

Ein neues Gesicht für den Dissens?

Die Ästhetik der V-Maske zwischen Comic, Film und *Occupy*-Protesten

Im Verlaufe des Jahres 2008 wurde der Ikonographie transnationaler Dissensbewegungen ein weiteres Element hinzugefügt: eine Maske, die ein weißes, männliches Gesicht darstellt, mit leichtem, unbestimmt ironischem Lächeln, welches von einem schwarzem Schnurr- und Kinnbart eingerahmt wird. Die inzwischen berühmt gewordene, sogenannte «Guy-Fawkes-Maske» wurde zuerst von Anhängern des lose organisierten Internetkollektivs *Anonymous* in Protesten gegen Scientology auf- und eingesetzt und danach schnell populär. Insbesondere im Zuge der *Occupy*-Proteste konzentrierten sich verschiedene Massenmedien auf die Maske als neues Label von Dissenskulturen. Heute ist sie bei vielen politisch-sozialen Protestbewegungen zu finden – gleich, ob sich diese eher linksradikal oder marktlibertär verorten.¹ Ob der Guy-Fawkes-Maske eine ähnliche Karriere wie beispielsweise dem Che-Guevara-Foto von Alberto Korda bevorsteht, bleibt zwar noch abzuwarten, dennoch möchte ich in diesem Beitrag eine Annäherung an die Ästhetik dieser Maske wagen.

Da es sich um einen historisch kontingenten Prozess handelt, kann es hierbei nicht um abschließende Einschätzungen gehen, sondern eher um eine Annäherung an die fluide symbolische Positionierung der Maske innerhalb aktueller Dissenskulturen. Die V-Maske, wie ich sie nennen möchte, kann hierbei (wie jede Maske) als Zeichen gelesen sowie von ihrer Nutzung her interpretiert werden: als notwendiges Artefakt im Spiel von Maskierung und Demaskierung.²

Es sei angemerkt, dass ich in diesem Beitrag bewusst verschiedene aufständische Bewegungen in arabischen Staaten (unter anderem in Ägypten, Bahrain, Jemen, Oman und Tunesien) sowie in Hongkong ausspare und mich auf die 2011 als *Occupy* in Westeuropa, den USA und Kanada bekannt gewordenen Proteste konzentriere. Auch diese Protestbewegung war selbstverständlich von Binnendifferenzierungen geprägt (unter anderem ganz banal im Hinblick auf Masken darin, ob eine Vermummung im öffentlichen Raum einen strafrechtlichen Verstoß darstellt), doch lassen sich bei den verschiedenen *Occupys* (Occupy Wall Street, Oakland, Washington, Berlin, Amsterdam et cetera) grundlegende Gemeinsamkeiten feststellen, die einen Zusammenschluss unter ein gemeinsames Label rechtfertigen. Alle waren inhaltlich gegen die Auswirkungen der Spekulations- und Immobilienblasenkrise von 2008 sowie die damit verbundene Wahrnehmung eines demokratischen Defizits im Vergleich mit finanzmarktpolitischen Akteuren gerichtet – wohl am besten eingefangen in den Slogans «We are the 99%» sowie «Banks Got Bailed Out, We Got Sold Out» (siehe Abb. 1). Der daraus erwachsenen Forderung nach «echter» bzw. «wirklicher Demokratie» («¡democracia real ya!» hieß es bei den indignad@s) wurde mit Besetzungen von öffentlichen Plätzen und einzelnen Aktionen im urbanen wie virtuellen Raum (insbesondere Märschen im ersten, und Petitionen im zweiten Falle) Nachdruck verliehen.³ Weiterhin war all diesen *Occupys* gemein, dass sie in



1 Occupy Berlin-Teilnehmer mit Maske und typischem Pappschild, 6. Januar 2012.

(wenn auch als defizitär wahrgenommenen) repräsentativen Demokratien verortet waren, und ihr Veränderungshorizont nicht der revolutionäre Umsturz eines Herrschaftsregimes oder die Ablösung eines konkreten Autokraten war, sondern die Artikulation von Dissens innerhalb eines bestehenden Systems. (Abb. 1)

Die bis dato eher marginal bekannte Guy-Fawkes-Maske erhielt im Zuge des globalen Protests eine enorm starke physische und virtuelle Präsenz, doch kann sie auf eine längere Geschichte in verschiedenen Medientypen zurückblicken.

