

David Salomon

Selenskyjs T-Shirt oder Die Ästhetisierung des Krieges

„Und geht er über deine Kräfte
Bist du beim Sieg halt nicht dabei
Der Krieg ist nix als die Geschäfte
Und statt mit Käse ists mit Blei.“

(Brecht: „Mutter Courage und ihre Kinder“, Bild 7)

Qualitätsmodepresse im Krieg

Als in der Nacht vom 23. auf den 24. Februar die bereits seit Wochen an der Grenze zwischen beiden Staaten zusammengezogenen Truppen der Russischen Föderation die Ukraine überfielen, wechselte deren Präsident, Wolodymyr Selenskyj, seine Kleidung. Trug er beim ersten Videostatement zum russischen Angriff noch einen Anzug, sah man ihn Stunden später – und seither nur noch – im olivgrünen Shirt. Das neue Outfit blieb nicht unbeachtet. „Es lässt ihn verletzlich wirken“: Warum Selenskyj nur noch T-Shirt trägt“, titelte etwa am 26. März. die „Aargauer Zeitung“ (online) und gab kund: „Seit mehr als vier Wochen trägt der ukrainische Präsident Wolodymyr Selenski bei praktisch jedem Videoauftritt ein Militärshirt. Warum er damit alles richtig macht und was Putin und Macron kleidertechnisch gerade falsch machen, erklärt eine Modesoziologin.“ (Fischer De Santi 2022)¹

Der Münchner „Merkur“ (online) interpretierte am 28. März den Kleiderwechsel Selenskyjs als „Zeichen des Respekts und der Loyalität“: „Bilder verbreiten sich in den Medien, wie er in Kiew die Stellung hält und von seinem Büro aus mit Politiker:innen auf der ganzen Welt spricht. Dabei hat Selenskyj seine marineblauen Anzüge und weißen Hemden gegen ein T-Shirt getauscht. Manchmal olivgrün, mit Kreuz, manchmal braun. Ein T-Shirt, das man unter einer Militäruniform trägt und das viel mehr ist, als nur ein Kleidungsstück, schreibt die Modedirektorin der *New York Times*, Vanessa Friedman.“ (Seitler 2022a) Was genau das Militär-Shirt unter den Kleidungsstücken so heraushebt, erfährt, wer dem beigefügten Link zum Portal „Buzzfeed.de“ folgt. Dort lässt sich erfahren, dass das grüne T-Shirt nichts Geringeres sei, als „eine Botschaft an die Welt“, ein „Symbol für Patriotismus im Ukraine-Krieg“. Auch hier fungiert als Quelle die Modedirektorin der *New York Times* und erhellt den tieferen Sinn des Titels im „Merkur“: „Das T-Shirt sei inzwischen zum Symbol geworden, schreibt

¹ Was Putin und Macron genau falschmachen, werden wir, die wir nicht zum Abonnentenstamm des Blattes gehören, leider wohl niemals erfahren. Die diesbezüglichen Erkenntnisse befinden sich hinter einer Bezahlschranke.

Friedman. Ein Symbol ‚für die Stärke und den Patriotismus der Ukrainer:innen, für eine Fülle an Werten und Zielen, verpackt in einem Umriss, den jeder kennt‘. Das Kleidungsstück, das jeder von uns im Kleiderschrank hat, sei eine ‚Metapher für die Erzählung vom russischen Goliath und dem ukrainischen David‘, eine Erinnerung an Selenskyjs Herkunft und an das, was aktuell in seinem Land passiere und ein Zeichen des Respekts und der Loyalität mit seinem Volk.“ Bezugnehmend auf die Rede des ukrainischen Präsidenten vor dem US-Kongress (und einer Zoom-Schaltung mit dem Schauspieler Ashton Kutcher² und der Schauspielerin Mila Kunis³) führt die Journalistin Pia Seitler aus: „Die Bilder lassen den ukrainischen Präsidenten nahbar und authentisch wirken. Das wird durch die Tatsache verstärkt, dass Selenskyj dabei ein T-Shirt mit dem Abzeichen des ukrainischen Militärs trägt und keinen Anzug, wie die Politiker:innen, an die er sich wendet. ‚Indem er ihre Uniform trug und nicht die Uniform der Menschen im Saal, machte er das Surreale real, genau wie das Video, das er später zeigte, als Bomben auf seine Städte niedergingen‘, schreibt die Mode-Expertin der *New York Times*.“ (Seitler 2022b)

Eine eingehende Analyse des Phänomens findet sich in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 24. Juni. Dort führt Mark van Huissingel (2022) in einem ganzseitigen Artikel über „[d]ie feinstoffliche Bedeutung einer Uniform“ aus, dass „Bilder manchmal kriegsentscheidend“ sein können: „Das weiss Wolodimir Selenski, er war früher Schauspieler sowie Filmproduzent. Kennt er sich zudem in der Kulturgeschichte der Herrengarderobe aus? ‚Krieg ist die Hölle, doch er kann eine Goldgrube sein, wenn es um Mode geht‘, schreibt Nicholas Foulkes in seiner Geschichte des Trenchcoats. Selenski trägt keinen Trenchcoat – der Gabardinemantel kam im Ersten Weltkrieg zum Einsatz, nachdem Thomas Burberry den wasserabweisenden Stoff erfunden hatte. Doch der Präsident der Ukraine sitzt nicht im Schützengraben, sondern in Büros an geheimen Orten seines Landes, wo er sich filmen lässt, um die Bilder auf der ganzen Welt zu verbreiten. Dabei trägt er Kurzarm-T-Shirts in Military Green, ab und zu solche mit langen Ärmeln sowie Reißverschluss (hierzulande [mithin in der Schweiz, DS] früher als *Gnägi-Libli* bekannt); geht er aus, zieht er eine Camouflage-Schutzweste an.“

