Heldenkonstruktionen

Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen

DIETMAR VOSS

In the modern age, heroes as narrative constructions placed between the community and the individual are subject to a deep structural disturbance. Because of our unrestrained economic system and an equally unrestrained culture of reflection, potential heroes are deprived of any self-confidence or independence. The traditional connection of social power and individuality is broken. However, this does not mean that the age of heroes is over: the modern world has a strong desire for surrogate heroes. This essay deals with the dynamic development of compensatory models and types of 'the hero'. It attempts to reveal the logical structure of this developmental process by analysing adventure and detective stories as well as films (ranging from classic *film noir* to action movies like *Rambo* or *Terminator*).

Die Weltfinanzkrise, die im Westen auf eine zunehmend entpatriarchalisierte Gesellschaft traf – mit weinenden Brokern auf dem Treppenabsatz, mit Bankern, die sich in Jeans und Anorak verstecken –, hat wieder einmal wehmütige Diskurse anschwellen lassen, die den Verlust von Helden beklagen. Nicht einmal der im 19. Jahrhundert mit Nietzsche und Dostojewski erfundene Ersatzheld, der geniale Schurke, ließ sich noch erkennen. Die Verbrecher blieben klein, genossen gewissermaßen Vollkaskoschutz, ließen sich vom Staat Pensionen auszahlen. Ob Helden hervortreten oder verschwinden, ist allerdings weder Sache von Stimmungen einer Gesellschaft noch blindes Schicksal: Helden sind kulturelle Konstruktionen, fragile erzählerische Gebilde, die aus einem gelungenen Zwiegespräch zwischen den narrativen Impulsen einer kulturellen Gemeinschaft und der Selbsterzählung von Einzelnen hervorgehen. Alexander der Große z. B. wurde von seiner Familie erzählerisch als Nachfahre des Herakles, von seiner Mutter als dunkler Gott phantasiert, und er erzählte sich selbst als wiedergeborener Dionysos und als Achill sowie – unter Mithilfe der unterworfenen orientalischen Völker, die ihm und seinem Verwandlungsspiel in der Regel Anerkennung und Respekt zollten – als ägyptischer Pharao, babylonischer Fürst, persischer Monarch. Solch ein Zusammenspiel wird im Zuge der Modernisierung, die auf Kosten von kulturellen Gemeinschaften eine souveräne staatliche Ordnung, eine entfesselte Marktwirtschaft verwirklichte, tiefenstrukturell gestört. Seither bewegt sich die moderne Welt in einem Spannungsbogen zwischen Heldensehnsucht, Heldenenttäuschung und Heldenverdammnis.

1. Gebrochene Helden

Die antiken Helden bekämpften die erdmütterlichen Ungeheuer, indem sie zunächst tief ins tellurische Unterreich, ins dunkle Chaos der ›Großen Mutter‹ vordrangen – Herakles in die Höhle des nemeischen Löwen,¹ Iason in den Rachen der Riesenschlange, die das Goldene Vlies bewacht, Theseus ins verschlingende Labyrinth, wo Minotaurus, das kinderfressende Stier-Ungeheuer herrscht. Das tun wohl auch moderne Abenteuerhelden – sie dringen wie Mr. Kurtz auf dem Kongo ins *Herz der Finsternis* (in Joseph Conrads gleichnamigem Roman), wo die Erde »unirdisch« und »ungeheuer« wird,² oder wie Ingenieur Brandlberger (aus Robert Müllers Roman *Tropen*) auf dem Rio Taquado in die Wildnis des südamerikanischen Dschungels, in dessen wollüstig trüben Fluten das »mütterlich Nährsame«, der dämonische »Reiz der Gebälerin« aufscheint.³ Oder aber sie nähern sich wie Hemingways Nick Adams den Tiefen der Sümpfe, wo die größten Forellen harren: »Er spürte einen Widerwillen [. . .]. Im Sumpf war angeln ein tragisches Abenteuer.«⁴ Dieser Sumpf ist mythologisch dem dunklen See verbunden, einem Eingang zum Hades, wo die lernäische Hydra hauste, mit der Herakles kämpfte – ein symbolischer Ort des weiblichen Abgrunds, des Chaos, wo Vermischung, Kastration und Tod drohen.

An Nick Adams Zögern aber zeigt sich die grundlegende Differenz. Denn den modernen Helden, so mutig, ja übermütig sie auch zu Werke gehen, misslingt die entscheidende Volte der antiken Zivilisationsheroen: das listige Aneignen und Verkehren der bekämpfend tellurischen Naturgewalten. Herakles besiegt den nemeischen Löwen, indem er selbst Löwe wird. Er bekämpft die ungeheure Natur, indem er sich deren Kräfte – wie Wasserkraft, Blut der Hydra, Löwenfell – instrumentell aneignet und sie listig für die Zwecke der Arbeit (Abfallbeseitigung, Jagd, usw.) einspannt. Er besiegt die Natur, indem er sich ihr assimiliert und partiell unterwirft. Der antike Heros überwindet ungebändigte Natur, indem er ihre Kräfte aufeinander loslässt (Iason wirft einen großen Stein zwischen die erdgeborenen Riesen, damit sie aufeinander losgehen), oder indem er ihre Kräfte gegen sie wendet wie Perseus, der dem versteinernen Blick der Medusa erst listig entgeht, dann die Kraft des Gorgonenhaupts für seine eigenen zivilisatorischen Zwecke anwendet. Hemingways »Old Man« misslingt dagegen die mythische Identifikation mit dem schönen,

¹ Als Sohn von Echidna, einer uralten Erdschlange, ist er kein normaler Löwe, sondern ein Ungeheuer, das »den Tod und die Unterwelt besonders verkörpert«; Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*. Bd. II: Die Heroen-Geschichten. München 18. Aufl. 1999, S. 116. Der Löwe von Nemea, tief in der Erde hausend, symbolisiert die *tellus mater* nicht, nimmt an ihr als mythisches Zeichen – metonymisch – Anteil.

² Joseph Conrad, *Herz der Finsternis*. Übers. v. Fritz Lorch. Zürich 1977, S. 84.

³ Robert Müller, *Tropen*. *Der Mythos der Reise*. Urkunden eines deutschen Ingenieurs. Stuttgart 1993 [zuerst 1915], S. 35.

