

Lee Ann Fujii

SHOW TIME

Formen und Folgen
demonstrativer Gewalt

Lee Ann Fujii

SHOW TIME

Formen und Folgen
demonstrativer Gewalt

Vorwort von Thomas Hoebel, Laura Wolters
und Stefan Malthaner

Einführung von Martha Finnemore

Nachwort von Elisabeth Jean Wood

Aus dem Englischen von Stephan Gebauer

Hamburger Edition

Leseprobe

EINLEITUNG

Ein Mann ist tot. Jeder weiß, wer ihn getötet hat. Und jeder weiß, wer noch ein paar Grausamkeiten beige-steuert hat, während das Opfer starb: wer ihm noch einen unnötigen Tritt versetzt hat, wer ein paar gut gewählte Worte an ihn gerichtet hat, wer ihm einen Finger abgeschnitten hat, um ein Souvenir mitzunehmen. Viele haben die Szene mit Jubel begleitet, andere haben sie mit weit aufgerissenen Augen fasziniert verfolgt, während einige wenige weggeschaut haben, weil sie den Anblick nicht mehr ertragen konnten.

Die Menschen, die für den Tod des Mannes verantwortlich sind, sind seine Nachbarn. Viele von ihnen wechselten jeden Morgen ein paar freundliche Worte mit ihm. Die täglichen Grüße sind in kleinen Gemeinden ein Ritual. Sie markieren Zeit und Raum und ziehen Trennlinien zwischen denen, die dazugehören, und denen, die nicht dazugehören. Wie andernorts leben die Menschen wie Familien zusammen: mit Gesten der Freundlichkeit und Großzügigkeit, aber auch mit langjährigem Groll, Neid und Vorurteilen. Groll und Neid sind zu-meist persönlich, während Vorurteile naturgemäß unpersönlich sind. Doch all diese Gefühle lösten nur selten Gewalt aus, und Mord wäre undenkbar gewesen.

Am Tag nach der Ermordung des Mannes unterhalten sich die Leute über das Geschehen. Einige prahlen mit ihrer Beteiligung, andere wollen mehr über das erfahren, was ihnen entgangen ist. Viele andere verhalten sich still; sie stehen unter Schock oder schweigen aus Furcht. Die Zeit vergeht. Jahre, Jahrzehnte. Die Unterhaltungen gehören der Vergangenheit an, aber die Details haben Bestand. Sie bleiben im Gedächtnis der Menschen haften wie in Bernstein eingeschlossene Fliegen. Wer dabei war, kann es nie wirklich vergessen, denn die Er-

innerung hat ein Eigenleben. Einige erinnern sich an das, was sie sahen, andere an das, was sie hörten. Viele versuchen, die Erinnerung zu unterdrücken, weil sie sich nicht mit der Beteiligung ihrer eigenen Familien auseinandersetzen möchten.

In Bosnien fand diese Szene vor dem Hintergrund der nationalen Kriege statt, die mit dem Zerfall Jugoslawiens einhergingen. In Ruanda bildete der Genozid den Kontext, ein Vernichtungsfeldzug, dessen Ziel es war, eine ganze Kategorie von Menschen auszu-rotten. In den Vereinigten Staaten bildeten die Südstaaten unter den Jim-Crow-Gesetzen die Kulisse, wo die Weißen ihre Vormachtstellung mit Gesetz, Brauch und Gewalt verteidigten. Für sich genommen ist jede derartige Episode mit einer eigenen Geschichte und einem bestimmten Schauplatz verbunden. In ihrer Gesamtheit werfen diese Episoden ähnliche Fragen auf. Warum ziehen Menschen die Tötung eines anderen menschlichen Wesens derart in die Länge? Warum nehmen sie derart große Mühe auf sich? Warum begehen sie extraletale Akte und verstümmeln und erniedrigen ihr Opfer? Warum erschießen sie den Menschen nicht einfach und gehen nach Hause? Und warum tun sie all diese Dinge unter den Augen so vieler Nachbarn, die lachen und vor Entzücken jubeln? Die Antwort finden wir in der Art und Weise, wie wir an derartigen Geschehnissen teilnehmen. Ich werde zeigen, dass es sich in sämtlichen Fällen um eine *Zurschaustellung von Gewalt* handelt. Derartige gewalttätige Aufführungen stellen kollektive Versuche dar, Gewalt so zu inszenieren, dass die Menschen sie sehen, wahrnehmen und verinnerlichen. In diesem Buch untersuche ich bestimmte Episoden in verschiedenen Kontexten, um zu erklären und theoretisch zu erfassen, wie und warum verschiedenste Kollektive – Nachbarn, Nationalisten und Niemande – sich selbst ausdrücken, indem sie Gewalt zur Schau stellen. Es geht mir darum, eine Dimension der kollektiven Gewalt zu beleuchten, die zu wenig Beachtung findet: die entscheidende Bedeutung des verkörperten Handelns für die Verwandlung des Bildes, das sich Menschen von sich selbst und von anderen machen. Würden sich nicht Körper auf eine bestimmte Art bewegen und verhalten, so würden diese Aufführungen nie zustande kommen und könnten nie über Zeit und Raum hinweg neues Publikum anlocken.