Erhellend ist, dass (und wie) van Huissingel die Kostümierung des ukrainischen Präsidenten in einen größeren Zusammenhang stellt. Die militärische Textilienwahl Selenskyjs mutet, so erfahren wir, unter den Oberhäuptern der (post)modernen Staatenwelt keineswegs einzigartig an. Van Huissingel hebt hervor, dass etwa Joe Biden keine Gelegenheit auslässt, „sich mit seiner Ray-Ban Aviator fotografieren zu lassen; jede *Photo op* mit Piloten-Sonnenbrillen auf der Präsidentennase zerstreut Bedenken betreffend seines Alters bezie-

² Bekannt als Ersatz für den ob seiner Ausschweifungen (wikipedia weiß von Drogenmissbrauch und der Beleidigung des Produzenten Chuck Lorre) in Ugnade gefallenen Charlie Sheen in der Serie „Two and a half Man“ (https://de.wikipedia.org/wiki/Charlie_Sheen, Zugriff 27.07.2022).

³ Laut wikipedia 1983 in Czernowitz, Ukrainische SSR geboren und bekannt durch ihre Rolle im Comedy-Format „Die wilden Siebziger“ (https://de.wikipedia.org/wiki/Mila_Kunis, Zugriff am 27.07.2022)

hungsweise seiner Luzidität und Leistungsfähigkeit wirksamer als Mediencommuniqués.“ Schon George W. Bush, sonst „denkbarerweise indifferent gegenüber dem Einfluss militärischer Uniformen auf die zivile Männerbekleidung“, wusste um die „Goldgruben-Wirkung eines Auftritts im ‚Top Gun‘-mässigen Bomber-Einteiler vor einem ‚Mission Accomplished‘-Banner, mit dem Amerikas Sieg im Irak vermeldet wurde (leider verfrüht).“ Von eher regionaler, wenn auch – wie sich gleich zeigen wird – gendertheoretisch bedeutsamer Bedeutung ist der Passus, in dem van Huisseling auf die Verhältnisse im Land des Rütli-Schwurs zu sprechen kommt: „[S]ogar die Schweizer Nationalratspräsidentin Irène Kälin tauschte für ihre Reise nach Kiew den fröhlichen Polka-Dots-Look gegen ein All-Black-Tenue mit braunen Husaren-Lederstiefeln und *ceinturon*-ähnlichem Gürtel, worauf in dieser Zeitung ein strenges Stilurteil über die Nationalratspräsidentin gefällt wurde.“ Denn als Quintessenz aus allen Ausführungen über „‚Top-Gun‘-Präsidenten“, „Husaren als Fashion-Icons“ und die Lederstiefel der Nationalratspräsidentin bleibt die Erkenntnis: „Es gibt die Redensart ‚Kleider machen Leute‘. In Anlehnung daran könnte man mindestens so zutreffend sagen: ‚Uniformen machen Männer‘...“

Nach all diesen Ausführungen bleibt freilich eine drängende Frage: „[W]eshalb trägt dann Wladimir Putin nicht Uniform, sondern dunkle Anzüge mit wahlweise weissen oder hellblauen Hemden und Krawatte? An Verständnis für die Symbolkraft von Bildern mangelte es dem russischen Präsidenten in Vergangenheit kaum, wie er etwa bewies, als er sich auf einem Pferderücken fotografieren liess, mit nacktem Oberkörper, oder beim Bad im vermutlich eiskalten Wasser.“ Van Huisseling kennt eine – durch den Rückgriff auf Pierre Bourdieu wissenschaftlich-seriös untermauerte – Antwort: „Weil er wahrscheinlich zurzeit nicht den Distinktionsgewinn sucht, sondern dessen Gegenteil, den, sagen wir, Distinktionsverlust. Immerhin führt Putin gemäss offizieller russischer Sprachregelung keinen Krieg in der Ukraine, es handelt sich dabei um eine Spezialoperation. Und dafür reicht es dann wohl, sich wie für einen ganz normalen Arbeitstag im Büro zu kleiden.“ Nur einmal freilich, am 18. März 2022, griff Putin modisch denn doch daneben und entfernte sich vom üblichen Büroalltag, wie Ellen Ivits im Stern (online) scharf herausarbeitet: „Während das Volk [...] mit Graupenbrei gefüttert wird, trug Putin bei seinem Auftritt eine Daunenjacke des italienischen Luxus-Labels Loro Piana für 1,445 Millionen Rubel – nach aktuellem Rubelkurs sind es umgerechnet rund 12.150 Euro. Zu der pseudo-patriotischen Ideologie, die der Kreml seinen Untertanen predigt, will diese Aufmachung so gar nicht passen.“

Ich bitte um Verzeihung für diese Collage, die man mit Fug und Recht als eine Geschmacklosigkeit – oder präziser: als eine Aneinanderreihung von Geschmacklosigkeiten – bezeichnen könnte. Im Krieg, der in der Ukraine geführt wird, geht es *nicht* um Kleidungsstücke – weder um die T-Shirts Selenskyjs, noch um Putins Anorak. In Mariupol und Charkiw, im Donbass und in Odessa sterben Menschen durch diesen Krieg. Die Toten von Butscha bleiben tot. Der

