen Lebens, beschwört zugleich einen inklusiveren und realistischeren Kulturbegriff herauf, der die Verletzlichkeit und die Gewalt der menschlichen Existenz einbegreift.

In den Cultural Studies wird der Begriff des Traumas mittlerweile häufig verwendet, um Strukturen der Mediengesellschaft zu beschreiben. Der Begriff Trauma bezeichnet hier eine angemessene Reaktion auf die durch den globalen Kapitalismus erzeugte Kultur der Angst, was allerdings Fragen offen lässt.¹ Bilder von verwundeten und behinderten Körpern können zwar für eine traumatische Wirklichkeit sensibilisieren, aber wen und durch welchen Mechanismus? Trauma-Kunst fokussiert scheinbar Ereignisse, die uns persönlich nahegehen. Doch sie handelt nicht vom Tod oder der Verletzung eines Partners, nahen Verwandten oder auch nur Mitbürgers. Die hier

1 | In diesem Zusammenhang sind die Arbeiten von Arthur Kroker zu nennen. Vgl. auch den psychoanalytischen Ansatz von Caruth (Caruth 1996).

in Rede stehenden Kunstwerke können deshalb traumatisch genannt werden, weil sie mehr bedeuten, als sie sollen – was aber nicht mit ästhetischer Mehrdeutigkeit im Allgemeinen zu verwechseln ist, sonst müsste Kunst, was nicht der Fall ist, ausschließlich und immer traumatisch sein. Trauma-Kunst verleiht den zu Bedeutungsträgern bestimmten Objekten einen Bedeutungsüberschuss, oder genauer, die Bedeutung der Werke akkumuliert und zirkuliert mittels dessen, was ich die Materialität des Körpers nennen möchte.

Trauma-Kunst entzieht sich konventionellen ästhetischen Erklärungsmodellen radikal. Sie ist unpersönlich, geht aber unter die Haut – das heißt, sie kommuniziert transkulturell und behält zugleich ihre affektive Macht. Oft funktioniert sie eher als Kampfansage an die ästhetische Form denn als deren Verkörperung – womit sie im modernen Sinn als »ästhetisch« zu verstehen ist und dennoch das Paradigma der Moderne sprengt, da sie so etwas wie Kultur-Stichproben oder einzelne kulturelle Muster liefert, statt Kultur im umfassenden oder universalen Sinn zu repräsentieren. Trauma-Kunst produziert kulturelle Embleme, allerdings auf unerwartete Weise – unter anderem, weil »Kultur« selbst nicht mehr das Gleiche meint wie früher.

Die kulturelle Funktion von Kunst scheint sich zu verändern, und Trauma-Kunst hält diese Veränderung fest. Wir finden keinen Gefallen mehr an traditionellen Kunstwerken, die Gewalt in einen ästhetischen Rahmen stellen, auch wenn diese Werke stetig aggressiver werden und die Museen füllen. Dagegen üben diejenigen Formen der Kunst und der Unterhaltung wachsenden Reiz auf uns aus, die mit einer fehlenden Differenz zwischen realer und künstlicher Gewalt konfrontieren, uns nach diesem Unterschied suchen lassen – eine dringliche, aber kaum zu bewältigende Aufgabe. Das Reality-Fernsehen widmet sich allen Arten von Unfällen und tätlichen Angriffen, und neue Talkshow-Formate leben von obszönen Wortwechseln und Handgreiflichkeiten unter den Gästen. Diese neuen Unterhaltungsformen verwenden auch häufig von der Polizei oder Nachrichtensendern ausgezeichnetes Filmmaterial. Ihre emotionale Wirkung beruht ebenso auf der gezeigten Gewalt wie auf der Unfähigkeit des Betrachters zu erkennen, was daran im Einzelnen real ist – und das heißt, dass alles real ist. Selbst wenn man es versucht, kann man sich dem emotionalen Einfluss der Bilder nicht ganz entziehen, denn es gibt keinen erkennbaren Unterschied zwischen dem Nervenkitzel bzw. dem Entsetzen, die uns einerseits sogenannte künstliche Bilder der Gewalt (etwa in Splattermovies) und andererseits Berichte über reale Umweltkatastrophen, Terroranschläge, ethnische Konflikte und Hungersnöte einflößen. Vereinfacht gesagt fehlen die Kontexte, die Unterschiede zwischen künstlicher und realer Gewalt einsehbar machen.

Trauma-Kunst lebt von diesem doppelten Bild der Gewalt – einerseits ist sie, was sie ist, und andererseits ist sie Träger einer Bedeutung, die über sie hinausreicht. Außerdem dient Gewalt hier zugleich kultureller Identifikation und Erosion. Die zur Schau gestellte Gewalt wird zum Zeichen der Kultur, während sie gleichzeitig den Tod dieser Kultur anzeigt. Faktisch definiert der größte Teil der Menschheit die amerikanische Kultur und ihren

Einfluss genau so. Wir messen den weltweiten Einfluss der Vereinigten Staaten an der Faszination, die Gewalt auf Menschen ausübt, aber wir haben auch Angst, dass diese so typisch amerikanische Gewalt das Ende der uns bekannten Kultur einleiten wird. Es geht mir hier nicht darum, dass die Zunahme von Gewalt und Gewaltdarstellungen in der Kultur mit ihrer Amerikanisierung parallelisiert werden kann (man denke etwa an die Young British Artists); ich möchte lediglich die weit verbreitete Vermutung bestätigen, dass das heute in ästhetischen Objekten verkörperte Trauma in den USA besonders häufig zu beobachten ist.

Wenn es in der Trauma-Kunst um »Kultur« geht, arbeitet sie zwangsläufig mit einem Symbolzusammenhang; dieser Symbolzusammenhang erzeugt einen Kommunikationsüberschuss, der ein Spektrum von spezifischen Objekten oder individuellen Körpern bis zu von kollektiven Empfindungen abhängigen Reaktionen umfasst. Trauma-Kunst lässt ihre Betrachter die widersprüchlichen Impulse dieser Symbolik in Form einer emotionalen Verschmelzung erfahren, die in der Regel als »Transsubstantiation« bezeichnet wird. Ein unspezifisches Objekt rückt in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, mit dem Ergebnis, dass es sich in ein anderes, nun ganz besonderes Objekt verwandelt, das seine identische Materialität behält, während es gleichzeitig eine universale und kommunizierbare, über seine bloße Materialität hinausgehende Bedeutung annimmt. Anders gesagt, Objekte und Körper werden zu Symbolen, ohne dass deren Zeichenhaftigkeit der Macht einer bestimmten Sprache zuzuschreiben ist. Die Symbolik liegt im Gegenstand an sich und lädt ihn – und ihn allein – mit außergewöhnlicher Bedeutung auf.