Guy Fawkes' Vendetta

Die historische Referenz der Maske ist der *Gunpowder Plot*, ein Komplott englischer Katholiken im Jahre 1605 während der Religionskriege, die den protestantisch-anglikanischen König Jakob I. sowie das Englische Parlament in die Luft zu sprengen versuchten. Ihr Ziel war es, die Unterdrückung ihres Glaubens auf der Insel zu beenden; ein Wagnis, welches durch die Entdeckung der Sprengladung einen Tag vor Durchführung vereitelt wurde. Einer der Verschwörer war Guy Fawkes, welcher zusammen mit der Mehrzahl seiner Mitstreiter hingerichtet und im Zuge der *Bonfire Nights*, die nach Königsdekret ab 1606 die Vereitelung des Anschlags durch öffentliche Freudenfeuer zelebrierten, als sozialer Sündenbock diffamiert wurde. Über die Zeit entwickelten sich die *Bonfire Nights* zu öffentlichen Vergnügungen, bei welchen Kinder lebensgroße, grotesk verzerrte Puppen sozial Verfemter anfertigten, um sie dem Feuer zu übergeben, wobei Verkörperungen von Guy Fawkes solch eine Konjunktur hatten, dass die *Bonfire Nights* sukzessive zu *Guy Fawkes Nights* mutierten. Im Zuge einer positiven Neubewertung der *plotters* spielt der Roman *Guy Fawkes: Or the Gunpowder Treason* (1840) des Briten William Harrison Ainsworth (1805–1882) für die ästhetische Formung des Phänomens Guy Fawkes eine entscheidende Rolle. In den enthaltenen Illustrationen konturierte George Cruikshank (1792–1878) das Äußere von Ainsworths Protagonisten auf der Basis höchst unterschiedlicher visueller Vorbilder: Zwar existierten einige wenige bildliche Darstellungen Fawkes' sowie der anderen *plotters*, doch die jährlichen *Bonfire Nights* mit ihren beständig wechselnden Fawkes-Puppen hatten regionale, höchst fluide Gegendarstellungen erschaffen. Erst mit der – um Benedict Anderson zu paraphrasieren – printkapitalistischen staatlichen Verwertungsmaschine des viktorianischen Romans konnten



2 Guy Fawkes in William Harrison Ainsworth' Roman, gezeichnet von George Cruikshank

Cruikshanks Illustrationen eine nationale Wirkmacht entfalten. In ihnen geriet Fawkes zu einem jungen, athletisch gebauten Mann mit langen schwarzen Haaren, Kinn- und Schnurrbart, gewandet in Stiefel, Weste, Umhang und Spitzhut; kurz: ein typischer Vertreter des *gothic adventurer*. (Abb. 2)

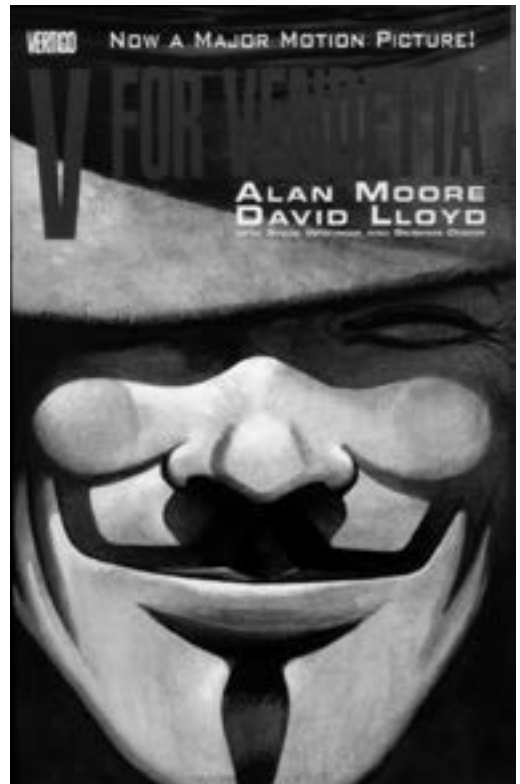
Cruikshanks visuelle Darstellung des Guy Fawkes erlangte kanonischen Status und bildete in den 1980er Jahren die Grundlage für den erfolgreichen Comic *V for Vendetta* (in Magazinfortsetzungen zwischen 1982 und 1985, als *graphic novel* erstmals 1989 erschienen), in welchem Autor Alan Moore und Zeichner David Lloyd Guy Fawkes – respektive sein Gesicht – von einer historischen Person beziehungsweise einem Romancharakter zu einer Maske transfigurierten. In *V for Vendetta* kämpft ein einsamer Rächer namens V gegen ein faschistisches Unterdrückungsregime in einem dystopischen, futuristischen London. Sein vom Regime entstelltes Gesicht verbirgt er dabei hinter mehreren Masken; diese referieren ästhetisch auf Traditionen der Theater-, Film- oder Vaudeville-Maskierungen, wie auch den gesamten Comic dezidierte Verweise auf Shakespeares Werke (insbesondere seine

Dramen) durchziehen.⁴ Vs Hauptmaske ist jedoch eindeutig eine Adaption von Cruikshanks Guy Fawkes-Darstellungen: auf einer weißen, glatten Gesichtsfäche setzen sich kontrastreich schwarze Augenbrauen, schwarzer Kinn- sowie Schnurrbart ab. (Abb. 3) Dazu trägt V die langen schwarzen Haare von Cruikshanks Fawkes. Vervollständigt wird das durch seine Extravaganz an einen Superhelden gemahnende Kostüm durch Stiefel, Hose, Weste, Umhang und markanten Spitzhut, die dem Stil des 17. Jahrhunderts nachempfunden sind: ein eindeutiges Fawkes-Update. Diese ästhetischen Referenzen sind kein leeres Stilelement, da sich der Protagonist selbst in die Tradition der historischen Figur Guy Fawkes stellt. Als Mittel zum Kampf gegen das Regime führt er – neben der Ermordung von belasteten politischen Schlüsselfiguren – mehrere Sprengstoffanschläge gegen markante öffentliche Gebäude wie die Houses of Parliament und 10 Downing Street aus.