⁴ Ernest Hemingway, *Großer doppelherziger Strom*. Übers. v. Annemarie Horschitz-Horst. In: Ders., *Die Nick Adams Stories*. Reinbek 1983, S. 174–196; hier S. 195.

begehrten Ungeheuer – einem verführerisch schimmernden Marlin von »ungeheurer Länge« – auf eklatante Weise: Nachdem er ihn getötet hat, wird er ihm von Haien, mit ihrem »alles verschlingendem Rachen« Agenten des weiblichen Chaos, weggefressen. Die mythische Assimilation einer potenzsteigernden Naturkraft verkehrt sich zur Identifikation mit einem Kastrierten: »Er mochte den Fisch nicht mehr ansehen, seit er verstümmelt war. Als der Hai den Fisch anfiel, war es, als ob er selbst angefallen wurde.«⁵ Ähnlich ergeht es Kapitän Ahab aus Hermann Melvilles *Moby Dick* mit dem dämonischen Weißen Wal, Wiedergänger des Leviathan, des biblischen Chaos-Drachen: Dieser reißt ihm erst ein Bein ab, später stranguliert er Ahab mit der Leine seiner Harpune und zieht ihn mit hinunter in chthonische Tiefen. Wenn eine mythische Assimilation des Helden an sein Objekt der Eroberung stattfindet, dann geht sie von der ungeheuren Natur, der Wildnis, selbst aus. »Die Wildnis hatte ihm den Schädel getätschelt; [...] er war wie eine Kugel – eine Elfenbeinkugel; [...] sie hatte Besitz von ihm ergriffen, ihn geliebt, ihn umarmt, war in seine Adern eingedrungen, hatte sein Fleisch aufgezehrt und seine Seele an die ihre geschmiedet.«⁶ Der Elfenbeinjäger Mr. Kurtz wird seinem Objekt tatsächlich ähnlich; allerdings nicht kraft der mimetischen List des Jägers, sondern kraft der verschlingenden Macht der wilden Natur. Wie seine antiken Vorfahren geht der moderne Held über die Schwelle zum Unheimlichen, über sich selbst hinaus, aber ihm fehlt eine tellurische Helferin wie Ariadne, die Theseus aus dem Labyrinth befreit, oder wie Medea, die Jason mit Zauberkräutern aus der »Todestrunkenheit« der Drachen-Unterwelt erlöst.⁷

Wenn die Helden der imperialen Moderne vom Schoß der erdmütterlichen Natur verschlungen, verändert, dissoziiert werden, dann kommt das nicht einfach ihrem Untergang gleich. Hinausgetrieben über die Grenzen des bürgerlichen Lebens, der geordneten Identitäten und Beziehungen, erfährt der Held im Raum des Unbekannten vielmehr Entscheidendes, Unbekanntes über sich selbst: Er lernt die Wildnis als Landschaft seines Unbewussten zu lesen, als Territorium einer Dritten Welt im Innern, der von der Ich-Person abgespaltenen, verdrängten Anteile des Selbst. So entdeckt Lawrence von Arabien im heißen Wüstensand (wie die Verfilmung von David Lean herausstellt) die unbewussten Antriebe seiner Taten – sadistische, masochistische, auch homosexuelle Triebregungen. Er lebt oder »agiert« sie dann bewusst aus, wird bei klarem Verstand wahnsinnig. Der von »seiner schäumenden Besessenheit« vom Weißen Wal – und mithin von sich selbst als dem Erlöser vom Bösen der Welt – getriebene Kapitän Ahab ahnt dunkel in seinem Herzen: »Vernunft ist mein Werkzeug, Wahn die Triebkraft und das Ziel.«⁸ Joseph Conrads Mr.

⁵ Ernest Hemingway, *Der alte Mann und das Meer* und andere Meisterwerke. Übers. v. Annemarie Horschitz-Horst. Stuttgart 1955, S. 77.

⁶ Conrad (Anm. 2), S. 114.

⁷ Vgl. Kerényi (Anm. 1), S. 210.

⁸ Herman Melville, *Moby Dick*. Übers. v. Alice Seiffert u. Hans Seiffert. Frankfurt/M. 1977, S. 259 f.

Kurtz erfährt im »Geflüster« der Wildnis die dunklen Dämonien in seiner Brust, längst vergessene, vergrabene »grässliche Leidenschaften« erwachen zum Leben und werden hemmungslos befriedigt. Wie Ahab wird Mr. Kurtz bei »vollkommen klarem« Bewusstsein »wahnsinnig« – eine »Seele, die keine Hemmung, keinen Glauben, keine Furcht kannte«. ⁹ Robert Müllers Ingenieur Brandlberger lernt im schwülen, fauligen Sumpfwasser der Tropen die Chiffrenschrift seines Unbewussten zu lesen: »All dies hatte ich schon einmal erlebt. Diese milden müden Wasser hatten um mich gespült«, – »als ich noch in meiner Mutter Schoß im lauen Klima, von Nahrung umbrandet und umspült, lag«. ¹⁰ Das Unbewusste nimmt die Erforschung der unbekanntem Wildnis als Reise zum Mutterschoß wahr: Das kann (wie bei Melville, Conrad, Müller) zur Erfahrung eines unüberbietbaren Grauens, zu misogynem Ekel und Schrecken vor dem verschlingenden Sog führen, aber auch zur Erfahrung eines unüberbietbaren Glücks: Es erscheint den Entdeckerhelden Döblins, etwa den Grönlandfahrern aus *Berge Meere und Giganten*, als »Glückseligkeit des Wassers«, als ekstatische, dionysische Ich-Auflösung im Schweben auf dem Wasser, ¹¹ oder den U-Boot-Helden Jules Vernes im abgeschlossenen Schweben unter Wasser, wo sie in der *Nautilus* das »Glück der Abgeschlossenheit« genießen. ¹² Die Energien der Grenzüberschreitung, die eine imperiale, abenteuerliche Moderne entfesselte, nähren sich nicht zuletzt von ihrem seelischen Gegensatz: von unbewussten Phantasmen der Einschließung und Selbstauflösung.

Das Modell der antiken Heroen wird in der Moderne gleichsam umgestülpt. Jenen ging es ja nicht allein darum, die Naturkräfte zu bezähmen, Vermischtes in Eindeutiges, Unbegrenztes in Begrenztes, Chaos in Ordnung, Natur in Kultur zu verwandeln; sondern damit innig verbunden war die Aufgabe, eine dämonisierte Weiblichkeit abzuwehren, sei es in äußeren Sümpfen oder im eigenen Innern – ein Prozess, in dem sich eine stabile und vor allem *männliche Ich-Identität* herausbilden konnte. Der antike Held strahlt im Glanz der Überwindung der tellurischen Mächte, der ungestalteten Ungeheuer der Erdmutter. Dass er die Kräfte eines mit Verwesung, Tod und Chaos assoziierten und damit dämonisierten Weiblichen nur überwinden kann, indem er sie sich listig aneignet, das Blut der Hydra oder das Gorgonenhaupt für seine eigenen Zwecke anwendet, sich Unterweltstöchter wie Ariadne oder Medea gefügig macht, deren magische Kräfte nutzt – all das bleibt verborgen, inoffiziell, verschattet. Der Glanz der Überwindung wird durch Verdrängung erkaufte (Theseus lässt Ariadne auf Naxos zurück), was den Sieg der zivilisatorischen Ordnung brüchig macht und die latente Drohung einer zerstörerischen Wiederkehr des Verdrängten auf den Plan ruft. Wie Klaus Heinrich resümierte: »Jeder Heros, der in das

⁹ Conrad (Anm. 2), S. 158.