Wem diese Beschreibung vertraut klingt, der mag sich daran erinnern, dass sie einem Denkmodell entspricht, das sie die Cultural Studies über viele Jahre dominiert hat. Der Bedeutungsüberschuss gewalthaltiger Bilder und Kunstformen erklärt sich nach meiner Ansicht tatsächlich am ehesten im Kontext einer zeitgenössischen Rückkehr zum Ritual. Das Medienzeitalter begründet diesen Effekt des Rituals – oder genauer, es bildet selbst die notwendige Bedingung seines Auftretens – im Begehren einer Kommunikationsform, die bei einer weltweiten Öffentlichkeit affektive Reaktionen hervorruft, ohne dass diese oder jene Weltsprache vermitteln muss. Das Zeitalter der Medien klammert sich an eine Symbolik, die auf der Manipulation von Objekten gründet – wie insbesondere die Verletzung oder Verstümmelung von menschlichen und tierischen Körpern. Kunst und andere Formen der Darstellung funktionieren im wachsenden Maße rituell und entfalten auch zunehmend Schockwirkungen, denen wir uns nicht entziehen können.

2.

Im 19. Jahrhundert erklärten Anthropologen Rituale noch als sich wiederholende, standardisierte und vorwiegend symbolische Verhaltensformen,

bei denen in der Regel bestimmte Gegenstände verwendet wurden; mit diesen Praktiken sollten diverse menschliche Angelegenheiten auf übernatürlichem Weg beeinflusst werden (Kertzer 1988: 8-9). Aus zwei Gründen hat sich die Bedeutung des Rituals heute erheblich gewandelt. Zum einen haben die Folgen der Säkularisation rituellen Praktiken neues Gewicht verliehen; seit Beginn des 20. Jahrhunderts werden sie nicht mehr primär mit religiösem Verhalten assoziiert, sondern mit symbolischem Handeln an sich. Zum anderen hat sich die strukturalistische Anthropologie besonders für Mythen und bestimmte Sprechformen interessiert, die Aufmerksamkeit verschob sich deshalb weitgehend auf die *Symbolik* des Rituals. Als Clifford Geertz und Victor Turner die Ritualforschung dann für die Gegenwart aktualisierten, trat dieser symbolische Charakter des Rituals noch stärker hervor; eine Folge ist, dass viele Anthropologen rituelle Praxis nun mit allen möglichen Vorgängen oder Bereichen ineins setzen, in denen Bedeutung übertragen, affirmiert oder sichtbar gemacht wird (Dirks 1994: 487).

Gleichwohl sind einige schon länger mit dem Ritual assoziierte Qualitäten erhalten geblieben. Den womöglich bedeutendsten Beitrag zur Definition des Rituals leistete der Soziologe Emile Durkheim mit seinem Modell der kollektiven Repräsentation. Kollektive Repräsentationen sind Symbole der Gemeinschaft, die in der Maske heiliger Ideen auftreten. Sie drücken einen Wunsch nach gesellschaftlichem Zusammenhalt aus und schaffen Solidarität ohne Konsens. Noch heute betrachten es die meisten Anthropologen als selbstverständlich, dass rituelle Formen mehr oder weniger erfolgreich auf gesellschaftlichen Zusammenhalt abzielen. Das Ritual spielt in der Theorie der kollektiven Repräsentationen eine zentrale Rolle, weil diese, wie Durkheim schrieb, nur dadurch »Wirklichkeit werden, dass sie sich in materiellen Objekten verkörpern, in Dingen aller Art, Figuren, Bewegungen, Tönen, Worten usw., die sie äußerlich darstellen und symbolisieren; denn allein durch Ausdruck ihrer Gefühle, durch die Übersetzung dieser Gefühle mittels eines Zeichens, das sie symbolisch in der Außenwelt darstellt, können die individuellen Bewusstseinszustände, die von Natur her voneinander abgegrenzt sind, empfinden, dass sie miteinander in Verbindung stehen und eine Einheit darstellen.« (Durkheim 1976: 377)

Die rituelle Handlung dramatisiert kollektive Ideen und Vorstellungen, in denen eine Gemeinschaft sich als solche imaginiert, weil Rituale diesen Ideen eine materielle Form verleihen. Auch wenn Geertz und Turner die Funktionen des Rituals nicht ganz übereinstimmend auslegen, bestätigen doch beide Schulen Durkheims Verknüpfung von Ritual und kollektiver Repräsentation. Nach Geertz findet sich Kultur nicht in den Köpfen der Leute, sondern in den öffentlichen Symbolen, die eine Gesellschaft benutzt, um ihren Mitgliedern und zukünftigen Generationen die eigene Weltanschauung zu vermitteln. Für Turner transportieren Symbole keine Weltanschauung, sie sind vielmehr Funktionen eines gesellschaftlichen Prozesses: Sie verändern die Gesellschaft, indem sie deren Akteuren einen neuen Status zuweisen. Dennoch erkennen beide an, dass Kultur sich in öffentlichen, materiellen Symbolen verkörpert (vgl. Ortner 1974: 374, 376-377).

Einige anthropologische Schulen bestimmen Symbole eindeutiger. Sie halten fest, dass Rituale auf körperlichen Symbolen gründen, dass eine Art ritueller Körper die kollektive Repräsentation garantiert. Marcel Mauss schreibt in seinem wichtigen frühen Aufsatz über die Körpertechniken, dass der menschliche Körper stets als Abbild der Gesellschaft behandelt wird. Vergleichbar argumentiert Turner, der menschliche Körper selbst sei die Grundlage und der Ursprung symbolischer Zuordnungen, und Mary Douglas hat in ihren Arbeiten eine ähnliche These ausführlich vertieft (Turner 1967: 90). Außerhalb der Anthropologie wird diese Position übrigens bei Michel Foucault reflektiert, der den Körper als Schauplatz der Mikropolitik der Macht untersucht. Ich gehe auf die Verbindung zwischen Ritualen und menschlichen Körpern ein, weil ich es nicht für einen Zufall halte, dass neue Kunstformen den behinderten Körper als wichtiges ästhetisches Symbol für sich entdeckt haben: Der behinderte Körper ist der moderne Körper. Ich möchte darüber hinaus behaupten, dass der in der Kunst dargestellte behinderte Körper den behinderten Körper in den Massenmedien repräsentiert, und dass die Faszination, die er auf die Medien ausübt, daher rührt, dass er sich für die kollektive Repräsentation besonders eignet.

Aktuelle anthropologische Theorien des Rituals begrenzen allerdings dessen Reichweite. Für Durkheim war der Gott der Gemeinschaft die Gemeinschaft selbst, und Göttlichkeit war eine auf einen transzendentalen Ort projizierte kollektive Repräsentation. Durkheims Kollektive werden jedoch immer als Gemeinschaften definiert, deren Mitglieder füreinander gegenwärtig sind. Die symbolische Handlung des Rituals, ob mit Körpern, Gesten oder materiellen Gegenständen verbunden, betrifft Gruppen, die als Zusammenschlüsse menschlicher Körper begriffen werden müssen. Ich kenne keinen Anthropologen, der Durkheims Definition von Gemeinschaft in diesem Punkt nicht zustimmen würde. Wenn Geertz beispielsweise behauptet, das Ritual vermittele eine Weltanschauung, dann spricht er nicht von der Welt. Er bezieht sich auf eine einzelne, relativ kleine Ansammlung von Menschen. Deshalb bildet auch der balinesische Hahnenkampf einen Eckpfeiler seiner Theorie des rituellen Schauspiels. Geertz zeigt, dass die zeremonielle Wiederholung der hierarchischen Macht bei den Balinesen der gesellschaftlichen Wirklichkeit entspricht, aber die Wiederholung beschränkt sich auf eine gewisse Verteilung von Körpern im Raum. Turners Schule greift Durkheims Definition der Gemeinschaft in gleicher Weise auf. Das Schauspiel des Rituals schafft eine »communitas«, die für ihre Mitglieder physisch präsent und spürbar ist.