Flüchtlingsstrom ist real. Zur Realität des Krieges gehören zerstobene Hoffnungen, durchkreuzte Lebenspläne, Verzweiflung und Tod. Die Kriegsrealität manifestiert sich in Menschen, die alles verloren haben, fliehenden Frauen, deren „wehrfähige“ Männer und Söhne das Land nicht verlassen dürfen – ganz unabhängig davon, ob sie kämpfen *wollen* oder nicht. Was mögen diese Frauen denken, wenn sie Herrn van Huisselings Ausführungen über Uniformen und Männlichkeit lesen? Der Gestus kritischer Ironie, in dem sein Artikel geschrieben ist, wird sie ebensowenig trösten, wie jene Frauen in Russland, deren beinahe noch jugendliche Söhne von einem Tag auf den anderen in eine „Spezialoperation“ geschickt wurden, die sie möglicherweise nicht überleben werden. Es braucht keine Modenschau, um das „Surreale“ real werden zu lassen – zumal gerade die Surrealisten ihre Kunst als *Bloßstellung* einer Realität betrieben, die sie als unerträglich empfanden⁴. Es wird Jahre, vielleicht Jahrzehnte dauern, bis die Kriegsverbrechen, die in diesem Krieg geschehen, aufgearbeitet sind (und bis ihre Aufarbeitung nicht mehr im Verdacht steht, selbst ein Mittel der Kriegführung zu sein). Das nach dem Zweiten Weltkrieg modifizierte und in der UN-Charta kodifizierte Völkerrecht, das seit dem Krieg um das Kosovo, den Regime-Change-Kriegen in Afghanistan, im Irak und in Libyen vielfach gebrochen, „überdehnt“ und instrumentalisiert wurde, wird durch den russischen Krieg in der Ukraine weiter beschädigt und verliert in seiner Folge vielleicht jede friedenserhaltene Bedeutung. Zur Realität dieses Krieges gehört die Angst vor einer (vielleicht gar nuklearen) Eskalation und vor einem Rückfall in militärische Großkonflikte. Die Assoziation zum Ersten Weltkrieg und seiner Vorgeschichte drängt sich nicht in erster Linie als Vergleich zwischen Trenchcoat, T-Shirt und „Gnägi-Libli“ auf. Ernstgemeinte Erörterungen zur Wahl der (militärischen) Sonnenbrille, mit der ein amtierender US-Präsident seine Falten zu verdecken und Entschlusskraft auszustrahlen sucht, oder zum Pferd, auf dem ein russisches Staatsoberhaupt, wenn es nicht gerade hochpreisige Jacken spazieren trägt, seinen entblößten Oberkörper zur Schau stellt, sind bloß die jüngsten Beispiele in einer langen Reihe politischer Obszönitäten. (Nicht zuletzt solche Beispiele haben einst die Bitterkeit surrealistischer Kunst begründet.)

Und doch ist gerade die Kluft zwischen „Inszenierung“ und „Realität“ exemplarisch für den Zustand der Öffentlichkeit in dieser Zeit. Debatten um Kriegstextilien, in denen Moderedakteur*innen zu Spezialist*innen in Fragen der Internationalen Beziehungen avancieren (von den Beiträgen der formal legitimierten Expert*innen aus der gleichnamigen politikwissenschaftlichen Unterdisziplin ganz zu schweigen), gemahnen an jene Passage aus dem Vorwort zu „Die letzten Tage der Menschheit“, in der Karl Kraus schreibt: „Das Dokument ist Figur; Berichte erstehen als Gestalten, Gestalten verenden als Leitartikel; das Feuilleton bekam einen Mund, der es monologisch von sich gibt; Phrasen stehen auf zwei Beinen – Menschen behielten nur eines. Tonfälle rasen und rasseln durch die

⁴ Eine Ausnahme ist hier Salvador Dalís, dessen Flirt mit Franco und kunstmarktkompatible Selbstverliebtheit von seinen einstigen Weggefährten und Kampfgenossen als Verrat verachtet wurde.

Zeit und schwellen zum Choral der unheiligen Handlung.“ (Kraus 1986 S. 9f.) Man sollte den Begriff der „Zeitenwende“ ernst nehmen. Die bewältigt geglaubte und doch „unabgeholte“ (Bloch) Geschichte schlägt auf das vermeintliche Posthistoire zurück. Im Handstreich werden Konzepte der Aufrüstung und „Abschreckung“ rehabilitiert, die Bevölkerung wird auf eine mehrjährige „Durststrecke“ (etwa bezogen auf die Energieversorgung) eingestimmt, an die Stelle einer Deeskalationsrhetorik tritt die Kategorie des „Siegfriedens“. Und dies alles geschieht, ohne dass in der Öffentlichkeit eine ernsthafte Diskussion darüber geführt würde, worin ein „Sieg“ im ukrainischen Verteidigungskrieg überhaupt bestünde.

„Ästhetisierung der Politik“

Die medial vermittelte Modenschau erscheint als das jüngste Beispiel einer *Ästhetisierung der Politik*. Es lohnt sich den Ursprüngen dieser Begrifflichkeit, die Walter Benjamin einst in Bezug auf den Faschismus geprägt hat, einen Exkurs zu widmen⁵: „Der Faschismus versucht, die neu entstandenen proletarisierten Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen. Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse, der Faschismus sucht ihnen einen *Ausdruck* in deren Konservierung zu geben. *Der Faschismus läuft folgerichtig auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus*. Der Vergewaltigung der Massen entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht. / *Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg*.“ (Benjamin 1991a, S. 506)

Die historischen Umstände, in denen Benjamin seine Untersuchung des Funktionswandels ästhetischer Medien unternahm, dürfen gerade dann nicht übergangen werden, wenn ein Aktualitätsgehalt der Rede von einer „Ästhetisierung der Politik“ behauptet werden soll. Es ging Benjamin seinerzeit darum, die unausgeschöpften emanzipatorischen Potentiale einer Darstellungstechnik gegen ihre faschistische Umfunktionierung zu verteidigen und eine an Aufklärung der sozialen Verhältnisse interessierte Ästhetik zu retten, die sich etwa in Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin darin manifestiert hatte, dass „die Masse“ zwar durchaus revolutionäre Macht demonstrierte, dabei jedoch nie den Blick auf den Einzelnen und das individuelle Schicksal verstellte. Die Bilder der Potemkintreppe in Odessa wurden ikonisch, waren jedoch nie sakral. Es war eine solche „Politisierung der Kunst“, in der Benjamin die Antithese zur faschistischen Überwältigung sah. Dabei ging es keineswegs lediglich um einzelne Stilmittel – etwa die Nahaufnahme, die die Massenszenen durchbricht. Auch Leni Riefenstahl lenkt in ihrer Inszenierung der Reichsparteitage den Blick der Kamera mitunter auf Einzelne. Entscheidend blieb die grundsätzliche Haltung. Massenkunst sollte nicht der Formierung geometrischer Kollektive dienen, sondern im Dienst