¹⁰ Müller (Anm. 3), S. 24 u. 126.

¹¹ Alfred Döblin, *Berge Meere und Giganten*. Olten, Freiburg 1977, S. 375 u. 434.

¹² Vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M. 3. Aufl. 1974, S. 41.

Totenreich hinabsteigt und wiederkehrt, schleppt das Totenreich mit hoch: Er wird selber zum Agenten dessen«. ¹³

In der Moderne wird dieser Prozess gewissermaßen zurückgespult: Was der antike Held durch Abspaltung und Verdrängung an Einheit und Männlichkeit gewann, löst der moderne Held – auf der Stufe von neuzeitlicher Wissenschaft und Technik – wieder auf: Er zerstreut sich in eine Palette partieller Triebregungen, öffnet sich wieder dem unbewussten Triebleben, inklusive der verfeimten weiblichen Elemente; spaltet sich auf in ein instrumentelles Verstandes- und wahnhaftes Triebwesen. »Eine fröhliche somnolente Verlassenheit kam mich an, ich fühlte mein knifflisches altes Ich vergehen und löste mich in eine unendliche, von keiner bewußten Einheit zusammengehaltenen Empfindlichkeit [...] auf«, fasst Ingenieur Brandlberger zusammen. ¹⁴ Hemingways »Old Man« entdeckt wie andere seiner Helden schließlich, dass gerade diejenigen symbolischen Objekte, Jagdtrophäen, phallischen Zeichen, die sie in den Augen der Anderen zu begehrenswerten männlichen Wesen machen sollen, die Objekte *ihrer eigenen* unterwürfigen, zärtlichen Liebe sind. Mit ihren verzweifelten Ritualen, die ihre Männlichkeit offenbaren sollen, erreichen sie genau das Gegenteil dessen, was sie eigentlich wollten: Sie erfahren, dass ihr Begehren selbst ›sumpfähnlich‹ ist, d. h. qualvoll vermischt und verschlungen in der Spannung von männlichen und weiblichen, aktiven und passiven, großwahn sinnigen und selbstzerstörerischen Antrieben. »Niemaals habe ich etwas Größeres und Schöneres [...] gesehen als dich, Bruder. Komm nur und töte mich. Mir ist es gleich, wer wen tötet«, denkt Hemingways moderner alter Held beim Kampf mit dem Marlin. ¹⁵

Wenn der moderne Held bei klarem Verstand dem Wahn verfällt, dann bedeutet das keineswegs seinen sozialen Tod, seine Exklusion aus der Gesellschaft, sondern es macht ihn im Gegenteil zur geeigneten Vermittlungsfigur von Verwertungsstrategien der kapitalistischen Unternehmen. Conrads Mr. Kurtz ist nicht etwa trotz, sondern gerade aufgrund seines Größenwahns und Sadismus ein »erstklassiger Agent« der belgischen Handelsgesellschaft. ¹⁶ Melvilles Kapitän Ahab steht nicht etwa trotz, sondern wegen seiner paranoiden Besessenheit, seiner Tobsucht, seines Größenwahns im Profitkalkül seiner Auftraggeber: »Die klugen Rechner« der britischen Walfanggesellschaft waren »weit entfernt davon, ihm wegen so dunkler Zeichen die Eignung für neue Walfangreisen abzusprechen«. Im Gegenteil zogen sie den Schluss, »gerade sein Unglück werde ihn anspornen und ihn ganz besonders zu einem so wilden, tollkühnen Geschäft wie der blutigen Jagd auf Wale befähigen. Solch einen konnten sie brauchen: von innen zernagt und von außen versengt, dem

¹³ Klaus Heinrich, Im Gespräch mit Heiner Müller 1987. In: Günther Heeg/Stephan Schnabel/KD Wolff (Hg.), *Kinder der Nibelungen*. Klaus Heinrich und Heiner Müller im Gespräch mit Peter Kammerer und Wolfgang Storch. Frankfurt/M., Basel 2007, S. 31.

¹⁴ Müller (Anm. 3), S. 41.

¹⁵ Hemingway (Anm. 5), S. 69 f.

¹⁶ Conrad (Anm. 2), S. 42.

ein unheilbarer Wahn die Fänge ins Fleisch geschlagen hat – der war der rechte Mann«. ¹⁷ Ist der Wahn des modernen Helden intern durch das »konzentrierte Feuer des Verstandes« ¹⁸ vermittelt und gestählt, so vermittelt der wahnhaft seinen Obsessionen folgende Held seinerseits die strategische Ratio der Kapitalverwertung oder (wie bei Lawrence von Arabien) der kolonialen Eroberung. Kapitalunternehmen des globalen Rohstoffhandels, der Elfenbein- oder Walfangindustrie brauchen an exponierten Schlüsselstellen Akteure, die, wie es in der Designer-Sprache des heutigen Managements heißt, *positiv verrückt* sind. Zugleich spiegelt sich im Wahn jener gebrochenen Helden der Wahn des Gesamtprozesses der kapitalistischen Moderne, der ein Prozess der dynamischen Grenzüberschreitung ist: der Wahn einer sinn- und maßlosen Produktion um der Produktion willen, der Wahn einer maßlosen Ausbeutung der Natur. ¹⁹

2. Uneigentliche Helden

Der moderne Held ist eingebunden in ein politisch-ökonomisches Vermittlungsgeflecht, das seinen Horizont, seine Verfügungsgewalt deutlich übersteigt. Ist er denn überhaupt ein Held? Für Hegel erwachsen Helden einer Kulturstufe, einer Gesellschaft, welche »wahre Selbständigkeit« von Individuen ermöglicht, in welcher »die Individualität sich selbst das Gesetz« gibt, ²⁰ anstatt, wie in der modernen Gesellschaft, der Rechts- und Verwaltungsordnung des Staates unterworfen zu sein oder dem chaotischen System der entfesselten Marktwirtschaft. In der Prosa der modernen Welt wird letztlich, so Hegel ideologiekritisch, »alle Unabhängigkeit zuschanden«, die Individuen werden zu abhängigen und austauschbaren Agenten der »unüberwindlichen Macht der bürgerlichen Ordnung, gegen welche sie nicht ankommen können«. ²¹ Die Heroen der Antike (wie auch die Ritter des Mittelalters) handelten dagegen aus einer unabhängigen Machtfülle: Achill, von Heerführer Agamemnon brüskiert und um seine Liebblingssklavin gebracht, zieht sich einfach zurück; sein Groll wird legendär. Die Helden bestimmen selbst, ob und wann sie kämpfen, denn sie ruhen in sich selbst, schöpfen aus sich selbst, anstatt von ökonomischen und politischen Sachgewalten listig eingespannt zu sein und ihre Kräfte von ihnen zu leihen. Als Herakles nach dem Kampf mit dem erymanthischen Eber mit seiner Beute zu König Eurystheus, seinem Auftraggeber, zurückkehrt, versteckt sich dieser ängstlich in einem Fass.