Das Konzept

Was bedeutet es, etwas zur Schau zu stellen? Etwas sichtbar zu machen, bedeutet nicht, Verborgenes zum Vorschein zu bringen; es bedeutet, das mit Leben zu erfüllen, was in der Imagination existiert.¹ Die Zurschaustellung macht das Imaginierte »real«, indem sie ihm Dinglichkeit, Sichtbarkeit und eine dreidimensionale Form verleiht. So lenkt sie die Aufmerksamkeit auf bestimmte »Realitäten«, während sie andere verbirgt oder in den Hintergrund rückt. Indem solche Aufführungen strukturieren, was die Zuschauenden sehen, strukturieren sie auch, was sie nicht sehen.²

Wenn Akteure Gewalt zur Schau stellen, erfüllen sie Vorstellungen davon mit Leben, wie die Welt aussehen und wie sie geordnet werden sollte – wer Macht haben sollte, wer in die Gemeinschaft aufgenommen werden sollte und welche Menschen einen begründeten Anspruch auf Zugehörigkeit geltend machen können. Wenn wir die Zurschaustellung von Gewalt als eine kollektive Bemühung definieren, Gewalt zu inszenieren, damit die Menschen sie sehen, wahrnehmen und verinnerlichen können, so erkennen wir, dass sie sowohl ein soziales als auch ein ästhetisches Unterfangen ist. Der Begriff *kollektiv* deutet auf die ausgesprochen soziale Natur dieses Akts hin. Wenn Menschen Gewalt zur Schau stellen, arbeiten sie zusammen; sie verfolgen keine widersprüchlichen Bestrebungen. Das Konzept der »Inszenierung« bedeutet, dass die Teilnehmenden ein gemeinsames Interesse haben und mit der Zurschaustellung der Gewalt eine bestimmte »Atmosphäre« erzeugen wollen. Damit die Anwesenden das Geschehen sehen, wahrnehmen und verinnerlichen können, müssen die Akteure ein Gespür dafür haben, wie man vor einem Publikum oder vor mehreren Zuschauergruppen gleichzeitig auftritt. Das Publikum kann jene umfassen, die sich körperlich am Schauplatz aufhalten (die Zuschauenden), aber auch weiter entfernte Adressaten in der Weltöffentlichkeit.

Der zentrale Bestandteil, der eine gewalttätige Episode zu einer Aufführung macht, ist die Inszenierung. Dieser Begriff aus der Welt des Theaters bezieht sich darauf, wie der Regisseur Körper, Objekte,

1 Goldstein, *Spectacular City*; Handelman, »Rituals/Spectacles«; Taylor, *Disappearing Acts*; dies., *Performance*.

2 Ferme, *Underneath of Things*.

Beleuchtung, Ton und Versatzstücke arrangiert, um ein bestimmtes Bühnenbild zu schaffen. So wie im Theater, wo die Möglichkeiten zur Inszenierung eines Stücks beinahe unbegrenzt sind, können auch Aufführungen von Gewalt viele verschiedene Formen annehmen. Beispielsweise kann die Inszenierung darin bestehen, dass die Opfer gezwungen werden, pornografische Szenen darzustellen, wie es amerikanische Soldaten und Soldatinnen in Abu Ghraib taten, als sie nackte Gefangene zwingen, sich zu Menschenpyramiden aufeinanderzulegen.³ Oder sie kann in der präzisen Positionierung von Körpern bestehen, was zum Beispiel der IS tat, als er die amerikanischen Geiseln James Foley und Steven Sotloff sowie die Briten David Haines und Alan Henning enthauppte. Für die Aufzeichnung dieser Morde wählten die IS-Mitglieder einen bestimmten Schauplatz aus, stellten mehrere Kameras auf, passten die Beleuchtung an, filmten die Szene aus verschiedenen Winkeln und bearbeiteten die Aufnahmen, bevor sie die Videos ins Internet stellten.⁴

Die Inszenierung kann auch choreografierte Bewegungen beinhalten, und manchmal werden Opfer gezwungen, Kostüme und Requisiten zu tragen. Deutsche Soldaten zwangen im besetzten Weißrussland 6000 Juden, an einer Parodie auf eine Parade im Gedenken an die bolschewistische Revolution teilzunehmen. Die Gefangenen mussten in Zweierreihen aufmarschieren, sowjetische Flaggen schwenken, Revolutionslieder singen und in die Kamera lächeln. Am Ende der Parade töteten die Soldaten die Gefangenen en masse.⁵ Manchmal tragen auch die Täter:innen Kostüme und treten mit Requisiten in der Szene auf. Eines der schlimmsten Fotos aus Abu Ghraib zeigt Lynndie England, die auf eine Reihe nackter Gefangener zeigt, die gezwungen worden sind, vor ihren Augen zu masturbieren. In ihrem Mundwinkel steckt eine Zigarette, was ihre spöttische Haltung noch unterstreicht.

Eine weitere Form der Inszenierung besteht darin, Souvenirs von einem Gewaltakt zur Schau zu stellen (der eine Vorführung von Gewalt

3 Danner, »Torture and Truth«; Fisher, »Iraqi Recounts Hours of Abuse by US Troops«; Norton, »On the Uses of Dogs«.

4 Callimachi, »Obama Calls Islamic State's Killing of Peter Kassig »Pure Evil«.

5 Vgl. Snyder, *Bloodlands*.

gewesen sein kann oder nicht).⁶ Zu den Erinnerungsstücken können Körperteile zählen; ein Beispiel ist der Schädelknochen eines Vietnamesen, den General George S. Patton III., der Sohn des berühmten Generals aus dem Zweiten Weltkrieg, während des Vietnamkriegs auf seinem Schreibtisch liegen hatte.⁷ Oder es werden Fotos von dem Gewaltakt aufbewahrt; beispielsweise machten Soldaten in Abu Ghraib Tausende Fotos von der Erniedrigung irakischer Gefangener. Manchmal stellen die Akteure auch Leichen zur Schau. Während des »schmutzigen Kriegs« in Argentinien bestand eine der bevorzugten Praktiken der Militärs darin, vermeintliche »Subversive« am helllichten Tag von der Straße zu holen und »verschwinden« zu lassen. Nachdem die Opfer an unbekannten Orten gefoltert und hingerichtet worden waren, ließ die Junta die Leichen an Orten »wieder auftauchen«, wo sie mit Sicherheit gesehen würden, zum Beispiel auf dem Gehweg oder in Mülltonnen.⁸