Moore und Lloyds Comic war erfolgreich, doch erst die Filmadaption aus dem Jahre 2006 (Regisseur: James McTeigue) verwandelte die Maske zur Requisite eines weltweit verstandenen Protests. Der Film überführt die im Comic noch ambivalent gezeichnete Figur des V in einen weitestgehend positiven Charakter und erzählt die Geschichte als hollywoodesk unzweideutige Binarität zwischen revolutionärem Individuum und totalitärem Überwachungs- und Oppressionsregime.

Aus dieser Opposition zog das eingangs erwähnte Internetkollektiv *Anonymous* seine Inspiration um die Maske in ihren Aktionen gegen die selbsternannte Church of Scientology zu nutzen.⁵ Hierdurch verhalfen die Aktivist/innen in ironischer Form Guy Fawkes zu einer ganz eigenen Vendetta: Mehr als 400 Jahre nach sei-

3 Titelblatt der ersten Ausgabe *V for Vendetta* in einem Band. Zeichnung von David Lloyd



ner Hinrichtung agiert er in modifizierter Form weiterhin als Rächer gegen religiöse Unterdrückung; obschon der Despot in diesem Falle ein privatwirtschaftliches Unternehmen ist, welches sich selbst zur Kirche ernannt hat, und die maskierten spätmodernen Aufführer sicherlich nicht in religiösen Fragen Einigung erzielen könnten.

Viveurs oder Cosplayer? Dissens zwischen aktivistischer Situation und visuellem Konsum
Die V-Maske wurde in den *Occupy*-Protesten nach 2008 als das Zeichen des «neuen» Protests positioniert; weniger durch die Aktivist/innen selbst, als durch Vertreter/innen der Massenmedien, welche in den als führungslos wahrgenommenen Protesten wenigstens einen symbolischen *leader* generieren mussten, um Serialität und Wiedererkennbarkeit zu produzieren. Dieser externe Drang zu Wiedererkennbarkeit grenzt *Occupy* von den initialen *Anonymous*-Aktionen ab: Im Clinch mit Scientology, welche enorme strafrechtliche Folgen nach sich ziehen kann, war eine (zumindest teilweise) Anonymisierung Pflicht. Der recht diffuse Adressat der *Occupy*-Proteste stellte die symbolisch-ästhetische Komponente in den Mittelpunkt. Es muss unterstrichen werden, dass neben der V-Maske eine Vielzahl nicht-maskierter Gesichter zu sehen waren sowie andere Formen der Gesichtsverhüllung, oftmals in der «klassischen» Kombination Schal beziehungsweise Halstuch plus Mütze oder Hoodie. Es war jedoch die aus McTeigues Film bekannte Maske, die den Charakter der Proteste symbolisieren sollte, was sich auf eine zentrale Szene des Films zurückführen lässt. Wird diese Szene kritisch gegen den Strich gelesen beziehungsweise gesehen, offenbaren sich jedoch einige der Verwindungspunkte innerhalb der Ästhetik der aus besagtem Hollywoodfilm adaptierten Widerstandsästhetik und der Grundüberzeugungen der *Occupy*-Proteste.

Der Film *V for Vendetta* verändert die Comicvorlage an einigen entscheidenden Stellen, so auch im Hinblick auf das emotionale Finale der Erzählung: In der gedruckten Vorlage kann V einen letzten Sprengstoffanschlag durchführen, wird jedoch getötet und Evey, seine von ihm selbst aufgebaute Nachfolgerin, übernimmt die Maske von ihm. Dieser Anschlag entblößt die erodierende Macht des Regimes, so dass die unterdrückte Bevölkerung in einer in orgiastischen Bildern dargestellten Bewegung aufbegehrt; doch findet dies kein positives Ende: Dem Ermittler Finch folgend, schließt der Comic mit Szenen entfesselter Barbarei, begangen von einer zunehmend entmenschlichten Meute. Die Revolution endet hier in sexueller Gewalt gegen Frauen, Nahrungsmangel und apokalyptischem Überlebenstrieb.⁶ Die Bevölkerung wurde im Comic lediglich als passive Zuschauerin eingebunden, sodass sie nach den solitären Akten von V (unter teilweiser Mithilfe von Evey) zum ersten Mal als Subjekt auftritt, was als Überforderung inszeniert wird.