⁵ Dass damit freilich nicht gesagt sein soll, es handele sich bei den Regimen in Moskau oder Kiew um Faschismen, sei an dieser Stelle bereits vorausgeschickt.

der Massen und der sie konstituierenden Individuen stehen, die zu ihrem Recht kommen sollten. Es genügte nicht, ihnen einen Ausdruck zu geben und dabei noch die Massen selbst als gefügiges Instrument von Imperialismus und Konterrevolution zu inszenieren. Schon gar nicht war zu ertragen, wenn dies im Gestus geschah, revolutionäre Massengimmungen zu beerben.

Benjamin entwickelt sein Argument als Zeitdiagnose. Das in ihm angesprochene Problem hat jedoch eine allgemeinere, die „Moderne“ insgesamt betreffende Bedeutung. Es ging ihm auf um die Rolle von „Massenmedien“ und ihren Bildwelten, letztlich um die Inszenierung von Politik (und Krieg) als Spektakel, das an die Stelle politischer Kontroverse tritt. Der Faschismus erschien als paradigmatischer Kumulationspunkt einer Praxis, in der „die Masse“ als vermeintlich homogene Einheit ins Bild gesetzt wurde. In nuce ist der von Benjamin am Beispiel des Faschismus beschriebene „Mechanismus“ bereits in Gustave Le Bons „Psychologie der Massen“ enthalten. Darin heißt es: „Die auffallende Einbildungskraft der Massen ist, wie bei allen Wesen, für die logisches Denken nicht in Frage kommt, leicht aufs tiefste zu erregen. Die Bilder, die in ihrem Geist durch eine Person, ein Ereignis, einen Unglücksfall hervorgerufen werden, sind fast so lebendig wie die wirklichen Dinge.“ (Le Bon, S. 44) Beinahe wie aus heutigen Debatten über die Rolle von „Fake-News“ mutet der von Le Bon hervorgehobene Gemeinplatz an, dass „der Schein [...] in der Geschichte stets eine größere Rolle gespielt [habe] als das Sein.“ (Le Bon 2021, S. 44) Von Bedeutung ist, dass hier der „Schein“ durchaus als ernstgemeinte *visuelle* Metapher fungiert und eine These präfiguriert, die Medientheorie und Medienkritik bis heute nachhaltig bestimmt: „Die Massen können nur in Bildern denken und lassen sich nur durch Bilder beeinflussen. Nur diese schrecken oder verführen sie und werden zu Ursachen ihrer Taten. Darum haben auch Theatervorstellungen, die das Bild in seiner klarsten Form geben, stets einen ungeheuren Einfluß auf die Massen.“ (Le Bon 2021, S. 45) Es ist ein Zufall, dass Le Bons Text im Jahr 1895 erschien, in dem „die Bilder laufen lernten“. Er ist noch ohne Kenntnis der Bedeutung geschrieben, die dem Kinematographen in den folgenden Jahrzehnten zukommen sollte. Die „Theatervorstellung“ überdauert – wie die römischen Säulen, die sich hier und da in modernen italienischen Städten finden – in einer Welt, in der sie als Leitmedium abgedankt hat. Heute wirkt der Rekurs auf sie wie eine unbeholfene Chiffre für eine Technologie der Visualisierung, die Le Bon noch nicht kennen konnte. Die „Ästhetisierung der Politik“ kommt ohne Bilder (und seien sie sprachlich gezeichnet) nicht aus.⁶

Es steht zu vermuten, dass es auch dem Einfluss Le Bons geschuldet ist, dass Georges Sorel in seinen „Réflexions sur Violence“ den für ihn so zentralen Begriff des Mythos gleichfalls im Rückgriff auf visualisierende Metaphern erläuterte. So schreibt er „[D]ie Menschen, die an den großen sozialen Bewegungen teilnehmen, stellen sich ihre bevorstehende Handlung in Gestalt von Schlach-

⁶ Die Nennung des Theaters schlägt insofern einen Bogen von Beaumarchais' „Figaro“, dem mitunter zugeschrieben wurde, die Französische Revolution mitausgelöst zu haben, zu den Bibliotheken, die im vergangenen Jahrhundert über die „Macht der Bilder“ geschrieben wurden.

tenbildern vor, die den Triumph ihrer Sache sichern. [...] [I]ch wollte zeigen: daß man sie vielmehr als ein Ganzes historischer Kräfte nehmen und sich insbesondere davor hüten muss, die nachher vollzogenen Taten mit den Vorstellungen zu vergleichen, die vor der Handlung gegolten hatten.“⁷ (Sorel 1981, S. 30f.) Es ist unschwer zu erkennen, dass Sorel jede Rationalisierung des Ziels, auf das hin mobilisiert wird, strikt verweigert. Der Streit um politische Zielsetzungen, die dazu dienen könnten, den Massen auch zu ihrem Recht zu verhelfen, wird zugunsten ästhetischer Effekte suspendiert. Auch Le Bon führt ganz in diesem Sinne aus: „In der Phantasie des Volkes ist die Macht der Eroberer und die Kraft der Staaten begründet. Wenn man auf sie Eindruck macht, reißt man die Massen mit. Alle bedeutenden geschichtlichen Ereignisse [...] sind die unmittelbaren oder mittelbaren Folgen starker Eindrücke auf die Phantasie der Massen.“ (Le Bon 2021, S. 45) Und weiter heißt es: „Die Kunst, die Einbildungskraft der Massen zu erregen, ist die Kunst, sie zu regieren.“ (Le Bon 2021, S. 47)