Obwohl die Zurschaustellung von Gewalt sehr unterschiedliche Formen annehmen kann, weisen alle derartigen Vorführungen eine gemeinsame Logik auf, die um die Ästhetik kreist. Wenn Akteure Gewalt zur Schau stellen, erzeugen sie eine bestimmte »Atmosphäre«, die sämtliche Sinne der betrachtenden Person anspricht: Sehen, Hören, Tasten, Riechen. Von den amerikanischen Soldaten in Abu Ghraib über die IS-Terroristen in Syrien, die deutschen Soldaten in Weißrussland und die Militärjunta in Argentinien gehen alle Akteure auf eine bestimmte Art vor, um eine unmittelbare, körperliche Erfahrung für alle Anwesenden sowie für all jene zu erzeugen, die aus der Ferne oder im Nachhinein zuschauen.

Das Rätsel

Die Zurschaustellung von Gewalt gibt uns Rätsel auf. Wir fragen uns, wie es in Anbetracht der mit solchen Vorführungen verbundenen Risiken und Kosten überhaupt dazu kommen kann. Beispielsweise scha-

6 Bourke, *An Intimate History of Killing*; Sledge, *With the Old Breed*; Wood, *Lynching and Spectacle*.

7 Turse, *Kill Anything That Moves*, S. 264.

8 Taylor, *Disappearing Acts*, S. 98.

dete die sexuelle Erniedrigung irakischer Gefangener in Abu Ghraib nicht nur dem Ansehen des amerikanischen Militärs, sondern auch den Beziehungen zwischen den Vereinigten Staaten und dem Irak, und zwar genau in dem Moment, da die Regierung Bush versuchte, das Land nach dem Sturz Saddam Husseins wieder aufzubauen.⁹

Die Zurschaustellung von Gewalt kann auch in anderer Hinsicht kontraproduktiv sein. Sie kann die falsche Art von Aufmerksamkeit auf die Region oder Stadt lenken, in der eine Aufführung stattfindet. Beispielsweise provozierten Lynchmorde in den Vereinigten Staaten oft heftige Kritik und eine scharfe Verurteilung der Gemeinden, in denen sie stattgefunden hatten.¹⁰ Diese negative Aufmerksamkeit hatte weitreichende wirtschaftliche und soziale Auswirkungen. Arthur Raper gelangte in seiner Studie über sämtliche Lynchmorde, die im Jahr 1930 in den Vereinigten Staaten stattfanden, zu folgendem Ergebnis: »Die Lynchjustiz lenkte die Aufmerksamkeit auf diese Gemeinden, die nicht als Orte betrachtet wurden, an denen die Arbeitsbedingungen stabil und Leben und Eigentum sicher waren, sondern als Orte, an denen die zwischenmenschlichen Beziehungen instabil und Leben und Eigentum der Bürger den Launen des Mobs ausgeliefert waren. Jeder Lynchmord verschaffte nicht nur der unmittelbar beteiligten Gemeinde, sondern der ganzen Gegend unvoreilhaftige Aufmerksamkeit.«¹¹ Neuere Studien haben Rapers Ergebnis bestätigt. Cynthia Carr erklärt, der doppelte Lynchmord an Tommy Shipp und Abe Smith in ihrer Heimatstadt Marion (Indiana) am 7. August 1930 sei der Hauptgrund dafür gewesen, dass die wirtschaftliche Entwicklung Marions in den folgenden Jahrzehnten stagnierte.¹² Patrick Phillips erzählt eine ähnliche Geschichte über das Forsyth County in Georgia. Er zeigt, dass eine unbarmherzige Terrorkampagne gegen die schwarze Bevölkerung im Jahr 1912 die Bemühungen vereitelte, das County wirtschaftlich zu entwickeln und seine Hauptstadt in eine regionale Drehscheibe zu verwandeln.¹³

9 Hersh, *My Lai* 4.

10 Carr, *Our Town*; Phillips, *Blood at the Root*; Smead, *Blood Justice*; Tyson, *The Blood of Emmett*.

11 Raper, *The Tragedy of Lynching*, S. 41 f.

12 Carr, *Our Town*.

13 Phillips, *Blood at the Root*.

Die Zurschaustellung von Gewalt ist auch auf organisatorischer, institutioneller oder Gruppenebene kostspielig. Es kostet Zeit, Energie und Ressourcen, Leichen in Position zu bringen, eine Parodie auf eine Parade zu inszenieren oder Opfern Körperteile als Souvenirs abzuschneiden. Das Ressourcenangebot ist stets begrenzt, insbesondere in Kriegszeiten, wenn die Zurschaustellung von Gewalt Energie und Aufmerksamkeit von anderen Aufgaben und Prioritäten ablenkt. Solche »Ablenkungen« können Kampagnen beeinträchtigen, in denen es auf Geschwindigkeit oder Effizienz ankommt, zum Beispiel einen Völkermord oder eine ethnische Säuberung.