Der Film hingegen scheut vor einer direkten Auseinandersetzung mit den Folgen eines gewaltsamen Umbruchs zurück und endet im Moment des finalen Sprengstoffanschlags. Zuvor hatte er bereits den Kreis der revolutionären Subjekte entscheidend erweitert: Im Film macht V seine Maske der britischen Bevölkerung zugänglich, und ermuntert diese dazu, unter dem Schutz der Maske eigene subversive Aktionen zu unternehmen und somit seine revolutionären Absichten zu unterstützen.⁷ Dies geschieht mannigfaltig, insbesondere ein bereits zuvor als Nebenfigur eingeführtes junges Mädchen wird aktiv und sprayt in voller V-Montur regimekritische Graffiti; eine subversive Tat, welche sie mit dem Leben bezahlt, als ein Polizist sie auf frischer Tat ertappt und erschießt. Es sind diese gewalttätigen

Reaktionen des Regimes, welche weitere Revolten der Bevölkerung hervorrufen, und diese kulminieren im massiven Erscheinen maskierter Bürger und Bürgerinnen auf den Straßen Londons, welche sich auf den Weg machen, um Vs angekündigte Zerstörung der Houses of Parliament mitzerleben. Es wird hier also eine Konfrontation zwischen dem durch Körper auf den Straßen manifestierten Willen der Bevölkerung nach Veränderung und der «falschen» Repräsentation dieser Bevölkerung durch das – in der Diktatur des *Vendetta*-Regime funktionslose – Parlament inszeniert.

In verschiedenen Vogelpersichten und Weitwinkelaufstellungen wird die Menge der Maskierten und Kostümierten dem Filmschauenden präsentiert: endlose Reihen uniform(ier)ter Gestalten, welche zu Beginn noch ungeordnet agieren. Sie strömen aus verschiedenen Richtungen herbei, um den ersten von zwei Verteidigungsringen, welche das Regime um den Ort des Geschehens gezogen hat, zu durchdringen. Mithilfe eines jungen Offiziers, welcher seinen Untergebenen den Befehl gibt, nicht zu schießen, gelingt der Menge dies auch – sie «fließen» an verschiedenen Stellen durch die geordneten Reihen der Armee, rempeln Soldaten an, bahnen sich ihren Weg; dies alles konfrontativ, doch ohne übermäßige physische Gewalt. (Abb. 4)

Danach vereinigen sich die verschiedenen Menschenströme zu einer einzigen, gerichteten Bewegung. Hierbei verschwindet schlagartig ihre Ungeordnetheit und sie marschieren nun in rhythmischem Schritt und in Reihen geordnet auf den zweiten Verteidigungsring zu. Assoziativ wird ab hier das Vorgehen eines schwarzen Blocks heraufbeschworen, welcher sich durch den langen schwarzen Mantel und schwarzen Hut des V-Kostüms in die Londoner Nacht integriert. Diese neue, vereinte Menge sucht jedoch ebenfalls nicht die Konfrontation, sondern kommt vor der zweiten Verteidigungslinie – kommandiert von einem Vertreter der «alten Garde» – zum Stehen und konvertiert in die Rolle von Zuschauenden. (Abb. 5)

Dies ist die Rolle, in der die Bevölkerung bereits während des gesamten Films verharret hatte: als Zuschauer/innen der Politik vor den Fernsehapparaten zuhause, in der Kneipe, am Arbeitsplatz – Politik ohne Partizipation. Sowohl das Regime als auch V hatten das Massenmedium Fernsehen genutzt (in Vs Falle durch hacktivistisches Highjacking), um ihre Absichten zu verlautbaren. Diese passiv-konsumierende Haltung der Bevölkerung in Bezug auf Politik setzt sich nach der initialen Aktivierung in dieser Szene fort. Während V durch gekaperte Lautsprecher Tschaiowskys *Ouvertüre 1812* einspielt, wird die nun wieder passive Bevölkerung Zeugin der Ver-



4 Konfrontation mit den Agenten des Regimes im Film *V for Vendetta*



5 Geordnete Zuschauerschaft in *V for Vendetta*

nichtung des Parlaments, des Symbols des falschen Versprechens einer Repräsentation ihres demokratischen Willens.⁸ Diese Vernichtung wird geradezu zelebriert, das Parlament wird in einem Spektakel für die Massen in einem Feuerwerk zerstört. Genau in dem Moment, als das Symbol misslungener politischer Repräsentation untergeht, nimmt die Bevölkerung ihre Masken ab und entblößt in einer Geste der Authentizität Gesicht und Individualität. Dies geschieht in einer fließenden Wellenbewegung – im Film durch mehrere Schuss/Gegenschuss-Einstellungen mit dem Feuerwerk zusätzlich rhythmisiert –, nach deren Abschluss Alt und Jung ebenso wie verschiedenste Ethnien sich nebeneinander wiederfinden; eine Hardt und Negrische *multitude*, eine Menge, die dennoch ihre Subjektivität(en) behauptet.⁹ Während der Film den Akt des Maskierens nicht zeigt (weder für V, Evey noch jemanden aus der maskierten *multitude*), wird der Akt des Demaskierens, des gegenseitigen Erkennens, als metaphysischer Akt inszeniert: zu den Personen, die sich entblößen, zählen Gordon Deitrich und das «Graffitimädchen», welche beide im Verlauf der Handlung bereits getötet worden waren. In der erfolgreichen Revolution sind also ebenfalls die Opfer (re)präsen(t)iert – die Grenze zwischen «authentischer» und «falscher» Repräsentation wird pathetisch überwunden.