Was Gemeinschaften ausmacht, hat sich im 20. Jahrhundert offenkundig drastisch verändert. Für Vertreter der Gruppenpsychologie wurde der Wandel bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts erkennbar. Kurz nach der Jahrhundertwende führte Gabriel Tarde seinen Begriff der »Öffentlichkeit« ein und veränderte damit maßgeblich die Theorie der Gruppenbildung. Tarde definierte »Öffentlichkeit« als ein Gebilde aus füreinander nicht gegenwärtigen Individuen, die durch ihre Fähigkeit, über Druckerzeugnisse und andere mediale Technologien miteinander zu kommunizieren, zur Gemein-

schaft werden.² Mit anderen Worten, Tarde antizipierte das Medienzeitalter und die neuen Formen kollektiver Repräsentation, die es hervorbringt. Tatsächlich korrespondiert die kollektive Repräsentation immer mit einer Art virtuellen Gemeinschaft, denn sie beinhaltet die Projektion des von einer gegebenen Gemeinschaft begehrten Bildes der Gemeinschaft an einen transzendentalen Ort. Das Medienzeitalter tut nichts weiter, als diese Projektion technologisch umzusetzen. Täglich werden wir mit technisch reproduzierten, sich vertikal wiederholenden Selbstbildern und Gemeinschaftsbildern attackiert, und diese uns allen gemeinsamen Bilder machen aus uns die »Öffentlichkeit«.

3.

Walter Benjamin hat in einem berühmten Aufsatz die Bedeutung der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst für ihren Kultwert untersucht³ und hervorgehoben, dass unter anderem Fotografie, Film und Lithografie erhebliche Veränderungen im alten Handwerk des Schönen bewirkt haben. Nach Benjamin zerstören diese neuen Formen die Aura von Künstler und Kunstwerk, ermöglichen es der Kunst, das Alltagsleben abzubilden, und machen Kunst für die Massen verfügbar. Das alles trifft in gewissen Grenzen zu, nicht aber, dass Kunst durch die mechanische Reproduktion ihren rituellen Wert verliert, wie Benjamin noch annahm. Die Leichtigkeit, mit der die mechanische Reproduktion menschliche Traumata zu repräsentieren erlaubt, zwingt die Kunst vielmehr, zu ihren Ursprüngen im Ritual zurückzukehren, in dem menschliche Gewalt und entstehende kommunikative Praktiken als Formen menschlicher Expressivität zusammentrafen.⁴ Diese Verbindung

2 | Im Unterschied zu Gustave Le Bon vertritt Tarde keine Massenpsychologie, sondern eine Psychologie der Öffentlichkeit. Anders als die Masse stellt die Öffentlichkeit eine »rein spirituelle Gesamtheit, eine Versammlung von Individuen, die physisch voneinander getrennt sind und deren Zusammenhalt rein geistig ist« dar (Tarde 1969: 277). »Die Öffentlichkeit«, schreibt Tarde, »konnte erst nach der ersten entscheidenden Entwicklung entstehen, der Erfindung des Buchdrucks im sechzehnten Jahrhundert.« (Ebd.: 279) In diesem Zusammenhang geht Tarde auch auf Eisenbahn und Telegrafie ein, die beide die Reichweite der Presse vergrößerten und Rednern und Predigern ein größeres Publikum verschafften. »Die Öffentlichkeit kann unendlich ausgedehnt werden«, erklärt Tarde abschließend, »und da ihr eigentümliches Leben durch die Ausdehnung intensiver wird, lässt sich nicht leugnen, dass es sich dabei um die gesellschaftliche Gruppe der Zukunft handelt.« (Ebd.: 281)

3 | Dieser Abschnitt greift auf eine Untersuchung von Ideen und Sprache zurück, die ich in einem anderen Zusammenhang durchgeführt habe (vgl. Siebers 2000b).

4 | Für René Girard liegt der Ursprung des Symbolischen im Kontext menschlicher Gewalt.

impliziert natürlich eine religiöse Funktion des Rituals, wobei man heute ebenso gut von einer kulturellen Funktion sprechen kann, da seit Hegel das Kulturelle und das Religiöse nicht mehr schlüssig zu trennen sind. Hegel verband Religion als Erster mit den höheren Werten der Kultur, und aus seinem Erbe ist jene heute noch nachwirkende Serie von Deutungen hervorgegangen, einschließlich der von Marx, die sowohl Religion als auch Ästhetik als gewalttätige ideologische Konstrukte angreifen. Wenn wir das Trauma aber einmal als integralen Bestandteil von Kultur erkannt haben – heute markiert es sogar zunehmend das Vorhandensein einer Kultur im ästhetischen Sinn –, dann sollte uns auch klar sein, dass das Zeitalter des Rituals nicht etwa hinter uns liegt, sondern dass wir zu ihm zurückgekehrt sind. Das Ritual lebt, ist gesund und munter, denn die Möglichkeiten der mechanischen Reproduktion haben es unmöglich gemacht, Gewaltdarstellungen als kulturellen Bedeutungsträgern zu entkommen. Gezeigtes menschliches Leiden, Verletzungen und Behinderungen sind in unserer Kultur als Kunst lesbar, weil sie mit Bedeutung überladen werden. Da die Kunst immer brutaler wird und Gewaltszenen zunehmend als künstlerische Setzungen verstanden werden, tritt die kultische Qualität des Ästhetischen wieder zutage – was bedeutet, dass es wieder als Ritus funktioniert.

Trauma-Kunst reduziert die ästhetische Erfahrung auf die heiligen Dualitäten des Rituals, wo der einzige erkennbare Unterschied zwischen der realen Welt und der Schattenwelt des Heiligen im Bedeutungsüberschuss des Letzteren besteht. Im Ritual stehen gewalthaltige Bilder nicht nur für Tod oder existenzielle Notwendigkeiten; das Ritual verleiht der menschlichen Gewalt höhere Bedeutung, präsentiert sie als geradezu sinntriefend und jedenfalls übergeordneten menschlichen Zwecken dienend. Das Begehren nach einer Veränderung des Menschen, das sich aktuell in unterschiedlichsten ästhetischen Praktiken vom Tattoo bis zur Malerei zeigt, hat seinen Ursprung im Zeitalter des Rituals.

Wie schon gesagt ist es kein Zufall, dass neue Kunstformen den behinderten Körper als ein primäres ästhetisches Symbol entdeckt haben. Zu verstehen ist dies nur, wenn man den medienzeitalterlichen Gebrauch des Körpers als kollektive Repräsentation begreift. Heute sind uns in noch nie da gewesenem Maße ständig Bilder von – insbesondere traumatisierten – Körpern zugänglich, und wenn es stimmt, dass der Körper ein bevorzugter Schauplatz symbolischer Handlungen ist, kann diese Entwicklung nicht marginal sein. Das Medienzeitalter hat eine Rückkehr zum Ritual ermöglicht, durch welche die Wirksamkeit des Körpers als kollektive Repräsentation erneuert wurde. Genau aus diesem Grund ist der behinderte Körper in der heutigen Kunst so präsent.