¹⁷ Melville (Anm. 8), S. 260.

¹⁸ Ebd., S. 259.

¹⁹ Anfang des 20. Jahrhunderts waren Wale und Elefanten bekanntlich beinahe ausgerottet.

²⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I. In: Ders., Werke. Bd. 13. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt/M. 1970, S. 237 u. 244.

²¹ Ebd., S. 252.

Die heroischen Taten und Zwecke müssen außerdem einen gesellschaftlichen, kulturellen, einen emphatisch *politischen* Sinn haben – wie die Kraftakte des Herakles, der die Griechen exemplarisch von Abfall und Kot, Sümpfen und Ungeheuern befreite. Ein noch so spektakulärer Sieg im Konkurrenzkampf des Marktsystems macht dagegen keine Helden, denn die Zwecke und Praktiken von Börsenmaklern, Geschäftsleuten, Kapitalmanagern sind, so Hegel, »unendlich partikulär«,²² und auch ein Finanzmogul und Immobilienhai wie Donald Trump, der seine *Trump Towers* auf dem ganzen Globus erstrahlen lässt, wird gleichwohl nie zum Helden avancieren. Während der heroische Charakter »für das *Ganze* seiner Tat mit seiner ganzen Individualität« einsteht, keinen Drang zur entschuldigenden Reflexion und Analyse kennt, weist der moderne Mensch alles von sich ab, was »durch ein Nichtwissen oder Verkennen der Umstände anders geworden ist«, als er wollte.²³ Die von den Agenten der Kapitalwirtschaft im Falle von Bankrotts, Börsencrashes, Verwertungskrisen regelmäßig beschworene Unvorhersehbarkeit und Unbeherrschbarkeit der Finanz- und Kapitalmärkte wirkt natürlich auch im Erfolgsfall und lässt ihren Anteil daran durchaus unheroisch erscheinen.

Die seelische Kraftquelle des antiken Heros, woraus er *Selbstvertrauen* schöpfen konnte, lag darin, dass er, mit Hegels Worten, in »substantieller Einheit« mit einem »sittlichen Ganzen« lebte, handelte und litt. D. h. er war wohl aus sich selbst tätig, aber dieses Selbst war Glied einer *Gemeinschaft*, einer Großfamilie, Dynastie, Sippe, eines regionalen Standes oder Stammes, verschmolzen mit ihrer jeweiligen *kulturellen Überlieferung*. Allein in solcher Einheit hat der Held »ein Bewußtsein von sich«, die Ahnen »leben in ihm, und so *ist* er das, was seine Väter waren, litten oder verbrachten.«²⁴ Der moderne Mensch dagegen ist vereinzelt – durch die Sachgesetze der kapitalistischen Marktökonomie, durch die bürgerliche Rechtsordnung, die ihn als willensfreie *Person* unterstellt und durch die Wirkungen der neuzeitlichen Disziplinarmacht, welche durch Überwachungs-, Straf- und Normalisierungsprozeduren »individualisierendes Wissen« über die Menschen anhäuft, registriert und organisiert, um sie effektiv und dauerhaft zu unterwerfen.²⁵

Damit seine Taten und er selbst in heroischem Glanz erstrahlen können, muss der Held einerseits gestützt sein durch gesellschaftliche *Macht*, so dass er (vorzugsweise als Aristokrat) kämpfen kann, wann und wie es ihm beliebt; andererseits bedarf er eines *individuellen Gepräges*, muss unverwechselbar eigentümlich sein, auch wenn er, wie die antiken Helden, seine Individualität, seine Männlichkeit erst durch seine Taten – die Überwindung erdmütterlicher Gewalten – herausbildet oder abrundet. Dieses Band zwischen Macht und Individualität, das zur kulturellen Konstruktion des Helden nötig ist, zer-

²² Ebd., S. 255.

²³ Ebd., S. 246.

²⁴ Ebd., S. 247 u. 248.

²⁵ Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt/M. 1994, S. 164; vgl. auch S. 245–250.

reißt in der modernen Gesellschaft. In ihr kehrt sich die »politische Achse der Individualisierung« um: Während bis hin zum feudalen Ständestaat Machtfülle mit dem höchsten Grad an Individualisierung einherging, verwandelt das moderne Disziplinarregime Individualisierung in ein Stigma der Unterwerfung: »Je anonymer und funktioneller die Macht wird, um so mehr werden die dieser Macht Unterworfenen individualisiert.«²⁶ Über Wahnsinnige, Serienkiller, Kranke, Sexualtriebhaber, kriminelle Kinder erheben die Machtapparate – in psychiatrischen Gutachten, Anamnesen, behördlichen Dossiers, Protokollen, Entwicklungsprognosen von Sozialpädagogen, etc. – ein nahezu vollständiges Wissen *als Individuen*, das durch die Medien öffentlich zirkuliert. Auf der anderen Seite verliert der repräsentative Schein der Macht zunehmend an individuellem Glanz. Parlamentarier, Wirtschaftsmanager, Verfassungsrichter, ja selbst Präsidenten wie Horst Köhler geben sich unauffällig und unscheinbar, agieren in einer undurchsichtigen Grauzone anonymer Mächte und streben durch ein möglichst individualitätsarmes, konformistisches Image Spitzenwerte auf der Normalitätsskala an. Nur wenn ihnen plötzlich und unerwartet die Macht aus den Händen gleitet, aus Machthabern unversehens Unterworfenen werden, entfaltet sich die Individualität der – dann ehemaligen – Machtagenten im grellen Licht der Öffentlichkeit.²⁷ In der Moderne ist an die Stelle der Symbole der Standesunterschiede und Ränge ein Zeichensystem »von Normalitätsgraden« getreten, »welche die Zugehörigkeit zu einem homogenen Gesellschaftskörper anzeigen.«²⁸

Wenn die moderne Gesellschaft mit ihrer prosaischen Reflexionskultur ein denkbar ungünstiger Nährboden für Helden und Heldentaten ist, heißt das (so Hegels Pointe) aber nicht, dass das Interesse daran erlischt. Ganz im Gegenteil: Das »Interesse« und das »Bedürfnis« nach der plastischen Totalität der Heroen steigert sich kompensatorisch gerade in dem Maße, in dem wir die »Zustände in dem ausgebildeten bürgerlichen und politischen Leben« annehmen, sie verwenden, als »vernünftig anerkennen.«²⁹ Kunst, Literatur und Massenmedien machen es sich fortan zur Aufgabe, dies wachsende Bedürfnis zu stillen, anzustacheln und auf neuer Stufe zu befriedigen. Sie erwecken vormoderne Typen wie den rebellischen Volkshelden zu imaginärem Leben, erschließen immer neue Surrogatfelder des Heroischen wie die Ersatzhelden des erotischen Verführers, des genialen Verbrechers, oder im 20. Jahrhundert den Helden des Sports und den »außerirdischen« Maschinenhelden.