Die Zurschaustellung von Gewalt ist auch für die individuellen Beteiligten kostspielig. Die Beteiligung kann eine emotionale und psychische Belastung mit sich bringen, die einen Menschen sein Leben lang nicht loslässt.¹⁴ Beispielsweise verdeutlichen die Memoiren und Zeitzeugenberichte ehemaliger amerikanischer Soldaten, die in Vietnam und im Irak kämpften, welche psychische, emotionale und körperliche Belastung die Beteiligung an grausamen Akten mit sich bringt, die vielfach meiner Definition von gewalttätigen Aufführungen entsprechen. Ein Beispiel ist Varnado Simpson, ein Soldat in der Charlie-Kompanie, jener Einheit, die in dem von den Amerikanern als My Lai bezeichneten Dorf verschiedenste Gräueltaten gegen unbewaffnete Zivilisten verübten. Aus dem Krieg zurückgekehrt, schloss sich Simpson in seinem Haus ein, lebte vollkommen zurückgezogen und betäubte sich mit Medikamenten, bevor er sich schließlich im Alter von 48 Jahren das Leben nahm.¹⁵

Die Zurschaustellung von Gewalt birgt auch individuelle Risiken. Die Beteiligten können gerügt, degradiert, strafrechtlich verfolgt und sogar zu Haftstrafen verurteilt werden. Zu den ersten Kriegsverbrechern, die sich vor dem Internationalen Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien (ISTY) verantworten mussten, zählte Duško Tadić, dem Gräueltaten im Internierungslager Omarska vorgeworfen wurden. Auch die amerikanischen Soldaten, die irakische Gefangene in Abu Ghraib sexuell gefoltert hatten, erfuhren am eigenen Leib, wie riskant es sein kann, Gewalt zur Schau zu stellen. Elf beteiligte Solda-

14 Fair, *Consequence*; Stone, »Genocide as Transgression«, S. 57; Vietnam Veterans against the War, *The Winter Soldier Investigation*.

15 Sim, *Four Hours in My Lai*.

ten wurden vor Gericht gestellt und zu Haftstrafen verurteilt; andere wurden gerügt, degradiert oder unehrenhaft aus der Armee entlassen. Auch mehrere Offiziere wurden gerügt und degradiert (obwohl nur einer vor Gericht gestellt, später jedoch in sämtlichen Anklagepunkten freigesprochen wurde).¹⁶

In Anbetracht der Risiken und Kosten stellt sich die Frage, warum es überhaupt zur Zurschaustellung von Gewalt kommt, insbesondere, wenn es möglich ist, die Gewaltakte unauffälliger zu verüben. Tatsächlich kann nicht offen zur Schau gestellte Gewalt in vielen Situationen ebenso gut wie oder sogar besser als eine Vorführung der Gewalt geeignet sein, die Ziele der Täter zu erreichen.

Argumentation und Theorie

Ich behaupte, dass manche Akteure trotz der Risiken und Kosten Gewalt zur Schau stellen, weil solche Aufführungen etwas bewirken können, wozu nicht öffentlich zur Schau gestellte Gewalt nicht in der Lage ist. Indem Akteure Gewalt zur Schau stellen, sagen sie anderen, wer sie sind. Indem die Beteiligung an der Gewalt zur Grundlage für die Zugehörigkeit gemacht wird, wird klargestellt, was es bedeutet, eine bestimmten Kategorie, Gruppe oder »Seite« anzu gehören. Vorführungen von Gewalt versetzen die Akteure auch in die Lage, eine neue politische Ordnung zum Leben zu erwecken und Macht, Autorität, Souveränität und andere politische Ansprüche *auf die deutlichste mögliche Art* geltend zu machen.¹⁷

In meiner Argumentation stütze ich mich auf die vielfältige Literatur zu Gewalt, Performanz, *race* und Ethnizität. Mein Beitrag besteht darin, die Analyse auf die Gewalt als *Prozess* der Gruppenbildung auszuweiten, anstatt sie lediglich als *Produkt* des Handelns von Gruppen zu betrachten. Ich werde untersuchen, wie all jene, die auf der Bühne stehen, einen Augenblick zu etwas Besonderem machen, anstatt mich ausschließlich auf jene zu konzentrieren, die tatsächlich physische Gewalt ausüben. Ich werde mich ernsthaft mit den über die Absichten der Akteure hinausgehenden Wirkungen beschäftigen, darunter die

16 »Iraq Prison Abuse Scandal Fast Facts«.

17 Richards, *Fighting for the Rain Forest*.

Festschreibung von Bedeutungen und die Verwandlung des Selbstbilds und der Selbsterfahrung der Akteure.

Dabei stütze ich mich auf wissenschaftliche Erkenntnisse über den strategischen Nutzen der Zurschaustellung von Gewalt. Die Akteure in Bürgerkriegen oder bewaffneten Konflikten zwischen Staaten können Aufführungen von Gewalt einsetzen, um jene zu warnen oder zu bestrafen, die zur Gegenseite überlaufen.¹⁸ Bewaffnete Gruppen können Gewalt zur Schau stellen, um den Eindruck zu erzeugen, ihre militärische Stärke sei größer, als sie tatsächlich ist; das tat zum Beispiel die Rebellenorganisation RUF im Krieg in Sierra Leon, indem sie begann, Dorfbewohner:innen die Arme und Hände abzuhacken.¹⁹ Die Zurschaustellung von Gewalt kann auch eine Möglichkeit sein, um den Machthabern Gefolgschaft, Ergebenheit oder Begeisterung zu demonstrieren.²⁰ Oder sie dient dazu, neue Rekruten mit den Normen und Erwartungen der Organisation vertraut zu machen.²¹