4.

Zwei zusammenhängende Faktoren begründen Andy Warhols einzigartige Stellung in der Geschichte der bildenden Kunst. Zum einen ist Warhol der

erste Künstler, in dessen Gesamtwerk die mechanische Reproduktion eine wesentliche Rolle spielt. Siebdruck, Vergrößerung, die Verwendung gleicher Formate und die serielle Wiederholung der Sujets – mit all dem eliminiert er augenscheinlich das Handwerkliche aus seinen Arbeiten und verleiht ihnen den Glanz industrieller Fertigung (Warhol 1988: 7). Seine Kunst ist mechanisch, sein Arbeitsplatz war die »Factory«, und auch er selbst sah sich bekanntlich gern als Maschine. Zum anderen ist Warhol durch und durch amerikanisch, weil er sich ganz auf die kommerzielle und mediale Kultur der Vereinigten Staaten stützt, aber amerikanische Formen von Tod, Verwundung, Behinderung und Gewalt zugleich mit nach wie vor unvergleichlicher Überzeugungskraft zur Anschauung bringt. Die Serie *Car Crashes* zeigt Bilder von schrecklichen Verkehrsunfällen; sie gehören zu den brutalsten Bildern der Kunstgeschichte und rufen entsprechend heftige Reaktionen hervor. Andere Arbeiten repräsentieren oder verweisen auf offene Wunden der amerikanischen Gesellschaft, die durch politische Attentate oder Selbstmorde prominenter Persönlichkeiten geschlagen wurden. Warhol griff zu mechanischen Reproduktionsverfahren, weil solche und ähnliche Bilder den Medien entstammen – er zeigte also, dass sie nur dann zu ästhetischen Zwecken reproduziert werden können, wenn sie bereits wegen ihrer Anziehungskraft auf ein Massenpublikum reproduziert worden sind. Dass Warhols Einsatz standardisierter Reproduktionsverfahren zeitlich mit seiner intensiven Beschäftigung mit dem Tod berühmter wie auch gänzlich unbekannter Personen koinzidierte, ist meiner Ansicht nach kein Zufall, sondern es offenbart die Kraft des Rituals im Medienzeitalter.⁵ Warhol transformiert die Bedrohung des Rituals durch die mechanische Reproduktion in eine kultische Logik, indem er seine Gegenstände entweder aus Fetischen der amerikanischen Kultur wählt (Suppendosen, der Dollarschein, die Handfeuerwaffe) oder indem er um Behinderung und Tod kreisende Massenspektakel (Autounfälle, Rassenunruhen, Attentate, Hinrichtungen, Selbstmorde oder Krankheiten Prominenter) in Gestalt traumatischer Kunstobjekte einfängt. Bei Warhol werden Empfindungen dadurch erzeugt, dass individuelle Ereignisse, Körper und Objekte mit einer gemeinsamen Bedeutung überlagert werden. Diese Bedeutung bezieht sich speziell auf das Vermögen von Gewalt, Vorstellungen einer kollektiven Existenz zu evozieren, was erklärt, wieso seine Arbeiten Gewalt zu »beinhalten«, also zugleich zu offenbaren und zu gestalten scheinen – als Bedrohung wie als Symbol »Amerikas«.

Gewöhnlich wird Warhols Kunst freilich nicht daran gemessen, wie viel Gewalt sie beinhaltet, sondern an der Distanz, die sie zu ihr herstellt: Angeblich entledigen seine Werke die Bilder ihrer herkömmlichen Bedeu-

5 | Mit 129 *Die (Plane Crash)*, 1962, ein Bild, auf dem die Titelseite des *New York Mirror* vom 4. Juni 1962 zu sehen ist, begann Warhol seine Serie über Tod und Desaster, aber es ist die einzige Arbeit in dieser Serie, die nicht mechanisch reproduziert wurde; erst Ende 1962 entdeckte er mit *Suicide* den Siebdruck für sich. Offenbar war es das mediale Interesse an der Zurschaustellung des Todes, was Warhol veranlasste, sich dem Siebdruck und anderen mechanischen Verfahren zuzuwenden.

tung; die seriellen Wiederholungen sollen unseren rasanten Bilderkonsum bremsen, unsere durch den täglichen Umgang mit Angst, Traumata und Behinderung abgestumpfte Erfahrung soll ironisiert werden (Warhol 1988: 17; vgl. auch Crone). Entsprechend wird auch Warhols persönliche Passivität nur als Mimikry am Dauer-Stumpfsinn des amerikanischen Konsumerismus gelesen. In der medialen und kommerziellen Kultur scheinen keine Unterschiede, keine Empfindungen, keine neuen Ideen möglich, denn der ständige, gleichförmige Daten- und Bilderfluss schläfert die Vorstellungskraft ein, betäubt uns im Wachen wie im Träumen.

Wenn diese konventionelle Deutung zuträfe, wären Warhols Werke bloße Kommentare, und man könnte davon ausgehen, dass sich ihre Wirkung im Lauf der Zeit verliert – sobald nämlich unter den immer weiter angehäuften Bildern ihr ironischer Kontext verblasst. Faktisch rufen jedoch selbst seine frühesten Arbeiten bis heute heftige Reaktionen hervor. Anscheinend legen sie den Finger auf ein kollektives amerikanisches Bewusstsein, decken sie auf, was die Amerikaner ausmacht und was sie an sich selbst am meisten fürchten. Auch wer die in Warhols Arbeiten dargestellten historischen Ereignisse und Symbole nicht spontan wiedererkennt, ist schockiert oder frapiert von dieser schonungslosen Zurschaustellung traumatisierter Körper, Unfälle und Ereignisse. Da ist die Seitenansicht einer gekrümmten Gestalt, die aus großer Höhe in den Tod springt; oder der schlaaffe Körper eines Mannes, der an einem Telefonmast aufgespießt wurde; die gefletschten Zähne eines scharf gemachten Polizeihundes, die das Hosenbein eines flüchtenden Demonstranten zerfetzen; eine trauernde Witwe namens Jackie, die hinter ihrem schwarzen Schleier über den Tod ihres Liebsten nachdenkt.