Auf struktureller Ebene zeichnet sich folgende Typologie von modernen Verfallsprodukten des Heroentums ab: a) der »Held« hält am mythischen Modell der Antike fest, geht als – nunmehr einsamer – Abenteurer und Entdecker

²⁶ Ebd., S. 248.

²⁷ Wie es im Jahr der Weltfinanzkrise etlichen Großunternehmen, Wall-Street-Brokern, Chefmanagern erging, die man zuvor kaum dem Namen nach kannte, z. B. einem Adolf Merckle, einem Bernard Madoff, einem Klaus Zumwinkel.

²⁸ Foucault (Anm. 25), S. 237.

²⁹ Hegel (Anm. 20), S. 255.

neuen tellurischen Tiefen entgegen, bewahrt und erschließt seine Individualität wie die gebrochenen Helden à la Hemingway, Melville, Conrad, usw. Der Preis dafür ist der Verlust von Macht und Einheit: Der Held bleibt ›heiß‹ wie der antike Heros, wird aber machtlos, ohnmächtig im doppelten Wortsinn, indem er sich verliert in die Zerstreung seiner seelischen Antriebe, schillernd zwischen Größenwahn und Todestrieb. Im diametralen Gegensatz dazu, am anderen Pol im typologischen Spektrum steht: b) ein Held, der sich völlig lossagt vom klassischen Modell und im Zeichen eines neuen Machttyps erstrahlt. Die Maschinisierung des Körpers normativ repräsentierend, bewegt er sich im Kraftfeld der modernen Disziplinarmacht und der industriellen Großtechnologie – wie der Typus des Arbeiter-Soldaten. Der Preis für solch technologisch avanciertes Heldentum ist der Verlust an Individualität. Der *Maschinen-Held* verliert sein Gesicht, wird austauschbar, agiert im Bewusstsein, durch ein anderes, ähnliches Glied des Produktionskollektivs ersetzbar zu sein. Ebenfalls aus der modernen Divergenz von Macht und Individualität geht die dritte Variante hervor: c) der Held trennt sich ab von den Mächten der modernen Gesellschaft, greift aber auf einen versunkenen, aristokratischen Machttypus zurück. Er wird ungleichzeitig, aber ohne romantisch zu werden, denn er härtet sich ab, entleert sein Herz, leistet sich nur sachliche Gefühle. Dieser für die Moderne so charakteristische *kalte Held* bewahrt seine Einheit und ein gewisses Maß an souveräner Macht, was ihm allerdings nur gelingt, indem er letztlich *Masken* von Individualität und Macht vorführt: Er ist wesentlich Artist.

3. Kalte Helden

In der Regel (abgesehen vom neoklassischen Abenteuerer der Kolonialepoche) hat es der Held der Moderne nicht mehr mit äußerer Natur zu tun, die ihn bedrohte, die er bekämpfen und überwinden müsste. Sein Dschungel ist die Großstadt, seine Abgründe keine Felsspalten, sondern eher seelische Fallen, die ihm gerissene Verführerinnen oder intrigante Mafiosi stellen, die ungeheure Natur, die ihn tödlich gefährdet, ist kein Drache, kein verschlingender Sumpf, sondern sein eigenes Begehren, sein Gefühls- und Affektleben.

Auch antike Heroen trafen auf erotische Verführerinnen: Liebreizende Nymphen, Zauberinnen wie Kirke, die als Abkömmlinge der Erdmutter die sexuelle Lockung mit mütterlich/schwesterlichem Schutz verwoben. Kalypso oder Ino helfen Odysseus in stürmischer See. Die Unterweltstöchter Medea und Ariadne verraten aus Liebe zu Heroen ihre Heimat und Familie, retten ihre Geliebten aus der Todesgefahr des tellurischen Chaos. Statt den Helden wieder auf die Beine, auf den Weg zu ihrer Männlichkeit zu helfen, stellen in der klassischen Moderne des Industriekapitalismus verführerische weibliche Großstadtwesen dem hartgesottenen Helden und seiner Männlichkeit ein Bein. Genauer gesagt: Verführerische Frauengestalten, die die viktorianische

Barriere zwischen anständiger Bürgersfrau und Hure eingerissen haben, bevölkern – als *flapper*,³⁰ nymphomane Bankierstöchter, weibliche *golddigger* oder Gangsterbräute – das Ambiente des modernen Helden, vermitteln als Kräfte, an denen er sich abarbeiten muss, die Konstruktion seiner selbst als eines kalten, steinernen Helden.

Die *femmes fatales* der modernen Welt haben alle Verbindung zum Erdmütterlichen gekappt, setzten ihre Sexualität zweckrational ein zur Befriedigung ihrer Gier nach Geld, Gold und Juwelen sowie zur Beherrschung und Manipulation eines männlichen ›Helden‹, der ihnen jene Gier vermitteln soll. In ihrem maßlosen, auf Anorganisches gerichteten Verlangen, ihrer Freizügigkeit, ihrer Korruptheit, ihrem blendenden Schein verkörpern sie indessen nicht die Dämonie des Weiblichen, sondern sind vielmehr – im steten Bezug auf den problematischen Helden der Moderne – erotisierte Allegorien des strukturellen Abgrunds, des stets drohenden Krisensogs der kapitalistischen Marktökonomie, der ›hysterischen‹ Finanzmärkte.³¹ Als solche fordern sie den männlichen Helden heraus: die elegante, mord- und juwelenlüsterne Brigid O'Shaughnessy etwa den Privatdetektiv Sam Spade (aus Hammetts berühmten *Maltese Falcon*), die vamphafte Generalstochter Carmen Sternwood Philip Marlowe, den *hardboiled*-Helden Raymond Chandlers (in *The Big Sleep* von 1939, und zwar mit einem Blick, »that was supposed to make me roll over on my back with all four paws in the air«) oder etwa Elsa Bannister, eine kaltblütige Intrigantin, den Seemann Michael O'Hara in Orson Welles' *film noir*-Klassiker *The Lady from Shanghai* (1948). Sie stellen die virtuellen Helden vor eine ruinöse Alternative: Entweder erliegen sie dem erotischen Zauber, lassen sich verführen, gehen damit einer feindlichen Kontroll- und Machtstrategie in die Falle, oder aber sie lassen sich vom verführerischen Schein nicht täuschen, erkennen das eigentliche, ›anorganische‹ Begehren ihrer Gegenspielerinnen, womit sie aber zugleich ihr eigenes, männliches Begehren unterdrücken müssen, ihre Männlichkeit, wie es früher hieß, nicht ›beweisen‹ können.