Zusätzlich zu diesem strategischen Wert kann die Zurschaustellung von Gewalt auch wegen ihres expressiven Potenzials nützlich sein. Beispielsweise kann die Zurschaustellung von Gewalt eine an die Mächtigen gerichtete »Entgegnung« sein. Als sich die Angehörigen der Charlie-Kompanie folternd, brandschatzend und vergewaltigend ihren Weg durch My Lai bahnten, schickten sie damit ein nachdrückliches Signal der Ablehnung an eine Militärführung, die auf die Zahl getöteter Feinde als einzigen Erfolgsmaßstab fixiert war.²² Gleichzeitig waren diese Gewaltakte auch eine Botschaft an die Adresse des schwer fassbaren Feindes, der den Krieg nicht auf dem Schlachtfeld,

18 Grossman, *On Killing*; Kalyvas, »Wanton and Senseless?«; ders., »Ontology of ›Political Violence‹«.

19 Coll, »The Other War«; Richards, *Fighting for the Rain Forest*. Die RUF (Revolutionary United Front) unter der Führung von Foday Sankoh, die vom liberischen Rebellenführer und späteren Präsidenten Charles Taylor unterstützt wurde, wandte die grausame Praxis, Dorfbewohner:innen die Hände oder Arme abzuhacken, zwei Jahre lang an. Vgl. persönliche Kommunikation mit Paul Richards, September 2013.

20 Hinton (Hg.), *Annihilating Difference*; McCord, »Burn, Kill, Rape, and Rob«; Su, *Collective Killings*.

21 Checkel, »Socialization and Violence«; Cohen, *Rape during Civil War*; Rodgers, »Bróderes in Arms«; Theidon, »Gender in Transition«.

22 Fujii, »The Puzzle«.

sondern mit versteckten Sprengfallen, Minenfeldern und Hinterhalten führte.²³

Forschende haben auch verschiedene Antworten auf die verwandte Frage gegeben, warum Akteure an einer Vorführung von Gewalt teilnehmen, insbesondere an einer, die mit »Übertönen« oder einem in der gegebenen Situation unnötigen Maß an Brutalität einhergeht. Randall Collins sieht die Antwort in einer spezifischen situativen Dynamik, die er als »Vorwärtspanik« bezeichnet.²⁴ Zu Vorwärtspanik kommt es dann, wenn sich die in einer Konfliktsituation (zum Beispiel in einem Krieg) aufgestaute Spannung und Furcht endlich entladen kann. In einem solchen Augenblick der Entladung ziehen sich Soldaten nicht ruhig zurück, sondern stürmen in einem »emotionalen Rauschzustand« vorwärts, was im Allgemeinen mit hemmungsloser Aggression und unnötiger Gewaltanwendung einhergeht. Collins zieht die Vorwärtspanik heran, um Episoden wie den amerikanischen Angriff auf den Hamburger Hill im Vietnamkrieg und das japanische Massaker in Nanking im Zweiten Weltkrieg zu erklären.²⁵ Stefan Klusemann zieht Collins' Deutung heran, um Ratko Mladićs Befehl zu erklären, alle männlichen Flüchtlinge in Potočari (bei Srebrenica) zu töten, nachdem diese von UN-Friedenstruppen den Serben überantwortet worden waren.²⁶

Diese Arbeiten sind eine wichtige Grundlage für meine Untersuchung. Die Zurschaustellung von Gewalt kann sowohl strategischen als auch expressiven Nutzen haben. Auch die Dynamik einer speziellen Mikrosituation kann bestimmte *Ergebnisse* der Gewalt erklären, etwa Vorführungen, in denen mehr Gewalt angewandt wird als nötig. Doch viele Fragen sind weiterhin unbeantwortet. Was erklärt Aufführungen von Gewalt, die den übergeordneten Zielen eher schaden, statt ihnen zu dienen, oder Gewaltakte, die nichts mit Vorwärtspanik zu tun haben? Die Wärter:innen in Abu Ghraib zum Beispiel hatten Anweisung, die Gefangenen für die Verhöre »kooperationsbereit« zu machen; niemand hatte ihnen befohlen, die Häftlinge endlosen sexuellen Qualen auszusetzen, die keine verwertbaren »nachrichtendienstlichen Erkenntnisse« lieferten. Außerdem entlud sich hier keine aufgestaute

23 Greiner, *Krieg ohne Fronten*.

24 Collins, »Micro-Interactional Dynamics«; ders., *Dynamik der Gewalt*.

25 Caputo, *A Rumor of War*.

26 Klusemann, »Micro-Situational Antecedents«.

Spannung oder Furcht; die Wärter:innen zwangen wehrlose Gefangene, sich zu erniedrigen, und machten zahlreiche Fotos, um die Demütigung noch zu verschlimmern.