Warhols Kunst ist prägnant durch seine treffsichere Auswahl von traumatischen Gegenständen und Bildern, deren inniger Zusammenhang mit dem, was das Leben in Gemeinschaft bedeutet, uns schockhaft vor Augen tritt. Wiederholung ist in seinem Werk keine bloße Funktion der mechanischen Reproduktion, sondern zeugt von der Macht der gleichbleibenden Rhythmen und Abläufe des amerikanischen Alltags, die als spezifische Form der kollektiven Existenz begriffen werden. Für Thomas Crow wird unsere Sensibilität für das Traumatische durch Warhols Gebrauch der mechanischen Reproduktion nicht nur nicht gesenkt, sondern gesteigert: Die Wiederholung verstärkt aus seiner Sicht die referentielle Kraft der Bilder, zeigt sie doch »die düstere, immer gleich bleibende Vorhersehbarkeit weiterer Ereignisse mit identischem Ausgang, die nivellierende Ähnlichkeit, mit der reale, nicht symbolische Tode in das tägliche Leben einbrechen« (Crow 1996b: 60-61). Das heißt, was anschaulich und wiederholt passiert, determiniert die kollektive Vorstellung des in Gemeinschaft gelebten Lebens und bestimmt dessen Symbole, Affekte und Organisation. Darüber hinaus, so erklärt Crow, inszeniert Warhol den Kollaps der Warenkultur, indem er die Unzulänglichkeit der massenhaft erzeugten Bilder im Vergleich zur »Realität des Leidens und des Todes« aufzeigt (ebd.: 51). Seine Kunst gründet auf der Gewalt des Konsumerismus, denn sie vermittelt einerseits, was die amerikanische Gesellschaft idealerweise sein sollte – liefert also ein Gegenmodell –, und drückt anderer-

seits überzeugend aus, was sie faktisch ist. Für Crow ist Warhol folglich insofern politisch, als er den Absturz der amerikanischen Konsumgesellschaft ins Gewaltsame und Nichtauthentische augenfällig macht. Er aktualisiert und dramatisiert die Repräsentationen der Mediengesellschaft, um eine »Art Historiengemälde« (ebd.: 57) zu schaffen, das aufzeigt, wie gefährlich und vergänglich Ruhm und Konsumgüter sind.

Es wurde schon häufig festgestellt, dass Gewalt von der Konsumgesellschaft hervorgebrachte Distinktionen nivelliert. Doch vermag Gewalt eigene Distinktionsmarker zu erzeugen – blutig unterstrichene Eruptionen der Individualität, die von Gemeinschaften sofort identifiziert und auf eine Weise dem Gedächtnis überstellt werden, die ihre eigenen Vorstellungen über ihre Zukunft als kollektive Lebensform bestätigt. Man unterstellt Warhol gewöhnlich, dass er einfach die Macht der »Markennamen« zu nutzen bzw. zu missbrauchen weiß. Tatsächlich referiert er aber auf Gewalt als kollektive repräsentative Ressource. Ästhetik und Ritual vermischen sich in seiner Kunst, weil beide das Persönliche als substantiell für die öffentliche Kommunikation präsentieren. Das erklärt die scheinbar widersprüchliche Wirkung seiner Arbeiten. Sie sind in Crows Sinn »politisch«, weil sie die Instabilität, Falschheit und Gefährlichkeit symbolischer Bezugssysteme sichtbar machen und die gespielte Harmonie einer Konsumgesellschaft Lügen strafen, deren Konflikte allesamt lösbar scheinen, da sie allesamt austauschbar sind. Doch Warhols Arbeiten sind auch ausgesprochen persönlich, denn sie zeigen, wie die gesellschaftliche Lebenswelt Individualität angreift, selbst wo sie sie hervorbringt. Das Gesellschaftliche scheint individuelle Gefühle und Gedanken zu neutralisieren, da es einen kollektiven Deutungshorizont zementiert, der einzelne Ereignisse, Körper und Objekte in einen Wiederholungszyklus einpasst, dessen Bedeutung sich den Einzelnen entzieht. Individuen reagieren auf diesen gesellschaftlichen Imperativ mit Gefühlen der Entfremdung, und dafür hatte wohl niemand ein schärferes Auge als Warhol. Es ist jedoch falsch, Warhol ausschließlich als Maler des katastrophisch endenden Konsumerismus zu sehen. Angeblich ist Entfremdung eine durch die Säkularisation entstandene neue Empfindung, aber das Zeitalter des Rituals hat einen Gutteil dazu beigetragen. Der rituelle Prozess erzeugt auch Opfer, die sich als Opfer fühlen, weil es Individuen wie Symbole behandelt, die für eine kollektive Handlung benötigt werden. Die getriebene Teilnahme der Individuen am kollektiven Leben definiert keine neue, von der Moderne im Allgemeinen oder vom Konsumerismus im Besonderen geschaffene Bedingung. Sie definiert die *conditio humana* selbst.

Hal Foster beschreibt »die Wiederkehr des Realen« in der Ästhetik als Reaktion auf das Trauma des modernen Lebens (Foster 1996: 127-168). In Warhols Fall existiere keine Alternative zwischen »simulakrischen« oder »referentiellen« Deutungen. Den Betrachtern werde keine Entscheidung zwischen der Welt des Warenfetischismus und einer brutalen Realität abverlangt, die das Nichtauthentische des Konsumerismus aufdecke (ebd.: 130), sondern sein »traumatischer Realismus« verschmelze beides zu einem schockierenden Bild der Wirklichkeit, insofern es nämlich mit den Objekten

unvereinbare Affekte erzeuge (ebd.). Foster behauptet, der traumatische Realismus überschreite die Grenze zwischen privater und öffentlicher Sphäre, weil durch ihn Tod, Trauma und Behinderung sowohl in Schach gehalten als auch sichtbar werden (ebd.: 136). Insbesondere findet er traumatische Kunst im Lacan'schen Realen – das psychologische Register, das Objekten und Ereignissen eine aufgeblähte Vollkommenheit zuschreibt –, verfolgt aber den Gedanken nicht weiter, dass das Reale die Erfahrung des Rituals ist. Denn wenn das Symbolische aus Verwandtschaftsbeziehungen (das Gesellschaftliche) besteht und das Imaginäre das Leben des Körpers aufzeichnet (Blicke, Gesten, Oberfläche), dann ist das Reale das Register, in dem der Körper transsubstantiiert und dabei mit Bedeutungen aufgeladen wird, die gegenüber jenen der gesellschaftlichen Welt als höherrangig gelten müssen. Der rituelle Körper existiert jenseits des gesellschaftlichen Körpers, auch wenn er die Form einer physischen Entität unter vielen in der Gemeinschaft annimmt, weil sein Bedeutungsüberschuss auf die Vertikale transzendentaler Autorität projiziert wird. Der rituelle Körper ist auch nicht mit dem in Zeit und Raum lokalisierten Körper identisch. Er sprengt Raum/Zeit-Koordinaten, scheint durch sie weniger determiniert zu werden als sie selbst zu bestimmen.