Auch wenn Benjamin seine These am Gegenstand des Faschismus entwickelt und sich Le Bon und Sorel als nahezu klassische Vertreter eines profaschistischen politischen Denkens klassifizieren lassen⁸, wäre es verfehlt die hier entwickelte Theorie einer „Macht der Bilder“ für ein „Alleinstellungsmerkmal“ faschistischer Herrschaft zu halten. Dagegen spricht nicht allein die Monumentalisierung und Sakralisierung von Herrschaft seit der Antike, sondern gerade auch die Rolle, die eine so verstandene „Ästhetisierung der Politik“ in der modernen Kulturindustrie immer wieder spielte. Gerade dies freilich ist Benjamins zentrale These: Im Horizont des kapitalistisch getriebenen Modernisierungsprozesses und der rasant sich vollziehenden Herausbildung kulturindustriell vermittelter Darstellungsformen bewahrt die bürgerliche Gesellschaft das „kultische“ Erbe vormoderner Gesellschaften und bleibt in der Lage, es jederzeit zu mobilisieren und in grotesken Formen zu übersteigern. Die *Ersetzung* von Politik durch ästhetischen Effekt⁹ bleibt permanente Möglichkeit und gewinnt gerade in Kri-

⁷ Es fehlt hier der Platz – und würde auch zu weit vom Thema dieses Essays wegführen – die Impulse nachzuzeichnen, die von Sorels Begriff des Mythos auf Antonio Gramsci und sein Konzept des historischen Blocks ausgegangen sind. (Vgl. hierzu insb. Deppe 1987, S. 413). Entscheidend ist, dass dieses Beispiel zeigt, dass es durchaus möglich ist, Beobachtungen, die in irrationalistischen Entwürfen wie dem Sorels enthalten sind, in ein erneuertes Konzept rationaler politischer Analyse zu überführen.

⁸ Die gilt ungeachtet ihrer breiten Wirkung auch auf deidierte Antifaschisten. Vom Einfluss Sorels auf Gramsci war bereits die Rede. Im Fall Le Bons ist nicht nur seine Bedeutung für die Sozialpsychologie Sigmund Freuds hervorzuheben, sondern auch der interessante Umstand, dass seine „Psychologie der Massen“ von Rudolf Eisler übersetzt wurde.

⁹ Freilich weist jede Politik auch ein ästhetisches Element aufweist. Wo ein politischer „Betrieb“ die Aufgabe der Repräsentation, also der „Darstellung“ übernimmt stellen sich immer auch Fragen nach Symbolen, Erscheinungsweisen, Verfahrens-dramaturgien und nicht zuletzt Probleme der Mobilisierung und der Arbeit mit und an politischen Emotionen, Zugehörigkeiten usw. Zu einer „Ästhetisierung der Politik“ wird „Politische Ästhetik“ immer dort, wo der *Effekt* den politischen Streit ersetzt, Kritik unterbindet und die Rechtfertigung politischer Entscheidungen verweigert.

senperioden an Bedeutung. Weit davon entfernt, etwas gänzlich Neues zu sein, gehört die „Ästhetisierung der Politik“ – neben und vermischt mit ihrer abstrakten Moralisierung, seiner ihrer verdinglichenden Naturalisierung oder Ökonomisierung (TINA) und ihrer personalisierenden Psychologisierung – zu den klassischen Formen einer post-, gegen- oder scheindemokratischen *Entpolitisierung* von Herrschaftslegitimation in (modernen) „Massengesellschaften“.

Als Benjamin den Krieg als jenen „einen Punkt“ ausmachte, „in dem alle Bemühungen um eine Ästhetisierung der Politik“ gipfelten, war die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg noch sehr lebendig. Der drohende zweite ließ die Gegenwart wie eine bloße Unterbrechung des Grauens erscheinen. Eine Veränderung der Eigentumsverhältnisse, durch die die Massen nicht nur zu einem Ausdruck, sondern endlich zu ihrem Recht kommen sollten, schien als „Griff nach der Notbremse“¹⁰ geboten: „Fiat ars – pereat mundus“ sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollenendung des *l'art pour l'art*. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden, Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. *So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.*“ (Benjamin 1991a, S. 508)

Der „Kommunismus“ ist für Benjamin der revolutionäre Ausweg aus der fatalen Konstellation einer übersteigerten Tragödie, die letztlich die Farce des tragischen Prinzips selbst ist¹¹. Die Hoffnung auf eine revolutionäre Umwälzung war dem damaligen Zeithorizont im Nachgang der Revolutionen seit 1917 nicht gänzlich fern. Der Faschismus trat nicht nur als besonders aggressiver Imperialismus und Revanchismus auf, sondern auch als revolutionär eingekleidete Konterrevolution. Er musste den Massen einen Ausdruck geben, damit sie nicht beginnen würden, ernstlich ihr Recht einzuklagen. Die Unterschiede zwischen dieser Situation und der unsrigen liegen auf der Hand. Die Revolutionserwartungen der Zwischenkriegszeit sind nicht aktualisierbar. Wir leben nicht in einer Zeit zwischen zwei großen Kriegen. Allerdings beginnen wir zu fürchten, dass die Ereignisse in der Ukraine „nur“ ein Vorspiel sein könnten, zu kommenden militärischen Auseinan-

¹⁰ In einem Notat aus dem Umfeld seiner Schrift „Über den Begriff der Geschichte“ schreibt Benjamin: „Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotive der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.“ (zit. n.: Benjamin 1991b, S. 1232)