Wenn Gewaltakte eine »Entgegnung« sind oder wenn sich Akteure in einer Situation befinden, in der es zu Vorwärtspanik kommt, stellt sich die Frage, warum verschiedene Akteure so unterschiedlich auf dieselbe Situationsdynamik reagieren? Beispielsweise verhielten sich die Männer der Charlie-Kompanie in My Lai sehr unterschiedlich. Einige Soldaten schossen brüllend und johlend auf Menschen, Tiere und Gebäude, während andere durch das Blutbad wanderten, ohne einen einzigen Schuss abzufeuern. Einige Männer vergewaltigten Frauen und zündeten Hütten an, verweigerten jedoch einen direkten Befehl, auf eine Gruppe von Dorfbewohner:innen zu schießen.²⁷

Ich konzentriere mich auf die performativen Dimensionen der Gewalt – darauf, wie wichtig es ist, sich in einem bestimmten Kontext auf eine bestimmte Art zu verhalten, weil dieses Verhalten eine bestimmte (gender, nationale, lokale) Identität und Ordnung prägt, anstatt lediglich Bezug auf die Ideen zu nehmen.²⁸ Ganz ähnlich stellen bestimmte verbale Äußerungen – »Ich tue« oder »Ich wette« –, wenn sie im richtigen Augenblick auf die richtige Art gemacht werden, an sich Handlungen dar, anstatt sich lediglich auf diese Handlungen zu beziehen, wie John Austin erklärt hat.²⁹ Wenn wir Gewalt und ihre Zurschaustellung als performativ betrachten, verstehen wir, was die Beteiligten mit und durch ihre eigenen Körper und die Körper anderer Personen tun. Mit »Beteiligten« meine ich nicht nur jene, die eine Schusswaffe einsetzen oder eine Machete schwingen. Ich meine alle Personen, die auf irgendeine Art an der Aufführung von Gewalt beteiligt sind, sei es, dass sie einen Strick oder Benzin holen, das Opfer anstarren oder verhöhnen, anderen zujubeln, Fotos machen und in Umlauf bringen oder sich ein Souvenir sichern, um es später herumzuzeigen. Auch ahnungslose Passant:innen oder Nachbar:innen, die einfach aufgrund ihrer Nähe zur Szene nicht vermeiden können, die Geschehnisse zu sehen und zu hören, sind Beteiligte. Ich analysiere diese Handlungen in ihrer Gesamtheit, anstatt sie im Einzelnen zu betrachten; so will ich zeigen,

27 Fujii, »The Puzzle«; Hammer, *One Morning in the War*; Hersh, *My Lai 4*.

28 Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*; Taylor, *Disappearing Acts*.

29 Vgl. Austin, *How to Do Things with Words*.

wie dadurch, dass etwas auf eine bestimmte Art getan wird, eine besondere Situation erzeugt und der Augenblick als besonders gekennzeichnet wird.³⁰ Zum Beispiel stellen ein Spießrutenlaufen oder eine Menschenjagd nicht nur eine Gelegenheit dar, andere zu schlagen oder zu hetzen, sondern sie ermöglichen es den Beteiligten auch, an einem besonderen kollektiven Akt teilzunehmen.

Indem ich mich auf die sinnstiftende Macht des verkörperten Handelns konzentriere, versuche ich, die umfangreiche Literatur zu ergänzen, die untersucht, wie Akteure soziale Identitäten wie »Faschist«, »Bürger«, »Nation« oder »Geschlecht« aufführen.³¹ Ich greife auch auf die Theorien des Körpers zurück, die erklären, dass der menschliche Körper größere und abstraktere soziale »Körper« repräsentieren kann und in welcher Beziehung diese verschiedenen Arten von »Körpern« zueinander stehen.³² Wie Mary Douglas gezeigt hat, repräsentiert der menschliche Körper nicht nur anatomische Konzepte, sondern verkörpert auch die gesellschaftlichen Werte, Unterscheidungen, Tabus und Grenzen, die dem Alltagsleben seine Ordnung geben.³³ »Der menschliche Körper ist das mikrokosmische Abbild der Gesellschaft, ihrem Machtzentrum zugewandt und in direkter Proportion zum zu- bzw. abnehmenden gesellschaftlichen Druck ›sich zusammennehmend‹ bzw. ›gehenlassend‹.«³⁴ Douglas' Erkenntnisse sind sehr gut auf die Zurschaustellung von Gewalt anwendbar. Indem durch und mit den individuellen Körpern der Opfer Gewalt ausgeübt wird, kann eine solche Vorführung gleichzeitig übergeordnete gesellschaftliche Vorstellungen von der Ordnung ausdrücken – wer sollte Macht haben und wer nicht, welche gesellschaftlichen Segmente haben Anspruch auf welche Rechte und Vorrechte gegenüber welchen anderen Segmenten, welche Teile des sozialen Körpers sollten amputiert oder herausgeschnitten werden?

Die kommunikative Kraft des Körpers entspringt seiner Fähigkeit, ganze Kategorien von Personen zu repräsentieren. Diese Fähigkeit ist

30 Burke, »Performing History«.

31 Berezin, *Making the Fascist Self*; Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*; Goldstein, *Spectacular City*; Guss, *Festive State*; Hinton, *Why Did They Kill?*; Jarman, *Material Conflicts*; Taylor, *Disappearing Acts*.