Aus dieser Falle entwindet sich der Held, wenn überhaupt, indem er gegenüber den anderen, aber auch sich selbst gegenüber eine Maske des Steinernen, einer steinernen männlichen Würde aufsetzt, indem er sozusagen aus seiner Geschichte auswandert und das menschlich unpräzise Geflecht von persönlichen Erinnerungen und Gefühlen, Hoffnungen und Träumen aus seinem Bewusstsein und Tun verbannt. Ausdrucksform dieser Maske kann die Rhetorik des Harten, einer hartgesottenen Ironie sein: Diese wendet er nicht nur anderen gegenüber als starken Spruch, als *wisecrack*, an wie Sam Spade, wenn er seine vermeintliche Geliebte Brigid O'Shaughnessy kalt-schnäuzig der Polizei ausliefert: »If they'll hang you I'll always remember

³⁰ Dieser Slangausdruck (›Backfisch‹) erhielt im Amerika der 20er Jahre eine besondere Bedeutung; siehe dazu Gabriele Dietze, *Hardboiled Woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman*. Hamburg 1997, S. 29 f.

³¹ Vgl. ebd., S. 38 u. 74–77.

you«. Auch sich selbst gegenüber kommt die Rhetorik des Harten zum Einsatz, z. B. in Chandlers Roman *Farewell My Lovely* (1940), wenn der gerade gekidnappte Phil Marlowe sich selbst ironisch aufmuntert: »Okay Marlowe, I said between my teeth. ›You're a tough guy. Six feet of iron man [. . .]. You can take it««. Die ›Versteinerung‹ des Helden kann sich allerdings auch schweigend äußern, darin, dass der moderne *professional*, ganz in der Gegenwart lebend, völlig in seiner gefährvollen Arbeit (des Jagens, Tötens) aufgeht, sich in ihr entäußert und seinem Tun den Wert einer *ästhetischen* Präzision und Vollendung verleiht.

Dem kalten Helden geht es weder um Rache, Ekstase, Lebensgenuss (von Liebe zu schweigen), noch um Gerechtigkeit oder bürgerliche Moral. Wenn er je eine Ethik hat, dann eine *Berufsethik*: Ganz vom *professional spirit* beherrscht, bündelt er all seine Energien in einem hochspezialisierten Tun. Ähnlich wie Dashiell Hammett als Detektiv bei *Continental's*,³² ist es dem Berufskiller Jeff Costello aus Jean-Pierre Melvilles Film *Le samourai/Der eiskalte Engel* (1967) nicht um den Sinn seiner Arbeit, das Töten, zu tun und auch nicht um seine Erfolgsprämie, sondern um die ›saubere Ausführung‹ seines Auftrags, um die unangreifbare Präzision seines Tuns. Die unheimliche Ruhe, mit der er seine Waffen handhabt und mit der er spurenlos tötet, geben seinem Tun Züge eines magischen Zeremoniells, welche zu einer Art Skulptur gerinnen – ähnlich dem von Alain Delon verkörperten Gesicht Costellos, das keine Regung mehr spiegelt und wirkt wie aus kaltem, weißem Marmor gemeißelt. Ein Stilist, ein Artist des Tötens ist auch sein postmoderner Wiedergänger *Ghost Dog*, der schwarze Profikiller aus Jim Jarmuschs gleichnamigem Film aus dem Jahr 1999. Beider Heroentum ist durch denselben fernöstlichen Mythos vermittelt: Sie agieren als in die gegenwärtig ›reale‹ Großstadt (anstatt in die trivialmythologisch entwirklichte Landschaft des Italo-Western) verpflanzte Samurai-Krieger, sind als solche formvollendete Präzisionsarbeiter des Tötens. So trägt *Ghost Dog*, dem Forest Whitaker seinen massigen, aber ungemein geschmeidigen Körper leiht, bei der Arbeit weiße OP-Handschuhe; einen Mafiaboss schaltet er aus, indem er ihn von unten durchs Abflussrohr seines Waschbeckens genau in dem Moment, da jener den Kopf hineinbeugt, mitten in die Stirn trifft.

Dass gerade der fernöstliche Krieger-Mythos zum Paten des kalten Helden der westlichen Moderne aufstieg (*Ghost Dog* liest immer wieder im *Hagakure*, jenem Ethik-Traktat der Samurai aus dem 18. Jahrhundert), ist alles andere als ein Zufall. Denn die formale Meisterschaft ihres Tuns erhebt sich über dem Grund einer Leere, welche die artistische oder rhetorische Kälte ebenso verbirgt wie offenbart. Ob unter der Rhetorik-Maske des *hardboiled*-Detektivs oder der Artistik-Maske des ›coolen‹ Auftragskillers – der moderne Held folgt dem alten taoistischen Weg der Weisheit, d. h. der Leere: Er »leert sein Herz«, bis er »ist wie

³² Siehe hierzu Diane Johnson, Dashiell Hammett. Eine Biographie. Zürich 1985, S. 64 f.

leer«.³³ Das Agieren des modernen Großstadthelden ist darauf ausgerichtet, sein Affekt- und Gefühlsleben, sein unsachliches Innenleben zu entleeren, die sentimentalische Seelenschicht seines Ichs abzutragen, lustvoll und (meist) tragisch – wie Albert Camus' *Fremder* – in der reinen Gegenwart, im puren Handeln zu leben. Man sage nicht, das sei ja nun die tiefste Entfremdung, die schädlichste Anpassung an die kalten Sachgewalten der modernen Gesellschaft. Der ›seelenlose‹ Held mag von manchen seiner Gegner, z. B. von Bossen der korrupten Kapitalwirtschaft, inklusive des organisierten Verbrechens, gelernt haben: Aber wenn er sein Seelenleben zu entleeren strebt, mobilisiert er Widerstandspotenzial *gegen* die Disziplinar-mächte der modernen Gesellschaft. Diese haben ›die Seele‹ als ausgezeichnetes Operationsfeld, als Objekt und Zielscheibe neuzeitlicher Unterwerfungstechniken entdeckt und auserkoren, sie arbeiten an und durch sie, so dass die Seele letztlich »ein Stück der Herrschaft« repräsentiert, »welche die Macht über den Körper ausübt«.³⁴

Dieser Machttechnologie entziehen sich die kalten Helden der Moderne. Ihre ›Samurai-Verkleidung‹ weist noch auf etwas Anderes. In selbstgewählter Einsamkeit lebend, sind sie aristokratische Außenseiter,³⁵ deren Stolz und Würde quer stehen zur Welt der Moderne, der bürgerlichen Konventionen. Waren die historischen Samurai dem Ehrenkodex, den Ritualen ihres Kriegerstandes verpflichtet, waren sie treue Gefolgsmänner ihrer Fürsten, so zeigen ihre modernen Wiedergänger in der westlichen Großstadt eine Loyalität gegenüber ihren Auftraggebern, die weit über eine banale Geschäftsbeziehung hinausgeht, die vielmehr zurück verweist auf *persönliche* Abhängigkeits- und Schutzverhältnisse der feudalen Ständegesellschaft. Das gilt umso mehr, wenn die ›Auftraggeber‹ – wie bei Jeff Costello oder Ghost Dog der Fall – sich als eine ›Familie‹, also Mafia-Organisation darstellen, d. h. als eine dem Standes-Muster des Mittelalters entlehnte hierarchische und affektiv gebundene Gemeinschaft. Deren Reste überlebten in geheimen Unter-Gesellschaften der organisierten Kriminalität.³⁶ Das Drama des kalten Helden der Moderne in der Maske des Samurai entspinnt sich, wenn er – wie Costello, wie Ghost Dog, wie auch schon Phil Marlowe – erfahren muss, dass seine Auftraggeber Betrüger sind, ein doppeltes Spiel treiben, dass sie nicht zögern, ihrem ›Vasallen‹ den Schutz, den *er* ihnen gewährte, zu entziehen. Damit stellt sich der einsame, kalte Held als der eigentliche Träger aristokratischer Werte heraus: Er, der seine ›Herren‹ niemals verraten würde, ihnen affektiv, wenn auch nicht sentimental verbunden ist, wird von ihnen verraten und fallen gelassen. So erscheint der kalte Held der Moderne letztlich als Träger eines zur Maske