Im Rückgriff auf die Situationistische Internationale der späten 1950er und 1960er Jahre ließe sich diese Szene als Folie der Herstellung einer «Situation» lesen, das heißt eines Ereignisses, in welchem gesellschaftliche Verhältnisse durch gezielte Eingriffe (in diesem Falle durch V) dahingehend verändert wurden, dass die passive Menge sich aktiv an deren Umgestaltung beteiligt. Wie in situationistischen Happenings, so wird in *V for Vendetta* die Wandlung von «Darsteller/innen» gesellschaftlicher Rollen zu Involvierten angestrebt, was mithilfe einer leitenden Ästhetik (der einigenden Maske) gelingen soll. Diese Abkehr von Repräsentation hin zur Konstruktion von neuen Subjekt(ivierung)en war nicht nur den Forderungen Guy Debords und seiner Mitstreiter/innen eingeschrieben, sondern ist ebenso wirkmächtig in den aktuellen Dissensbewegungen. Hier wie dort sollen «viveurs» geschaffen werden, «Lebe-wesen», welche in der neu geschaffenen Situation die Möglichkeiten einer anderen Lebensweise bereits realisiert sehen und daran partizipieren.¹⁰ Eine Revolution besteht in der situationistischen Auffassung dabei aus drei miteinander verzahnten Schritten, welche zeitlich synchron fallen können: Widerstand als dauerhafter, evolutionärer Prozess (dies inkludiert Kunst und Künstler/innen), der Aufstand als singuläres, kurzes, einschneidendes Ereignis (insbesondere im Happening der «Situation») sowie dem Aufbau einer neuen Gesellschaft (parallel oder diachron zum *status quo*). So wichtig also die Insurrektion als das «temporäre Aufflackern, der Bruch, der Blitz, kurz: das Ereignis» ist, so ist sie doch lediglich im Zusammenspiel mit den anderen beiden Komponenten denkbar.¹¹

Die oben beschriebene Szene im *V for Vendetta*-Film scheint eine solche Veränderung der passiven Menge – angetrieben durch die Konstruktion einer ‹Situation› durch V – zu implizieren, doch der Abbruch der Filmhandlung mit der ‹Situation› und insbesondere die erneute Passivität der Menschenmenge im Wirbel des Ereignisses hinterlässt eine Irritation. Was die Bevölkerung konkret nach ihrem Wechsel zwischen Zuschauerschaft, Akteurstätigkeit und erneuter Zuschauerschaft unternehmen wird, bleibt, wie erwähnt, unklar. Es scheint, als ob die Versicherung der Authentizität – das Einstehen mit dem eigenen Körper und Gesicht hinter der Maskierung – bereits das neue revolutionäre Subjekt konstituiert, wobei der Film die Unerreichbarkeit realer Authentizität erkennen lässt: Auch die Demaskierung ist perfekte (filmische) Inszenierung. Der ‹Blitz› des Aufstands zeigt sich dabei als ein überraschend klar definiertes *Cosplay*, wie das an Reenactments gemahnende Kostümspiel Manga-affiner Jugendlicher genannt wird. Hierbei existiert ein vorgefertigtes Kostüm mit einer dazugehörigen Rolle (hier: V/ schwarzer Block), welche für eine kurze Zeit und explizit zur Außendarstellung (beim *Cosplay* für Fotos, im Film für die Soldaten des Regimes) übernommen werden. Das Spielen einer Rolle – sei es im gesellschaftlichen oder künstlerischen Sinne – steht dem angestrebten Ergebnis der Situationistischen Internationale jedoch diametral entgegen. Die Situation soll nicht per se gefeiert werden, sondern als Sprungbrett dienen; in McTeigues Blockbuster kulminiert der Dissens jedoch darin. Wie die Zuschauer vor der Leinwand, so betrachten die demaskierten Vs ein Spektakel, die Veränderung wird jedoch auch ohne sie, ganz elitär durch V und Evey, herbeigeführt; die Partizipation der *multitude* scheint sich – nach dem Überrennen der Armeelinien – in der Artikulation von Dissens zu erschöpfen.

Dies ist eine Einschränkung und Einhegung von politischer Partizipation, welche ästhetische Interventionen vereinfachen mag, radikaler Veränderung jedoch eher abträglich ist. Die V-Maske, wie sie größtenteils im Rahmen von *Occupy* eingesetzt wurde und ihre Genese sind hier exemplarisch: Sie werden nicht historisch, sondern popkulturell referiert, was bedeutet, dass nicht sozio-politische Kontexte zum Tragen kommen, sondern simple Binäroptionen: Gut gegen Böse, unterdrücktes Individuum versus totalitäres Regime.¹² Solch eine manichäische Zuspitzung kann nur in einem Ereignis aufgefangen, jedoch nicht mehr überwunden werden. Die Verwendung der Maske und ihre Widerstandsästhetik ist mit einem *Cosplay* vergleichbar: Kurz aufgesetzt für die *+facebook photo ops*, doch da die ihr inhärente Dichotomie kein realgesellschaftliches Gegenbild erkennen kann (schließlich empfand keine/r der *Occupy*-Aktivist/innen die Industrienationen als faschistoide Unterdrückerstaaten), ebenso schnell wieder im Rucksack verstaut.¹³