Warhols Versprechen, dass in der modernen Gesellschaft jeder für fünfzehn Minuten berühmt werden kann, zielte angeblich auf den launenhaften Umgang des amerikanischen Konsumerismus mit seinen Stars und Sternchen. Warhol dachte aber eher an die Vielzahl blutiger Desaster, die als kollektive Repräsentationen fruchtbar werden können, wenn die ausgestellten Körper der Öffentlichkeit als Symbole ihres eigenen gemeinschaftlichen Wesens präsentiert werden. Die Stars und Sternchen in seinen Arbeiten sind allesamt tot oder stehen kurz davor – deshalb sind sie berühmt. Es macht keinen Unterschied, ob er Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy, Mrs. Colette Brown oder Mrs. Margaret McCarthy (vgl. *Tuna-fish Disaster*, 1963) abbildet. Es macht keinen Unterschied, weil – wenn persönlicher und vorübergehender Ruhm auch eine Folge von katastrophalen Ereignissen sein mag –, am Ende doch nie der Ruhm des Einzelnen stehen wird (daher die Begrenzung auf fünfzehn Minuten), sondern die Identifikation einer Kultur. Warhols Arbeiten zeigen mehr von Amerika als von seinen berühmten oder unbekannten Opfern. Ihre Körper sind nur das Material, das verwendet wird, um diese Kultur zu symbolisieren. In seinen Arbeiten über unbekannte Opfer von Katastrophen geht es darum, die Toten berühmt zu machen, und daher auch um das Entstehen der Gesellschaft, die sie umbringt. Seine Arbeiten über prominente Tote offenbaren hingegen, dass die Berühmten geopfert wurden, um jenen breiteren Bedeutungshorizont zu schaffen, den man »Amerika« nennt. Beide Arten von Arbeiten enthüllen, dass das Trauma der wichtigste Signifikant des Kulturellen selbst ist. Warhols Kunst scheint zu vermitteln, dass Kultur nur in Verbindung mit dem Bewusstsein des Traumas vorkommt. Die toten und verwundeten Körper, die er in seinen Arbeiten abbildet, starben oder litten nicht allein. Sie haben um einen hohen Preis die Aufmerksamkeit einer kollektiven Gemeinschaft auf sich gezogen und wurden um ihretwillen berühmt. Sie sind auf Amerikas Altar getötete Opfer.

5.

Sehen wir uns an dieser Stelle ein Beispiel außerhalb des amerikanischen Kontextes an, den wir aufgrund der unaufhaltsamen Amerikanisierung der globalen Medien natürlich nie ganz verlassen. Das Massaker auf dem Tiananmen-Platz im Jahr 1989 war unter anderem ein mit äußersten Mitteln geführter Kampf um das Recht, Chinas kollektives Bild zu repräsentieren. Die Härte der Auseinandersetzung stellte sicher, dass den Ereignissen hohe kulturelle Bedeutung beigelegt würde – offen war nur, aus welcher Perspektive. Dieses Konkurrieren um die Deutungshoheit kommt in den Worten von Chai Lang, einem Führer der studentischen Demokratiebewegung, deutlich zum Ausdruck. »Wir wussten«, sagte er am Tag nach dem Massaker, »das die Läuterung der Republik nur erreicht werden konnte, indem wir uns opferten.« (Iyer 1998: 192) Die Kommunistische Partei Chinas versuchte, ihr offizielles Bild von China aufrechtzuerhalten, indem sie rivalisierende Repräsentationen beseitigte. Sie konnte dabei auf ein nationalistisch gesinntes einheimisches Publikum setzen, und doch generierte der Aufstand, allen Bemühungen der KP zum Trotz, eine andere, internationale Interpretation. Am 5. Juni 1989 filmten westliche Medien auf dem Tiananmen-Platz eine unauffällige, schlicht gekleidete Gestalt mit einer Einkaufstasche, die eine Kolonne von siebzehn Panzern zwanzig Minuten lang an der Weiterfahrt hinderte. Als der vorderste Panzer nach rechts schwenkte, folgte ihm der Mann und versperrte ihm den Weg. Der Panzer schwenkte nach links, und der unbekannte Rebell stellte sich ihm sofort wieder in den Weg. Dann kletterte er auf den Panzer und wechselte ein paar Worte mit dem Fahrer. Als Passanten ihn herunterzogen, verschwand er in der Menge und wurde nicht mehr gesehen. Die wenigen Aufnahmen von diesem Ereignis haben das Bild des Panzerhelden unauslöschlich in das globale Gedächtnis eingebrannt. »Wir können mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen«, schrieb das *Time Magazine*, »dass ihn in diesem Moment, in dem er seine Grenzen überschritt, mehr Menschen gesehen haben als Winston Churchill, Albert Einstein und James Joyce zusammen.« (Iyer 1998: 192)

Im tradierten Bild des »unbekannten Rebellen« klingt an, was es für einen einzelnen Menschen bedeutet, für viele andere sein Leben oder zumindest seine körperliche Unversehrtheit aufs Spiel zu setzen. Der Panzerheld hat sein Leben zwar nicht explizit hingegeben – wir wissen nicht, ob er getötet wurde –, aber er ist verschwunden, und diese Abwesenheit macht aus ihm eine Art Opfer (*sacrifice*).⁶ Seine Abwesenheit auf dem weiterhin

6 | Zunächst wurde berichtet, der Panzerheld, der anfangs als der 19-jährige Wang Weilin identifiziert wurde, sei im Schnellverfahren verurteilt und wenige Tage nachdem er sich einen Platz in der Geschichte erobert hatte hingerichtet worden. Ein Jahr nach den Ereignissen vom 5. Juni antwortete der chinesische Führer Jiang Zemin auf die Frage nach dem Schicksal dieser Symbolfigur für die Freiheit in China: »Ich glaube, er wurde nicht getötet.« (Iyer 1998: 193) Inzwischen gibt man zu, Identität und Schicksal des Panzerhelden seien unbekannt.

bestehenden Schauplatz seiner Repräsentation lässt es so aussehen, als habe es sich um eine Aktion von »ihm« für »uns« gehandelt, obwohl nicht ganz klar ist, wer »wir« sind. Das heißt, in den Augen der Öffentlichkeit ist seine Handlung repräsentativer für die Forderungen eines Kollektivs geworden als für jede persönliche Forderung, die er für sich erhoben haben könnte. Anders gesagt, er ist ein »Held«, ein Topos, der für ein politisches Gemeinwesen wertvolle Ideale einschließt, und folglich auch einer, den politische Gemeinwesen für ihre Selbst-Repräsentation in Anspruch nehmen.

Bemerkenswerterweise ist Gewalt gegen Menschen Symbol des Kulturellen an sich, symbolisiert aber zugleich hohe Ideale unterschiedlichster Kulturen. Das Medienzeitalter verschleiert diese doppelte Symbolfunktion, während es seine Produktion von Bedeutungen doch wesentlich auf ihrer Grundlage organisiert. Einerseits überschreiten Medienbilder verletzter und behinderter Körper – als gleitende Signifikanten des Kulturellen – mühelos kulturelle Grenzen. Andererseits entfalten sie in lokalen Kontexten eine erstaunliche Wirkmacht, weil jeweils sofort eigene Bedeutungen damit verknüpft werden und auf diese Weise ein gleitender Signifikant in eine kollektive Repräsentation verwandelt wird. Vertreter der Global Studies sehen darin Symptome der Exterritorialität von Bedeutung, was dem eigentlichen Problem nicht gerecht wird – es geht nicht darum, dass in einer globalen Welt Bedeutungen von ihren Ursprüngen abgeschnitten wurden oder exterritorial entstehen, sondern dass der Wettbewerb darum, wann und wo eine Bedeutung verankert werden soll, wesentlich stärker geworden ist.

Die Reaktion der Medien auf den Panzerhelden liefert ein eindrucksvolles Beispiel dafür. Man sieht leicht, warum das Bild in unterschiedlichsten Kulturen gleichermaßen ansprechend und nützlich gefunden wurde. Erstens erzeugt die von dem Bild gezeigte Gewalt, die auf dem Gegensatz zwischen der Verletzlichkeit des menschlichen Körpers und der rohen Kraft des Panzers beruht, eine Symbolik, die unschwer in eine kollektive Repräsentation umgewandelt werden kann. Zweitens ist das Bild aufgrund seiner Schlichtheit und Nüchternheit leicht übersetzbar, das heißt es kann als Ikone unterschiedlichen kulturellen Anforderungen gerecht werden. Drittens bedeutet die mediale Verfügbarkeit des Bildes für ein globales Publikum, dass alle möglichen Gemeinschaften es konkurrierend mit spezifischen kulturellen Bedeutungen aufladen werden.