³³ Lao-Tse, Tao Te King. Übers. v. Victor von Strauß. Zürich 1959, S. 60 u. 118.

³⁴ Foucault (Anm. 25), S. 42.

³⁵ Siehe etwa Martin Compart, Kinomythos Alain Delon. In: Ders. (Hg.), *dark zone*. Ein noir-Reader. Frankfurt/M. 2004, S. 36–40; hier S. 37.

³⁶ Alain Delon z. B., der in seinem Leben die Helden-Mythen seiner Filmrollen zu verwirklichen strebte, war stets stolz auf seine klandestinen ›Freundschaften‹ im Unterweltmilieu und darauf, seine dubiosen ›Freunde‹ nie verraten zu haben; vgl. Compart (Anm. 35), S. 38.

gewordenen vormodernen, feudalen Machttyps, der als ungleichzeitiger Außen-seiter der Gesellschaft noch einmal ›Souveränität‹ beweist. Dass er dabei wie Costello und Ghost Dog einen mörderischen Verzweiflungskampf heraufbeschwört und seinem Untergang entgegengeht, tut dieser Haltung keinen Abbruch.

4. Auflösungserscheinungen des kalten Helden

Mit dem Untergang des Industriekapitalismus, der *femmes fatales* und verrauchten Nachbars, starb gegen Ende des 20. Jahrhunderts der kalte Held weitgehend aus. Seine Auflösung zeichnet sich in divergierenden Erscheinungen ab. Den Kriminalroman bevölkern ›Helden‹, die schonungslos ›vermenschlicht‹, deren Steinernes weggeschmolzen, deren Härte weichgespült wurden. Der Leser ist genötigt, tief in ihr seelisches und körperliches Innenleben zu blicken, wie bei Andrea Camilleris Commissario Montalbano, dessen meist »düstere Laune« etwa von Spaghetti vongole oder frischen Langusten »kurzfristig auf die Ebene des Erträglichen gehoben« werden kann (in *Le ali della sfinge* von 2006).³⁷ Oft ist erklärungsbedürftig, *welches* von Montalbanos verschiedenen Ichs welche Laune und Gefühle hat, denn es »lebten im Commissario zwei Montalbanos, die unentwegt im Clinch miteinander lagen«, fühlt sich der eine etwa alt, protestiert resolut der andere.³⁸ Kommissar Charitos aus den Romanen von Petros Markaris hat hingegen damit zu kämpfen, »den Bullen und den Familienvater [...] oder den Menschen« auseinanderzuhalten, entscheidet sich aber im Zweifel für den Menschen, mithin dafür, einfach mal »loszuheulen«.³⁹ Privatdetektiv Bacci Pagano gesteht in Bruno Morchios *Kalter Wind in Genua* (2004) einer erotisch attraktiven Verdächtigen wahrheitsgemäß, dass er seine »Gefühle einfach nicht im Griff« habe, sich, »sobald Gefühle im Spiel sind«, »in einen kopflosen Idioten« verwandele.⁴⁰ Er verliebt sich in die illegal eingewanderte schwarzafrikanische Prostituierte Jasmin,⁴¹ lässt sie bei sich wohnen und die Miete – man ahnt es – »in Naturalien zahlen«; freilich nicht, um zu sparen, sondern weil es in »unserer hek-

³⁷ Andrea Camilleri, *Die Flügel der Sphinx*. Roman. Übers. v. Moshe Kahn. Bergisch Gladbach 2009, S. 30.

³⁸ Ebd., S. 6.

³⁹ Petros Markaris, *Der Großaktionär*. Ein Fall für Kostas Charitos. Übers. v. Michaela Prinzing. Zürich 2007, S. 51 f.

⁴⁰ Bruno Morchio, *Kalter Wind in Genua*. Übers. v. Ingrid Ickler. Zürich 2009, S. 96.

⁴¹ Hier folgt Pagano den Spuren von Jean-Claude Izzos Fabio Montale aus der Marseille-Trilogie der 90er Jahre (*Total Cheops*, *Chourmo*, *Solaire*, 1995–98 erschienen), der ein ähnliches Faible für exotische, liebenswert verruchte Immigrantenschönheiten entwickelt. Montale geht seinen Ermittlungen vorwiegend als einfühlsamer Sozialarbeiter in den *Banlieues* nach, oft ist er mit den Mordopfern befreundet und nimmt am Schicksal der Subproletarier voller Empathie teil.

tischen, egoistischen Welt« zum »Privileg von Müttern und Huren« werde, »für andere da zu sein und ihnen zu helfen«.⁴² Das brauchen sie heute alle: Ein mütterlich bergendes Wesen, dem sie ihre innersten Gefühle anvertrauen können (im Fall Montalbanos ist es kurioserweise eine schwedische Nymphomanin, der allein er sein Herz öffnet). Die Ermittler des Kriminalromans *lösen* zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht nur Fälle, sie sind jeweils selbst zum *Fall* geworden – zum Erkenntnis- und Behandlungsobjekt ›mütterlicher‹ Sozialarbeiterinnen, medizinischer, psychiatrischer, sozialpädagogischer Diskurse der spätmodernen, biopolitisch akzentuierten Macht.