Die Sprengkraft des politischen Akts der Maskierung und Demaskierung bleibt weiterhin bestehen, doch gerade in liberalen Demokratien der postfordistischen Länder des globalen Nordens stellt sie per se keinen Aufstand, keine ‹Situation› mehr her. Die Ausstellung von Individualität ist sogar hochgradig neoliberal unterfüttert und bereits in das ständige medial vermittelte Spiel von Authentizität der späten Moderne eingewoben.

Der ausschließliche Fokus auf Sichtbarmachung, auf die Inklusion in den Dissens, ruft bei mir die Frage hervor, ob wir nicht bereits seit einiger Zeit an dem Punkt des *V for Vendetta*-Films angelangt sind, an welchem wir uns die Masken abgenommen haben, staunend als Zuschauer dem Spektakel der Krise der repräsentativen Demokratie beiwohnen, und uns nun fragen müssten, was wir als nächstes tun wollen.

Dieser Zustand schreibt sich in Analysen von «Postdemokratie» (Colin Crouch) beziehungsweise «Counter-Democracy» (Pierre Rosanvallon) ein, welche postulieren, dass sich das System der repräsentativen Demokratie in einer fundamentalen Krise befindet.¹⁴ Während Crouch wirtschaftliche Eliten für die Aushöhlung demokratischer Prinzipien verantwortlich zeichnet – was die Wahlbevölkerung zur zynischen Zuschauerin des Demokratietheaters macht – konstatiert Rosanvallon ebenfalls ein zunehmendes Misstrauen in die demokratische Staatsform. Bei ihm jedoch manifestiert sich dies als konstruktiver Dissens, als die bewusste Etablierung von «konterdemokratischen» Strukturen zur institutionellen Demokratie. Dies birgt für Rosanvallon stets die Gefahr des Populismus, doch die Chancen sieht er – im Gegensatz zu Crouchs recht defätistischem Ausblick – in einer neuen Form direkter(er) Demokratie.

Die V-Maske ist auf diesem Wege keine Hilfe, da sie in zu viele systemrelevante Netzwerke eingebunden ist, zum Beispiel was ihre gnadenlose Kommodifizierung betrifft. Es scheint sich auch hier zu bewahrheiten, dass jegliche ästhetische Formen des Widerstands kapitalistischen Verwertungszusammenhängen unterworfen sind, so sie nicht radikal ephemere bleiben. Gerade Dissenskulturen, welche diese Vereinnahmungslogik kritisieren, müssen daher ihre ästhetischen Widerstandsformen stets aufs Neue formulieren und modulieren.

Gemäß dem Philosophen Jacques Rancière kann jede Aktion zu einer politischen werden, wenn eine Subjektivierung von Subalternen stattfindet. Im Gegenzug kann beim Fehlen des politischen Kontextes dieselbe Aktion auch unpolitisch sein.¹⁵ Dies gilt für den Einsatz der V-Maske in den *Occupy*-Protesten. Die Maske scheint bereits eingeht, ihr ästhetischer Widerstandsgehalt kooptiert und zu einer unproduktiven Arabeske erstarrt zu sein. Obschon das Potential zum Dissens durchaus noch im unentschiedenen Lächeln der Maske mitschwingt und wahrscheinlich unter geänderten Bedingungen neu aktiviert werden kann, so bleibt meines Erachtens zu konstatieren: Zum jetzigen Zeitpunkt scheint der Dissens bereits wieder neue Gesichter zu benötigen.

Anmerkungen

1 Der mexikanische Schriftsteller Octavio Paz hat sich seinem Essay *Máscaras mexicanas* mit der Wechselwirkung zwischen Maske(rade) und Identität auseinandergesetzt, welche er bei seinen – insbesondere männlichen – Landsleuten exemplarisch vorzufinden meinte (Octavio Paz, *Das Labyrinth der Einsamkeit*, Frankfurt am Main 1974, S. 37). Er deutet sie als Schutzmechanismus (der Identität, der Gefühle, der Beziehungen), was eine von zwei klassischen Kontextualisierungen der Maske darstellt; die andere ist die der positiven Wandlungsmöglichkeit, des theatralischen und rituellen Gebrauchs in Situationen, in denen der Träger bzw. die Trägerin die Identität nicht negiert, sondern ablegt, transzendiert oder ihrer durch (höhere Mächte) entbunden wird (vgl. Uwe Krieger, «Maske/ Maskentheater», in: *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek 2001, S. 621–625.). Der Ursprung der Maske im Ritus der Totenbestattung macht bereits deutlich, dass ihre soziale Funktion weit über das Feld der Ästhetik hinausweist, und so ist die Maske auch in politischen Protestbewegungen hinlänglich etabliert – ebenfalls in den beiden Konfigurationen des Verdeckens (meist der Identität zum Schutz vor Repressalien) und der Entgrenzung der sozialen und kultureller Identität (im Sinne einer karnevalesken Grenzüberschreitung).