Wie im Grunde vorhersehbar, traten in diesem Fall primär der Osten und der Westen in Konkurrenz zueinander. In *Newsweek* finden wir 1989 zum Thema »Menschen des Jahres« die präzise amerikanische Aneignung des Bildes. Das mittlerweile berühmte Bild des unbekannten Rebellen, der sich den Panzern entgegenstellt, ist unterschrieben: »In Beijing zeigte ein einzelner junger Mann, was Zivilcourage ist.« (Abb. 38) Die Aktion des Panzerhelden rief Erinnerungen an weitere Heldenopfer im Namen der Freiheit wach, wie sie der später ermordete Präsident John F. Kennedy in seinen 1955 erschienenen *Profiles in Courage* (dt. *Zivilcourage*, 1960) versammelt hat. Der Panzerheld stand für einen Mann, der für die Rechte anderer aufsteht – die Ikone des freiheitlichen westlichen Individualismus überhaupt. Oder, wie *Newsweek* formu-

lierte, »ein einzelner Mann, bewaffnet nur mit persönlichem Mut, hielt eine Panzerkolonne auf«. In dieser gesellschaftlichen Perspektive kämpfen Individuen für die Freiheit, und wenn sie gesiegt hat und viele an ihr teilhaben, muss sie dennoch individualisiert werden. Daher ließ Agence Presse-France über den unbekannten Rebellen verlautbaren, dass sein »furchtloses Bild im Angesicht der Gewalt den Geist des chinesischen Volkes repräsentiert«, und für Pico Iyer vom *Time Magazine* war der Panzerheld ein »einzelner, einsamer Jedermann, der der Staatsmaschinerie entgegentritt, der Macht, dem ganzen Gewicht der Volksrepublik – der größten Nation der Welt mit mehr als einer Milliarde Einwohner –, während ihre allmächtigen Führer sich, wie immer, irgendwo in den Tiefen der Großen Halle des Volkes verstecken« (Iyer 1998: 192).⁷ Jeder dieser Berichte hebt wesentliche Elemente der kollektiven Repräsentation in der liberalen westlichen Gesellschaft hervor: mutiges persönliches Eingreifen trotz übermächtiger Gegner; heimliche Verbundenheit mit anderen freiheitsliebenden Gemeinschaften; schließlich das packende Bild des für die Freiheit kämpfenden Individuums, das dafür in der Regel mit seinem Leben bezahlt oder auf die eine oder andere Weise behindert wird, untergeht oder vom Schauplatz der Repräsentation verschwindet.

Die Kommunistische Partei Chinas eignete sich das Bild des Panzerhelden auf andere und im Vergleich zum Westen komplexere Weise an.⁸ China Central Television brachte die Aufnahmen am 5. Juni, einen Tag nach dem scharfen Vorgehen der KP gegen den Sender. Mit anderen Worten, nicht die Aufständischen hatten dafür gesorgt, dass der Filmausschnitt im staatlichen Fernsehen gezeigt wurde, sondern das herrschende Regime im Zuge der Niederschlagung des Aufstands. An die Zuschauer im Ausland gerichtet, erklärte die Regierung, die Volksbefreiungsarmee hätte Zurückhaltung geübt: Die Kolonne aus siebzehn Panzern hätte angehalten und versucht, um einen einzelnen, unbewaffneten Mann herumzufahren. Bei dieser Darstellung blieb das chinesische Außenministerium auch auf den Pressekonferenzen in den Wochen nach dem Aufstand. Den Zuschauern im eigenen Land und der Bevölkerung von Beijing sandte die KP eine andere Botschaft. Das Filmmaterial rief ihnen ins Gedächtnis, was sie erwartete, wenn sie dumm genug waren, sich dem Aufstand anzuschließen: eine gnadenlose

7 | Vgl. auch Talbott, der den Panzerhelden wie folgt beschreibt: »Ein Mann gegen eine Armee. Die Macht des Volkes gegen die Macht der Kanonen. [...] Für einen kurzen Moment, an den man sich lange erinnern wird, bestimmte ein einzelner Mann den Kampf der Staatsbürger Chinas.« (Talbott 1989: 10)

8 | Es gibt kaum konkrete Informationen über das Vorgehen in China, meine Ausführungen stützen sich daher auf Aussagen von Informanten, die sich zum Teil während der Ereignisse von 1989 auf dem Tiananmen-Platz aufhielten. Ich schulde Liu Kang, Kenneth Lieberthal und Lydia Liu großen Dank für die Gespräche, die sie mit mir führten. Für Fehler in meinen Ausführungen bin allein ich verantwortlich. Zur Chronologie der Ereignisse vgl. auch Zhou He 1996, der eine erstklassige Untersuchung der Berichterstattung in den Medien mit besonderer Berücksichtigung von CCTV, Voice of America und *People's Daily* vorlegt.

Macht. Die Aufnahmen zeigten außerdem die politische Einstellung der Volksbefreiungsarmee. In der Hoffnung, dass die Soldaten einen Putsch unterstützen würden, hatten Leute den Soldaten zu essen gebracht, aber die Bilder der auffahrenden Panzer stellten unmissverständlich klar, dass die Armee nicht korrumpierbar war und geschlossen hinter der KP stand.

Über ein Jahrzehnt nach dem Massaker auf dem Tiananmen-Platz dominiert überall das westliche Bild des Panzerhelden, außer in China. 1998 zählt *Time* den unbekannten Rebellen zu den zwanzig wichtigsten Anführern und Revolutionären des 20. Jahrhunderts. Er wird auf zahlreichen westlichen Websites gefeiert, und seine Züge haben sich in Kunstwerke und politische Plakate eingeschrieben. In China sieht es anders aus. Dass die KP nicht über den unbekannten Rebellen redet, liegt auf der Hand. Aber auch liberal eingestellte Chinesen beschäftigen sich ungern mit dem Thema, weil es entweder zu schmerzhaft ist oder politisch zu gefährlich wäre, öffentlich darüber zu sprechen. Kurzum, das Bild des unbekannten Rebellen hat in China nicht den Status einer kollektiven Repräsentation der von der Demokratiebewegung gehegten Prinzipien erlangt. Möglich, dass die zwischen den liberalen Demokratien und der KP entbrannte Konkurrenz um die Deutungshoheit so stark war, dass sich keine dritte Gemeinschaft das Bild als repräsentatives Symbol aneignen konnte. Vielleicht ist die Deutung auch Teil der Siegerbeute, und die Aufständischen wurden geschlagen.