¹¹ Dabei sollte Benjamins Gegenbegriff einer „Politisierung der Kunst“, mit der der Kommunismus auf die faschistische Ästhetisierung zu reagieren habe, weit eher als eine Forderung denn als Beschreibung oder Selbstverständlichkeit gelesen werden, auch wenn einzuräumen ist, dass Benjamin viel Raum für „Lesarten lässt“. Der einschlägige Satz: „So steht es um die Ästhetisierung der Politik, die der Faschismus betreibt, der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst“ beschließt die Schrift und wird – obschon freilich kontextualisiert durch die zuvor entwickelte, jedoch weniger „tagespolitisch“ explizite Argumentation – bezogen auf den Kommunismus an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt oder erläutert.

dersetzungen zwischen den Großmächten. Schon dieser Krieg wird zum Kulminationspunkt einer Entpolitisierung, in der nicht nur Naturalisierungen („Geopolitik“) und Psychologisierungen („Putins Krieg“) mobilisiert werden, sondern auch die Arbeit mit ästhetischen Effekten wiederkehrt.

„Unsere Werte“: Moralisierung - Ästhetisierung

Schon bei Sorel sind Ästhetizismus (das sich zum Schlachtengemälde fügende „System von Bildern“, das den Mythos konstituiert) und Moralismus eng miteinander verknüpft¹². Was Sorel „Sozialismus“ nennt, dient als Chiffre für die Konstruktion einer ominösen „Produzentenmoral“ (Sorel 1981, S. 261ff.), die gegen den in den Augen des Autors heruntergekommenen Liberalismus in Stellung gebracht wird¹³. Tatsächlich lassen sich Elemente eines solchen „illiberalen“ Programms der ästhetisierenden Moralisierung insbesondere in der derzeit in Russland grassierenden Propaganda wider die Dekadenz „des Westens“ ausmachen – wobei sich Referenzen auf Stalin und den „Großen vaterländischen Krieg“ (bei gleichzeitiger Exkommunikation Lenins) wunderbar mit dem Rekurs auf authentische Vertreter der weißen Konterrevolution (genannt sei nur der derzeit hoch im Kurs stehende Philosoph Iwan Alexandrowitsch Iljin) und dem Segen der orthodoxen Kirche, jener Wahrerin überkommener Heiligkeiten, zu denen bekanntlich seit dem 20. August 2000 auch die letzte Zarenfamilie gehört¹⁴, zu vertragen scheinen. Doch wie oben zitiert, betont Sorel ja, „daß man nicht versuchen darf derartige Systeme von Bildern zu analysieren, so wie man eine Sache in ihre Bestandteile zerlegt“: Denn es geht ja ums Ganze, also die Wirkung.

Nicht nur in der russischen Propaganda, auch in den – freilich weitaus diffiziler funktionierenden – Propagandamaschinerien diesseits der „Freiheit“ in der gegenwärtig so einflussreichen Aufteilung der Welt in „Autokratien“ und „Demokratien“¹⁵ erleben Formen einer Ästhetisierung und Moralisierung der Politik eine hohe Konjunktur. Dabei erscheint die eingehende Auseinandersetzung mit Selenskyjs Bekleidung nur als Spitze des Eisbergs. Als wesentlich bedeutender

¹² Vg. Frank Deppe (1999, S. 223): „Sorel versteht sich [...] als Moralist – soziale und politische Bewegungen sind für ihn vor allem moralische Bewegungen.“

¹³ Ausbuchstabiert wurde ein solches Programm später in Ernst Jüngers Schrift „Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt“. (Vgl. auch Deppe 1999, S. 225)

¹⁴ <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/kalenderblatt/2008-zaren-familie-heiliggesprochen-100.html> (Zugriff am 27.07.2022)

¹⁵ Der Terminus „Autokratie“ („Selbtherrschaft“) bezeichnete ursprünglich die Herrschaftsweise des russischen Zarismus und bedeutete nicht viel mehr als das, was bezogen auf westeuropäische Monarchien des 15. Bis 19. Jahrhunderts „Absolutismus“ (im Gegensatz zu konstitutionellen Regimen) genannt wurde. Schon kurz nach dem Sturz der Zaren wurde der Begriff als ein Sammelbegriff für autoritäre Herrschaftsweisen verwendet (etwa Kelsen 1929). In dieser Funktion hat er jüngst eine beispiellose Karriere gemacht und dient mittlerweile als allgemein gebräuchliche Bezeichnung für alles, was nicht dem Modell einer westlichen liberalen Demokratie entspricht. Als Gegenbegriff zu „Demokratie“ freilich verliert er jeden positiven Gehalt und identifiziert umstandslos, was es in ernsthaften Systemvergleichen zu differenzieren gälte: Partei- und Militärdiktaturen, unterschiedliche Varianten personaler Herrschaft, absolute Monarchien und Theokratien.

ist die Weigerung, nicht nur der diskursbestimmenden Qualitätspresse, sondern auch der politisch Verantwortlichen, eine öffentliche Debatte um Ursachen, Folgen und Auswege aus diesem Krieg zu führen. Einen beredten Ausdruck findet diese Weigerung insbesondere in der vielfach ausgegebenen Parole: „Die Ukraine muss gewinnen!“¹⁶ Was bedeutet ein militärischer Sieg? Vertreibung der russischen Besatzer und „prorussischen Separatisten“ aus dem Donbass? Rückeroberung der Krim? Was geschieht nach einem „Sieg“, worin auch immer er besteht? Wie sieht eine künftige europäische „Friedensordnung“ aus? Welche Blöcke werden sich gegenüberstehen? Welche Rollen werden Waffen, nicht nur die „schweren“, auch die „leichten“, in einer Nachkriegsukraine spielen?