32 Foucault, *Überwachen und Strafen*.

33 Douglas, *Reinheit und Gefährdung*; dies., *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*.

34 Dies., *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*, S. 109.

nicht unbegrenzt. Wie Douglas erklärt: »Der Körper als soziales Gebilde steuert die Art und Weise, wie der Körper als physisches Gebilde wahrgenommen wird.«³⁵ Die sozialen Körper verleihen den physischen Körpern verschiedene Bedeutungen. Diese Bedeutungen sind weder willkürlich noch unveränderlich. Bei oberflächlicher Betrachtung mag es den Anschein haben, als wären sie statisch oder würden als selbstverständlich betrachtet, aber unter der Oberfläche weisen sie oft widersprüchliche Schichten auf. Diese Schichten zeigen, dass die Bedeutungen und der Prozess der Erzeugung von Bedeutungen im Allgemeinen fließend sind. Bedeutungen sind nie Endpunkte, sondern stets im Entstehen begriffen. Sie haften Körpern nicht unproblematisch oder automatisch an, denn kein Körper gehört von vornherein einer bestimmten Kategorie an. Vielmehr konstruieren und dekonstruieren soziale Körper die Vorstellungen von Reich und Arm, Ausländern und Einheimischen, »wirklichen« und »falschen« Serben und andere Unterscheidungen durch die alltäglichen zwischenmenschlichen Interaktionen sowie durch außergewöhnliche Episoden kollektiver Gewalt, darunter zur Schau gestellte Gewalt. Bei der Zurschaustellung von Gewalt geht es nicht unbedingt darum, ein bestehendes Verständnis davon zu bekräftigen, was es bedeutet, weiß oder schwarz, Tutsi oder Hutu zu sein: Oft dient eine solche Vorführung der radikalen *Neuformulierung* dessen, was es bedeutet, einer gegebenen Kategorie anzugehören. Ein Weißer zu sein, hat vor einem Lynchmord eine andere Bedeutung als nach der Teilnahme an einem solchen Gewaltakt.

Aufführungen von Gewalt erzeugen neue Bedeutungen, indem sie die Fungibilität des menschlichen Körpers nutzen, das heißt seine Fähigkeit, größere soziale Körper und ganze soziale Kategorien zu repräsentieren. Die Zurschaustellung von Gewalt verwandelt den Körper des Gewaltopfers in den Repräsentanten einer imaginierten Kategorie von Menschen. Der Körper wird zu einer Leinwand, auf der das Ganze dargestellt werden kann, womit das, was die Täter auf dem einen (individuellen) Körper darstellen, automatisch auf den anderen (kollektiven) Körper übertragen wird. So dient der Körper zugleich als Inhalt und als Medium, Plakatwand und Slogan. Er ist sowohl das Objekt der Vorführung als auch das Medium für die Inskription von Bedeutungen.

35 Ebd., S. 99.

Abgesehen davon, dass die Zurschaustellung von Gewalt konstruiert oder neu definiert, was es bedeutet, dazuzugehören, verwandelt sie auch die Akteure auf eine neue Art. Der Prozess der Zurschaustellung von Gewalt kann die Beteiligten als Mitglieder einer Gruppe – eines Mobs, einer Bruderschaft, einer Straßenbande oder einer Armee – bestätigen. Tatsächlich ist genau das der Grund dafür, dass viele Organisationen Gewalt einsetzen, um neue Mitglieder einzuweihe und mit den Normen und Erwartungen der Gruppe vertraut zu machen.³⁶ Zusätzlich dazu, dass sie die Beteiligten zu vollwertigen Mitgliedern der Gruppe macht, kann die Zurschaustellung von Gewalt auch das »Gruppengefühl« in einem bestehenden Kollektiv vertiefen oder erweitern, indem sie die Normen der Solidarität festigt.³⁷

Durch die Aufführung können auch die Akteure selbst verwandelt werden. Indem sie sich versammeln, umhergehen, Gespräche führen, klatschen, lachen, johlen, fesseln, fahren usw., verwirklichen die Akteure nicht nur den Augenblick, sondern erleben ihn direkt mit ihrem Körper und ihren Sinnen. Amy Louise Wood schreibt über die Erfahrung, einem Lynchmord zuzusehen:

»Die Zuschauenden hörten die Reden des Mobs, die Zurufe der Menge, die Geständnisse des Opfers und vor allem sein Kreischen und seine Todesschreie. In Fällen, in denen das Opfer verbrannt wurde, konnte man den Lynchmord auch riechen. Und in sämtlichen Fällen erzeugten die Stimmung und das Gedränge in der Menge jenes Gefühl von Zugehörigkeit und Gemeinschaft, das die Gewalt aufrechterhielt. In dieser Hinsicht bezeugten die Zuschauenden den Lynchmord eher, als dass sie ihn sich ansahen oder konsumierten – das heißt, sie betrachteten oder erlebten ihn mit aktivem Engagement.«³⁸

Dasselbe »aktive Engagement« ist auch bei anderen Arten von gewalttätigen Vorführungen zu beobachten. Beispielsweise waren die Soldaten in Abu Ghraib auch Konsumenten der von ihnen inszenierten

36 Checkel, »Socialization and Violence«; Cohen, *Rape during Civil War*; Garot, »Where You From!«; ders., *Who You Claim*; Winslow, »Rites of Passage«.

37 Brubaker, »Ethnicity without Groups«; Fujii, »Talk of the Town«; Goldstein, *Spectacular City*; Guss, *Festive State*; McCall, *Makes Me Wanna Holler*.