Die vielfältigen und widersprüchlichen Bedeutungen, die dem Panzerhelden beigelegt wurden, unterstreichen die Tatsache, dass traumatisierte Körper der kollektiven Repräsentation konkurrierender Gemeinschaften dienen können. Bilder des Desasters, der Gefahr, der Verstümmelung und Behinderung können daher mühelos zirkulieren. Meine Interpretation des Panzerhelden schließt jedoch zwei Vorbehalte ein, die für künftige Überlegungen in diese Richtung eine Rolle spielen könnten. Während das Ritual immer dazu tendiert, kollektive Repräsentationen hervorzubringen, stellt es doch nicht immer allgemeines Einvernehmen über die Bedeutung seiner zentralen Symbole her, und kollektive Repräsentationen sind für einzelne Individuen grundsätzlich extrem schwer zu deuten (Bell 1992: 183). Das gilt insbesondere in einer globalen Welt, in der Bilder und Objekte aus ihrem lokalen Kontext gerissen und von konkurrierenden Gemeinschaften als jeweils eigene potentielle Symbole in Umlauf gebracht werden. Um zu lernen, dieses neue Bedeutungs-Klima besser zu verstehen, braucht es nicht nur weitere Fallstudien über traumatische Bilder und ihre vielfältigen Kontexte; wir müssen auch erklären, wie das Medienzeitalter sich die rituelle Faszination traumatisierter Körper zunutze macht, um den Einfluss kollektiver Repräsentation selbst zu globalisieren.

6.

Die in *American Beauty* gezeigte Sicht auf die Amerikaner als Volk von Waffennarren, die bereit sind, jeden vermeintlich Andersartigen anzugreifen,

schien nach den Ereignissen vom 11. September eine Zeitlang überholt. Die Terroranschläge in New York und Washington beschädigten Gewalt als kulturellen Signifikanten der Vereinigten Staaten – im Inland wie im Ausland. Die Amerikaner fühlten sich plötzlich als Opfer fremder Aggressoren, aber was noch wichtiger war, auch die übrige Welt sah die Vereinigten Staaten zum ersten Mal seit langem in einer Opferrolle. Die Anschläge traumatisierten die amerikanische Bevölkerung und lenkten die Aufmerksamkeit von den Gefahren zu Hause auf ferne Länder und ihre fremden Populationen. »Warum hassen sie uns?«, fragten amerikanische Zeitungen und Fernsehshows und sprachen damit aus, was viele Amerikaner empfanden. Die Differenz zwischen dem bekannten »uns« und dem unbekannten »sie« polarisierte das Nachdenken über Gewalt in Amerika und trieb unterschiedliche Meinungen über ihre Darstellung hervor. Da ist auf der einen Seite die Geschichte, die *American Beauty* erzählt – typisch amerikanisch insofern, als Schusswaffengebrauch und auf Küchenwände verspritztes Blut nur in den USA therapeutisch zum Einsatz kommen können. Der Revolver, das wusste Warhol, ist so sicher ein Fetisch der amerikanischen Gesellschaft, wie Gewalt dem nationalen Zeitvertreib dient. Auf der anderen Seite ließ der 11. September gerade diese Darstellung der Vereinigten Staaten unpatriotisch und unverantwortlich erscheinen. Gewalthaltige Filme, Fernsehsendungen und Kunstausstellungen wurden nach den Anschlägen ausgesetzt, und wo es in den Medien um Kooperations- und Friedenswillen ging, wurden sie als uramerikanische Tugenden benannt. Außerdem schienen die Ereignisse allen Grund zu der Annahme zu geben, Gewalt sei eine von außen kommende und der amerikanischen Gesellschaft fremde Kraft. Der Krieg gegen den Terrorismus machte diese Auffassung jedenfalls tendenziell zum Programm. Von der amerikanischen Bevölkerung wurde verlangt, an einen zutiefst unamerikanischen Ursprung der Gewalt zu glauben, dessen schier unerschöpfliche Kreativität aus den banalsten Gerätschaften auf Amerika gerichtete Waffen schmieden konnte.

Wie jedoch abzusehen war, sind die Versuche von Politikern und Medien, die amerikanische Gewalt zu verbannen, weitgehend gescheitert. Kaum fünf Monate nach den Anschlägen war die Darstellung von Gewalt wieder gesellschaftsfähig; Filme, die kurzfristig als zu brutal gegolten hatten, um gezeigt zu werden, liefen in den großen Kinos wieder an. Die militärische Macht, die in den Kriegen in Afghanistan und im Irak zur Schau gestellt wurde, untermauerte gegenüber Freunden wie Feinden die Stellung der Vereinigten Staaten als Weltmacht, während das neu eingerichtete Ministerium für Heimatschutz (*Office of Homeland Security*) die Aufmerksamkeit der Amerikaner bald, wenn auch eher unbeabsichtigt, wieder auf jene Formen der Gewalt lenkte, von denen die größte Gefahr für die amerikanische Lebensart ausgeht, nämlich die amerikanische Lebensart selbst. Dank neuer Sicherheitskontrollen zum Aufspüren versteckter Terroristen in den Vereinigten Staaten erschienen die normalsten und waschechtesten Amerikaner als potentielle Massenmörder und hatten auf Flughäfen ihre Schuhe auszuziehen und ihre Taschen zu leeren. Viele dieser ganz normalen Amerikaner

fanden es lustig oder zweckmäßig, mit falschem Anthrax gefüllte Briefumschläge an ihre Nachbarn zu verschicken. Der 11. September mag Teppichmesser zur Waffe der Wahl für Terroristen gemacht haben, aber die verbreitete Angst vor den eigenen Landsleuten hat in den USA noch gewöhnlichere Gegenstände zu »Instrumenten des Terrors« werden lassen – Nagelscheren, Sicherheits- und Haarnadeln, Kinderbesteck, Korkenzieher, Golfschläger und Brieföffner (Abb. 39).⁹ Diese durch rituelles Handeln zu Mordwaffen avancierten Alltagsgegenstände vermitteln eine Vorstellung von Gewalt, die mit ihrer schlichten Materialität schwer in Einklang zu bringen ist. Sie sind zu Symbolen kollektiver Wahrheit geworden. Sie sind Trauma-Kunst. Es ist, als würden sie die Amerikaner auffordern, zusammen mit dem Rest der Welt zu akzeptieren, dass die USA Kultur im traumatischsten Sinne sind. Sie enthüllen, wo die Gefahr liegt. Im Inneren.

9 | Das Foto *Implements of Terror* von Susan E. Evans erschien ursprünglich unter dem Titel »The Things They Carried« im *New York Times Magazine*. Dem Foto beigefügt war folgende Erklärung der Künstlerin: »Nach der Tragödie sind wir gezwungen, alles zu prüfen, was die Möglichkeit oder Gelegenheit einer Bedrohung schafft. Indem wir prüfen, finden wir beides. Obwohl diese Prüfpraxis letztlich unserer Sicherheit dient, verkörpert sie unsere nationale Angst vor weiteren terroristischen Anschlägen. Während meiner Arbeit auf dem Orlando International Airport fotografierte ich mit einer 4x5"-Kamera Gegenstände, die es nicht durch die Sicherheitskontrolle geschafft haben, wobei die Fluggäste die Wahl hatten, entweder zusammen mit dem betreffenden Gegenstand nicht an Bord zu gehen oder »ihn wegzuworfen«, indem sie ihn den Sicherheitsbeamten übergaben.«