In einem lesenswerten Artikel in „Sidecar“, der online-Beigabe der britischen Zeitschrift „New Left Review“, schreibt Marco D’Eramo: „Wer auch immer der Sieger sein mag, es wird immer unklarer, was es bedeuten würde, den Krieg in der Ukraine zu gewinnen. Je größer die Zerstörung, desto hartnäckiger erscheint der Konflikt. Mit steigender Zahl der Todesopfer und eskalierenden Sanktionen scheinen die Ziele der Kriegsparteien immer undurchschaubarer. Was würde Russland gewinnen, wenn es eine zerstörte Ecke der Ukraine annektierte, verglichen mit allem, was es verlöre? Warum sollte sich die Ukraine in den Abgrund stürzen, um eine Region zu erhalten, die nicht von Russland losgelöst werden will? Und zu welchem Zweck würde die NATO einen neuen Eisernen Vorhang errichten und damit einen russisch-chinesischen Block konsolidieren, der sowohl mit Rohstoffen als auch mit fortschrittlicher Technologie ausgestattet ist?“¹⁷ Es ist auffallend, wie wenig diese Fragen diskutiert werden, und erschreckend, dass diejenigen, die sie dennoch diskutieren wollen, als „Lumpenpazifisten“ (Sascha Lobo) oder „pseudointellektuelle Loser“ (Andrij Melnyk) abgekanzelt werden.

Die politolinguistische Diskursforschung hat zur Kennzeichnung von Termini, die tauglich sind, Debatten zu unterbinden und moralistische Bekenntniskulturen zu etablieren, den Begriff des „Hochwertworts“ geprägt. „Hochwertwörter“ sind „einwandsimmun“ (Knobloch 2013, S. 107), sie dulden keinen Widerspruch. Wer sich gegen sie, d.h. das durch sie (vermeintlich) Bezeichnete stellt, begibt sich außerhalb dessen, was als Position im pluralen Meinungs austausch als akzeptabel gilt. Wer kann schon mit guten Gründen gegen „Bildung“, „Demokratie“, „Frieden“, „Freiheit“ usw. Partei ergreifen. Das Problem freilich ist, dass diese Begriffe, sofern sie nicht exakt bestimmt werden, dazu neigen „leere Signifikanten“ zu sein, also Bezeichnungen für ein assoziatives Gemisch, das den Sorelschen Schlachtenbildern zum Verwechseln ähnlich sieht. Das als Sammelbezeichnung für solche Termini in Stellung gebrachte Konzept ist das „Hochwertwort“ *par excellence*. Es ist so etabliert, dass selbst das Wort „Hochwertwort“ es enthält und seine Wirkung wird zumeist noch dadurch verstärkt, dass es mit einem ge-

¹⁶ So etwa die deutsche Außenministerin Annalena Baerbock in der ZDF-Talkshow von Markus Lanz am 01.06.2022. Nicht unterschlagen werden sollte, dass diese Äußerung als eine feine aber deutliche Konterkarierung der von Bundeskanzler Scholz ausgegebenen Losung „Russland darf diesen Krieg nicht gewinnen“ interpretiert wurde – und wohl auch so gemeint war.

¹⁷ Durch mich modifizierte Übersetzung des Microsoft-Browsers.

meinschaftsstiftenden Attribut versehen und in die vage Unbestimmtheit des Plurals verflüchtigt wird. Es geht dann um nichts geringeres als „*unsere Werte*“. So betonte Selenskyj¹⁸ – im grünen T-Shirt – vor dem US-Kongress: „Das ukrainische Volk verteidigt heute nicht nur die Ukraine. Wir kämpfen um die Werte Europas und die Werte der Welt, wir opfern unsere Leben im Namen der Zukunft.“ (Selenskyj 2022a, S. 42) Und vor der italienischen Abgeordnetenkammer ließ er verlauten: „Russland hat diesen Krieg seit langem vorbereitet. Ein einziger Mann! Über Jahrzehnte. Russland hat unendlich viel Geld mit Öl- und Gasexporten verdient und es in die Vorbereitung dieses Kriegs gesteckt. Eines Krieges, der sich nicht nur gegen die Ukraine richtet. Das Ziel ist Europa. Das Ziel ist, Ihr Leben zu beherrschen, Ihre Politik zu kontrollieren, Ihre Werte zu zerstören, nicht nur unsere. Demokratie, Menschenrechte, Gleichheit, Freiheit ... unsere Werte sind dieselben.“ (Selenskyj 2022a, S. 68) Und zugeschaltet zur Sitzung des Europäischen Rates führte er aus: „In Russland generieren sie sich sogar für das Wort ‚Krieg‘. Sie nennen es eine ‚Spezialoperation‘. Und das obwohl sie hier ein Blutbad anrichten, wie es seinerzeit die Nazis getan haben. Wir leben nicht in derselben Welt, sie und wir. / Wir haben nicht dieselben Werte. Nicht dieselbe Einstellung zum Leben. So etwas wie Würde existiert für Russlands Soldaten nicht. Sie haben keinen Begriff von Gewissen. Sie verstehen nicht, warum uns so viel an unserer Freiheit liegt. Von ebendiesen Dingen hängt es ab, wie ein Land leben wird. Und ob es zu Europa gehört.“ (S. 82-83)¹⁹ Was wird mittels der Bilder des Präsidenten in der Militärkluft konstruiert, der „*unsere Werte*“ und „*sein Volk*“ zu verkörpern vorgibt? Welche Mythen werden beschworen, wenn Selenskyj beinahe alle seine Reden seit dem russischen Angriff mit der historisch belasteten Parole „*slawa ukraini*“ beschließt? Nicht nur in der russischen Propaganda, auch hier wird ein abstraktes Kollektiv ins Bild gesetzt: das abstrakte Amalgam aus „*westlichen Werten*“ und traditionellem Nationalismus. Der ästhetische Effekt übertüncht die Bruchstellen in diesem eklektischen Konstrukt. Verschwinden lassen kann er sie nicht.