38 Wood, *Lynching and Spectacle*, S. 11.

Vorführungen. Sie hörten die Schreie oder Proteste der Opfer, sie fühlten den Zug der Hunde, die sich in die Leine warfen (die Tiere wurden eingesetzt, um die Gefangenen zu terrorisieren), sie rochen Schweiß, Urin und Kot der Opfer und fühlten das anerkennende Schulterklopfen ihrer Freunde, das Abklatschen und andere Gesten von »Zugehörigkeit und Gemeinschaft, welche die Gewalt stützten«.³⁹

Abgesehen davon, dass die Teilnehmenden die Vorführungen mit ihren Körpern und Sinnen erleben, genießen sie auch neue Formen von Macht, Zugehörigkeit und Hierarchie. Diese Formen der Macht können neuartig und erregend sein. Die Mitglieder der großen Volksmengen, die an den Lynchmorden an Sam Hose, Claude Neal oder Jesse Washington teilnahmen, dürften die Macht über Leben und Tod zum ersten (und möglicherweise einzigen) Mal in ihrem Leben gespürt haben.⁴⁰

Das Verständnis der kommunikativen, konstitutiven und performativen Kraft der Zurschaustellung von Gewalt hilft zu erklären, warum viele verschiedene Akteure daran teilnehmen. Es liefert auch Einblicke in die übergeordneten politischen Wirkungen der Zurschaustellung von Gewalt, denn diese ist geeignet, Bedeutungen zu verankern, Ansprüche geltend zu machen und Macht auszustrahlen. Dabei können diese Wirkungen außerhalb der Absichten, Interessen oder Präferenzen der Akteure liegen. In dieser Untersuchung folge ich Glenn Bowman, der fragt: »Was tut Gewalt außerdem?«⁴¹ Ich würde dieser Frage eine weitere hinzufügen: Was ist Gewalt außerdem in der Lage zu tun?

Aufführungen von Gewalt sind geeignet, die Beteiligten – bereitwillige ebenso wie widerwillige, bewusste ebenso wie unabsichtliche – in das Geschehen hineinzuziehen. Um zu erklären, wie verschiedene Menschen zur Beteiligung an diesen Shows kommen, stelle ich eine Theorie der Rollenbesetzung (*casting*) auf. In diesem Prozess schlüpfen die Akteure in Rollen, und die Rollen finden Akteure. Rollen werden nicht nur von jenen ausgefüllt, die in Haupt- und Nebenrollen im Mittelpunkt der gewalttätigen Handlung stehen, sondern auch von jenen, die kleine Rollen spielen, als Statist:innen auftreten oder

39 Ebd., S. 11.

40 Dray, *At the Hands*; SoRelle, »The ›Waco Horror‹«.

41 Bowman, »The Violence in Identity«, S. 28.

in die unverzichtbaren Rollen der »Zuschauenden« schlüpfen. In ihrer Gesamtheit geben diese Rollen der Aufführung Form, Inhalt und Bedeutung. Sie erwecken die Aufführung zum »Leben«. Der Prozess ist dynamisch und interaktiv. Wenn die Akteure in ihre Rollen schlüpfen, nimmt die Aufführung Gestalt an. Und während das geschieht, tauchen neue Rollen auf, während andere in den Hintergrund treten. In jeder Phase des Prozesses ermöglichen die Rollen neue Auftritte und machen die Aufführung in ihrer Gesamtheit zu dem, was sie ist. Beispielsweise verwandeln sie einen Mord in Lynchjustiz oder die Beaufsichtigung von Häftlingen in einem Gefängnis in eine pornografische Vergnügung.⁴² Die Rollenbesetzung ist ein Prozess der fortgesetzten Einbeziehung. Sie gibt nicht nur den Eifrigsten und Bereitwilligsten die Möglichkeit, an der Aufführung teilzunehmen, sondern zieht auch die Ahnungslosen und Widerwilligen in das Geschehen hinein.

[...]

Inhalt

Thomas Hoebel, Laura Wolters, Stefan Malthaner	
DEMONSTRATIVE GEWALT, PERFORMATIVE FORSCHUNG	7
Martha Finnemore	
EINE EINFÜHRUNG	15
Lee Ann Fujii	
SHOWTIME	
EINLEITUNG	21
1 BEMÜHUNGEN UM STABILITÄT	49
2 GENERALPROBE	91
3 DIE HAUPTATTRAKTION	132
4 ZWISCHENSPIEL	171
5 NEBENPROGRAMM	202
6 ZUGABE	237
7 FIKTIONEN	277
Elisabeth Jean Wood	
EIN NACHWORT	309
Bibliografie	323

Zu den Autor*innen

Lee Ann Fujii (1962 – 2018) war Professorin für Politikwissenschaft an der Universität Toronto, Kanada. Sie forschte zu kollektiver Gewalt und befasste sich mit methodologischen Fragen der Feldforschung. *Showtime* ist ihr letztes Buch und wurde 2021 posthum veröffentlicht.

Thomas Hoebel, Laura Wolters und Stefan Malthaner arbeiten in der Forschungsgruppe Makrogewalt am Hamburger Institut für Sozialforschung.

Martha Finnemore ist Professorin für Politische Wissenschaft und Internationale Politik an der George Washington University.

Elisabeth Jean Wood ist Crosby Professor of the Human Environment und Professor of Political Science, International and Area Studies an der Yale University.

Hamburger Edition HIS Verlagsges. mbH
Verlag des Hamburger Instituts für Sozialforschung
Mittelweg 36
20148 Hamburg
www.hamburger-edition.de

Copyright © der deutschen Ausgabe 2022 by Hamburger Edition

Copyright © der Originalausgabe 2021 by Cornell University
Published by Arrangement with Cornell University Press, Ithaca,
NY 14850 USA
Titel der Originalausgabe: »Show Time. The Logic and Power of
Violent Display«
(Dieses Werk wurde vermittelt durch die Literarische Agentur
Thomas Schlück GmbH, 30161 Hannover.)

Umschlaggestaltung: Lisa Neuhalfen
Satz aus Alegreya Sans und Serif durch Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
Printed in Germany
ISBN 978-3-86854-362-9
1. Auflage September 2022