2 An anderer Stelle habe ich argumentiert, dass durch die Überformung des historischen Ereignisses des *Gunpowder Plot* durch Comic und Film *V for Vendetta* die Maske zielführender als «V-Maske» zu bezeichnen wäre, vgl. Andreas Beer, Guy Fawkes Mask, in: *Aesthetics of Resistance, Pictorial Glossary, The Nomos of Images*, ISSN: 2366-9926, 3. Dezember 2015, URL: <http://nomoi.hypotheses.org/265>; Zugriff am 20. Februar 2016.

3 Zum konstituierenden Phänomen der Platzbesetzungen mit seinem Diffundieren zwischen Dauer und Ephemierität siehe: Jens Kastner, «Platzverweise. Die aktuellen sozialen Bewegungen zwischen Abseits und Zentrum», in: *Occupy!: Die aktuellen Kämpfe um die Besetzung des Politischen*, hg. v. Dems., Wien 2012, S. 50–87; Henrik Leuhn, «Krise und Protest in den Städten», in: *ProKla*, 2014, Bd. 44, Heft 177, S. 477–494; Isabell Lorey, «Demokratie statt Repräsentation: Zur konstituierenden Macht der Besetzungsbewegungen», in: *Occupy!*, hg. v. Jens Kastner, Wien 2012, S. 7–50; W. J. T. Mitchell, «Gründungsorte und besetzte Räume», in: Ders., *Gründungsorte der Moderne: Von St. Petersburg bis Occupy Wall Street*, Paderborn 2014, S. 23–38; Marina Sitrin u. Dario Azzellini, *They Can't Represent Us!: Reinventing Democracy from Greece to Occupy*, London 2014.

4 Siehe James R. Keller, *V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film*, Jefferson 2008, für eine detaillierte Spurensuche nach literarischer und bildästhetischer Intertextualität im Comic, welche neben den Shakespeareverweisen diverse dystopische Filme der 1980er und späten 1970er sowie John William Waterhouse's 1888er Gemälde *The Lady of Shalott* (nach Motiven von Tennysons Gedicht) als zentrale Bausteine der *V for Vendetta*-Ästhetik aufzeigt.

5 Die Aktionen fanden statt, nachdem Scientology gegen mehrere Websites, die ein Video mit Scientology-Anhänger Tom Cruise weiter verbreitet hatten, gerichtlich vorgegangen war. Die Videos waren ironisch kommentiert worden, und Scientology wollte einen seiner bekanntesten Adepten mit der Begründung aus der Schusslinie nehmen, dass die Videos in Privatbesitz und unrechtmäßig geleakt worden seien. Dies empfanden die libertären Aktivisten von *Anonymous* als Zensurmaßnahme und riefen daher unter dem Slogan «Project Chanology» zu Protesten vor Standorten der Scientology-Bewegung weltweit auf. Wie Gabriella Coleman, *Hacker, Hoaxer, Whistleblower, Spy: The Many Faces of Anonymous*, London/New York 2014 und Parmy Olson, *Inside Anonymous. Aus dem Innenleben des globalen Cyber-Aufstands*, München 2012 darlegen, gab es verschiedene Kandidaten für die Maskierung, welche die Aktivist/innen in der «real world»-Konfrontation mit Scientology als notwendig erachteten; ein ausschlaggebendes Moment war schließlich, dass die V-Maske als Merchandiseartikel des zwei Jahre zuvor veröffentlichten Films weit verbreitet und erschwinglich war. Siehe auch Rob Walker, «Recognizably Anonymous. How did a Hacker Group that Rejects Definition Develop such a Strong Visual Brand?», in: *Slate*, 8. Dezember 2011.

6 Es gibt in Comic und Film verschiedene Hinweise auf eine Homosexualität Vs, doch bleibt in beiden Medien revolutionäres Handeln stets an die heterosexuell konnotierte «hegemoniale Männlichkeit» gebunden: gewalttätig, aktiv, extrovertiert, dazu vgl. R. W. Connell, *Masculinities*, 2. Aufl., Cambridge 2010; R. W. Connell u. James W. Messerschmidt, «Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept», in: *Gender and Society*, 2005, Bd. 19, Heft 6, S. 829–859. Eveys gewaltsame Konversion in eine Nachfolgerin Vs erfolgt durch physische Tortur, welche ihr alle äußere Weiblichkeit entzieht und mit Femininität verbundene Attribute wie Weichheit auslöscht. Die subordinierte Rolle von Frauen in der patriarchalisch organisierten Welt von *V for Vendetta* wird im

Comic durch zwei eigene Nebenerzählungen verfolgt; in der Verfilmung fehlen diese. Der Film nimmt jedoch marginalisierte Männlichkeiten durch den Charakter des homosexuellen Gordon Deitrich auf, welcher im Comic noch ein Liebhaber Eveys war.