Freilich, Selenskyj ist – beinahe als Parabel auf die mögliche politische Wirk-

¹⁸ Seine Reden sind mittlerweile in jeder Bahnhofsbuchhandlung gleich in zwei – freilich in blau-gelb gehaltenen – Ausgaben verfügbar (Selenskyj 2022a, 2022b).

¹⁹ Die in diesem Zitat gleichfalls angesprochene Dimension eines Vergleichs zwischen der russischen Aggression und dem nazistischen Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion – und nicht zuletzt die Bevölkerung der heutigen Ukraine, wäre eine eigene Untersuchung wert. (Vgl. den Beitrag von Gerd Wiegel in diesem Heft). Der Nazivergleich durchzieht die politische Debatte (auch bei uns) als ein nahezu dominantes Mittel und fungiert spiegelbildlich zur russischen Propaganda, der zufolge die „Spezialoperation“ eine „Entnazifizierung“ der Ukraine bezwecke. Überhaupt spielt die historische Reminiszenz in der Sprache dieses Krieges (in den Reden Selenskyjs ebenso wie in den Reden Putins) eine überwältigende Rolle. Auffallend ist, dass Selenskyj sie, wenn er vor ausländischen Parlamenten spricht – nicht immer mit Erfolg –, an die jeweilige Landesgeschichte anpasst. Vor dem US-Kongress sprach er über Pearl Harbour (Selenskyj 2022a, S.37), vor dem deutschen Bundestag über die Berliner Mauer (Selenskyj 2022a, 46), vor der Knesset spielte er nicht nur auf den Sechs-Tage-Krieg an (Selenskyj 2022a, S. 59), sondern verglich das Schicksal der Ukrainer darüber hinaus mit dem Holocaust (Selenskyj 2022a, 60f.). Es fehlt hier der Platz diese Rhetorik eingehender zu analysieren.

samkeit der Kunst – vom Präsidentendarsteller in einer Sitcom zum wirklichen Präsidenten eines bevölkerungsreichen Landes geworden. Dass er einen Staat regieren müsste, der – vom Nachbarn überfallen – zum Schauplatz eines entsetzlichen Stellvertreterkriegs werden sollte, konnte er bei seiner Kandidatur nicht voraussehen. Doch bei allem – und dazu passt auch der Wechsel seines Outfits – kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass hier ein Schauspieler vom komischen ins tragische Fach gewechselt hat. Er spielt die Rolle, die ihm ein Welttheater zuweist, das sich seiner Regie entzieht. Es ist das *theatrum mundi* einer Epoche, in der die tieferliegenden Konflikte einer langjährigen politischen und ökonomischen Krise die Zeit haben aus den Fugen geraten lassen. Er spielt seine Rolle gekonnt. Doch „die Massen“ kommen in dieser Vorstellung nicht einmal zum Ausdruck („und beileibe nicht zu ihrem Recht“.)

Literatur

- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung), in: Ders. Gesammelte Schriften, Bd. I.2., S. 471-508.
- Benjamin, Walter (1991b): Anmerkungen zu „Über den Begriff der Geschichte“, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I.3., Frankfurt a. Main, S. 1223-1266.
- Deppe, Frank (1987): Niccolò Machiavelli – Zur Kritik der reinen Politik, Köln.
- Deppe, Frank (1999): Politisches Denken im 20. Jahrhundert Bd. 1 – Die Anfänge, Hamburg.
- D’Eramo, Marco : Sinking Germany, <https://newleftreview.org/sidecar/posts/sinking-germany> (Zugriff am 29.07.2022).
- Fischer De Santi, Katja (2022): «Es lässt ihn verletzlich wirken»: Warum Selenski nur noch T-Shirt trägt, <https://www.aargauerzeitung.ch/leben/ukraine-krieg-es-laesst-ihn-verletzlich-wirken-warum-selenski-nur-noch-t-shirt-traegt-ld.2267701?reduced=true>. (Zugriff am 29.07.2022)
- Ivits, Ellen: Blamage statt Triumph: Jacke für 1,45 Millionen Rubel rettet Putin nicht vor Fiasko, <https://www.stern.de/politik/ausland/wladimir-putin--jacke-fuer-1-4-millionen-rubel-rettet-ihn-nicht-vor-blamage--31714438.html>. (Zugriff am 29.07.2022)
- Kelsen, Hans (1929): Vom Wesen und Wert der Demokratie, Tübingen.
- Knobloch, Clemens (2013): „Bildung“ – Ein Strategiekern neoliberaler Rhetorik?, In: Jahrbuch für Pädagogik, S. 105-124.
- Kraus, Karl (1986): Die letzten Tage der Menschheit, Frankfurt am Main.
- Le Bon, Gustave (2022): Psychologie der Massen, Stuttgart.
- Seitler, Pia (2022a): T-Shirt von Wolodymyr Selenskyj ist „Zeichen des Respekts und der Loyalität“, <https://www.merkur.de/politik/ukraine-krieg-shirt-gruen-wolodymyr-selenskyj-zeichen-bedeutung-zr-91439769.html>. (Zugriff am 29.07.2022)
- Seitler, Pia (2022b): Das grüne T-Shirt von Wolodymyr Selenskyj ist eine Botschaft an die Welt, <https://www.buzzfeed.de/news/selenskyj-symbol-kleidung-videos-instagram-ukraine-krieg-news-shirt-wolodymyr-91436132.html> (Zugriff am 29.07.2022).

Selenskyi, Wolodymyr (2022a) Reden gegen den Krieg, München.

Selenskyi, Wolodymyr (2022b): Für die Ukraine. Für die Freiheit – Reden im Zeichen des Krieges, Berlin.

Sorel, Georges (1981): Über die Gewalt, Frankfurt am Main.

van Huisseling, Mark (2022): Die feinstoffliche Botschaft einer Uniform, in: NZZ (24. Juni), S. 32.