7 Dies geschieht, indem V einen zentralen Computerserver unter seine Kontrolle bringt und das staatliche Postsystem zum Versand der Maske sowie des Kostüms nutzt. Diese Szene nimmt den Versand der V-Maske über amazon.com und andere Webseiten in der physischen Welt vorweg, was bereits auf die Kommodifizierung des späteren realen Protests hinweist. Die wenigsten der Aktivist/innen während *Occupy* und folgenden Protesten hatten sich ihre Masken selbst angefertigt, sie wurden in der überwiegenden Mehrzahl als Accessoire zur Revolte gekauft. Ironischerweise profitiert hiervon ein dominanter Akteur der globalen Unterhaltungsindustrie: Die Rechte an Film und Merchandisemaske hält der Konzern TimeWarner. Siehe hierzu: Michael B. Kelley, «Where The Guy Fawkes Masks Come From», in: *Business Insider*, 5. November 2013, <http://www.businessinsider.com/where-the-guy-fawkes-masks-come-from-2013-11?IR=T>; Zugriff am 11. März 2016.

8 Tschaikowskys Ouvertüre wurde zwar als Siegeshymne des zaristischen Russland gegen Napoleons Armeen komponiert, ist heutzutage jedoch insbesondere als Begleitmusik zu Feuerwerk berühmt, auch in den USA, wo sie häufig zum Unabhängigkeitstag gespielt wird. Diese Überlagerung mag für US-amerikanische Zuschauer des Films *V for Vendetta* die hier besprochene Szene in die semantische und damit affektive Nähe zur US-Revolution rücken.

9 Es bliebe noch zu untersuchen, inwieweit die häufig von Aktivist/innen verwendete Metaphorik der Welle, die ich hier aufgreife, nicht eine Naturalisierung sozialer Prozesse beinhaltet. In der Logik insbesondere der spanischen *indignad@s* symbolisiert die Welle (verwendet in Bezeichnungen einzelner Protestzyklen wie *marea verde* oder *marea blanca* sowie in Liedern des bekannten Sängers Macaco) nicht nur die «sanfte Gewalt», sondern auch die Möglichkeit, dass sich individuelle Tropfen kurzzeitig zu der gerichteten Bewegung der Welle zusammenfügen und danach wieder teilen können. Weitgehend unbeachtet kann dieses sprachliche Bild ferner die lange, konstante Bewegung darstellen, welche der Etymologie des Wortes Revolution eingeschrieben ist. Zur Idee der «Multitude» siehe Michael Hardt u. Antonio Negri, *Empire*, Cambridge 2001, für eine erste Erwähnung als potentieller Antipode zum «Empire» sowie Michael Hardt u. Antonio Negri, *Multitude*, Cambridge 2004, für eine (etwas) detaillierte Begriffsausarbeitung.

10 Zur Verknüpfung von situationistischen Konzepten mit zeitlich nachgelagerten politischen Aktivismen (bis zu den frühen 2000er Jahren), siehe Gerald Raunig, *Kunst und Revolution: Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien 2005, hier S. 158–159 mit dem Debord-Zitat über die «viveurs».

11 Ebd., S. 53.

12 Zu einer kritischen, an Arjun Appadurais «scape»-Modell orientierter Analyse globalisierter popkultureller Übersetzungsprozesse innerhalb von Dissenskulturen, siehe Ana Sobral, «Towards a «World Revolution»? Forging a Transnational Emancipation Narrative from Tahrir Square to Wall Street», in: *From Popular Goethe to Global Pop*, hg. v. Ines Detmers u. Birte Heidemann, Amsterdam 2013, S. 229–253.

13 Hinzu kommt, dass keines der verschiedenen Modelle der V-Maske einen hohen Tragekomfort zu gewährleisten scheint. Die relativ kleinen Atmungslöcher im Nasenbereich reichen nicht aus, um über längere Zeit das meist billige Plastik der Maske auf dem Gesicht zu (er)tragen. Oft wird die Maske daher bei politischen Aktionen sehr selektiv aufgesetzt, meist für Fotografien. Selbst bei den initialen *Project Chanology*-Protesten, bei denen Aktivist/innen Sorge hatten von Scientology-Anhängern erkannt und später bedrängt zu werden, drehten viele die mitgebrachten Masken nach kurzer Zeit auf den Hinterkopf. Es bliebe zu untersuchen, ob die affektive Dimension der Demaskierungsszene des Films *V for Vendetta* von Protestierenden aufgegriffen worden ist. Mir ist dazu nichts bekannt.

14 Vgl. Colin Crouch, *Post-Democracy. Themes for the 21st Century*, Cambridge u.a. 2004; sowie Pierre Rosanvallon, *Counter Democracy: Politics in an Age of Distrust*, Cambridge u.a. 2008.

15 Vgl. hierzu die sozialphilosophischen Arbeiten von Jacques Rancière, insb. *Das Unvernehmen: Politik und Philosophie*, 5. Aufl., Frankfurt am Main 2014.