Der Auflösungsprozess des kalten Helden zeigt sich auch anders: Bleibt der Held ausnahmsweise kalt, mutiert er zum Dämon, der nicht von dieser Welt ist. An einem Berufskiller wie dem von Cormac McCarthy in *No Country for Old Men* (2005)⁴³ erfundenen Anton Chigurh sind die Spuren des Aufgelösten noch deutlich abzulesen. Wie der kalte Held ist er ohne Bindungen und Geschichte und tötet affektlos, mit blauen Augen »wie feuchte Steine«, »zugleich glänzend und vollkommen undurchsichtig«.⁴⁴ Aber Chigurh ist kein Artist des Tötens, seine Arbeit hinterlässt reichlich schmutzige, blutrünstige Spuren: Der Mann »lag auf dem Rücken [...] das Blut quoll stetig zwischen seinen Fingern hindurch auf den Teppich. Sein Gesicht war voller kleiner Löcher«, durchsiebt von einer Schrotflinte.⁴⁵ Der Killer ist ein dämonischer »Geist«, der seinen Opfern existenzielle letzte Worte und Bilder abverlangt. Dem Schmutz seiner Arbeit gewinnt der Killer (unterstützt vom Erzähler) als gottähnliche Instanz metaphysisch die ›Poesie‹ einer abschließenden Lebensform ab.⁴⁶ Die professionellen Tugenden des kalten Helden verkehrt Chigurh durch Übererfüllung ins Absurde.⁴⁷ Er ist – wie es in McCarthys Roman leitmotivisch, auf Hemingway anspielend heißt – »in einem anderen Land« zu Hause, in einer Welt außerhalb der menschlichen Erfahrung.⁴⁸ Er ist kein aris-

⁴² Morchio (Anm. 40), S. 102.

⁴³ Berühmt wurde der Roman auch durch die gleichnamige Verfilmung der Coen-Brüder (2008) mit dem oskargekrönten Javier Bardem in der Hauptrolle.

⁴⁴ Cormac McCarthy, *Kein Land für alte Männer*. Übers. v. Nikolaus Stingl. Reinbek 2008, S. 54.

⁴⁵ Ebd., S. 182.

⁴⁶ »Chigurh schoss ihm ins Gesicht. Alles, was Wells je gewußt, gedacht oder geliebt hatte, troff langsam an der Wand hinter ihm hinab. Das Gesicht seiner Mutter, seine Erstkommunion, Frauen, die er gekannt hatte. Die Gesichter von Männern, während sie, vor ihm auf den Knien liegend, starben. Der Körper eines toten Kindes in einer Schlucht neben der Straße, in einem anderen Land. Er lag halb kopflos auf dem Bett«; McCarthy (Anm. 44), S. 163 f.

⁴⁷ Wohl wissend, dass seine Auftraggeber ihn verrietten und töten lassen wollen, also ihre Schutzpflichten brachen, händigt er ihnen die verlorenen Drogen-Millionen aus – nur um zu zeigen, wie »vertrauenswürdig«, »ehrlich« er sei. Eine junge Frau tötet er einzig deshalb, weil er ihrem inzwischen längst liquidierten Mann einst damit gedroht hatte und sich »den Toten verpflichtet« wähnt; McCarthy (Anm. 44), S. 232.

⁴⁸ Ebd., S. 32 u. 164.

tokratischer, sondern ein interplanetarischer Außenseiter. Es ist daher sinnlos, nach ihm zu fahnden, wie die Ermittler resigniert feststellen.

5. Ungleichzeitige Helden-Bastards

Durch Chigurhs Maske des kalten Helden lugt das Grauen des dämonischen *serial killer*, ja des ›Bösen‹ schlechthin hervor. Doch auch das strahlende Gegenteil, der Verbrecher als rebellischer Volksheld, geistert durch die Geschichte der modernen Welt – von Billy the Kid über John Dillinger bis zu Gangstern wie Jacques Mesrine. Die Figur des heroischen Verbrechers, der die Massen elektrisiert, stellvertretend für sie Rache übt, ist allerdings nicht in der modernen Gesellschaft verwurzelt, sondern im ›archaischen‹ Schauspiel, im politischen Ritual einer königlichen Macht, die sich selbst, ihre Souveränität, als maßlos entfesselte Gewalt zelebriert: im Schreckenstheater öffentlicher Martern und Hinrichtungen. Diese besaßen stets »etwas Karnevaleskes, das die Rollen vertauscht, die Gewalten verhöhnt und die Verbrecher heroisiert«. ⁴⁹ Das Volk war zwar aufgerufen, sich mit der strafenden Macht zu identifizieren, an der Rache des herausgeforderten Souveräns teilzunehmen, übernahm dabei – Dialektik des Begehrens – unterschwellig zugleich die Perspektive des Delinquenten. In diesem Spannungsfeld entzündete sich ein ›Dialog‹, paradigmatisch für die Geburt eines Helden: der Dialog zwischen der Selbsterzählung eines (hier durch die Opferrolle) ausgezeichneten Einzelnen und den narrativen Phantasien, Impulsen einer Gemeinschaft. Mit grausamer Neugier sog diese die letzten Worte und Gesten des Gemarterten in sich auf. Die daraus hervorgehenden Schafott-Diskurse, Hinrichtungschroniken, die als Fliegende Blätter, Volksalmanache und dergleichen zirkulierten, vollzogen mit ihrer offiziellen Funktion, der moralischen Abschreckung, gleichzeitig eine inoffizielle: die populäre Heroisierung des Verbrechers – zum schaurigen Heiligen, wenn er bereute, zum Dämon, wenn er sich unbeugsam zeigte.

Den Ruhm des volkstümlichen Übeltäters verdrängte im 19. Jahrhundert zwar der ›bürgerliche‹ Kriminalroman mit seinen genialen Detektiven und Verbrechern. Aber zumindest auf der Ebene kollektiver Imagination kehrt jener periodisch auch in der Moderne wieder – nun allerdings ausgerüstet mit Attitüden des kalten Helden, wie *coolness*, Amoral, ausgeprägter Individualität, Sachlichkeit, sowie mit einem hedonistischen Lebensstil. Er nimmt z. B. die Gestalt des französischen Supergangsters Jacques Mesrine an, der (in Jean-François Richets Film *Public Enemy No. 1* von 2009 verkörpert von Vincent Cassel) als Ein- und Ausbrecherkönig der 70er Jahre die Massen vor allem durch seine unstillbare Wut auf eine anonyme, ›homogene‹ Staatsgewalt elektrisierte, die ihn durch Isolationshaft, Lichtfolter usw. spurlos marterte, und die er seinerseits mal in wilder Raserei (wie beim Angriff auf ein Hoch-

⁴⁹ Foucault (Anm. 25), S. 79.

sicherheitsgefängnis nach [!] gelungenem Ausbruch), mal mit Hohn und Spott herausfordert (als er z. B. das Casino von Deauville als Polizist getarnt überfällt, um den Tresor einem Sicherheitscheck zu unterziehen). Im Unterschied zu den antiken und mittelalterlichen Volkshelden, die von vornherein von einer Gemeinschaft getragen, aus ihr hervorgegangen waren, muss sich sein modernes, ungleichzeitiges Surrogat eine ›Gemeinschaft‹ immer wieder neu auf dem Markt der medialen Aufmerksamkeit erobern. Dieser medialen Mehrarbeit kam Mesrine eifrig nach, wobei er sich im Blick auf subkulturelle Alternativ-Szenen gern als antikapitalistischen Pop-Heroen stilisierte. Die Sympathien der Menge verdichten sich in der erotischen Anziehungskraft, die der populäre Bankräuber auf junge, unkonventionelle Frauen ausübt. In diesem Punkt ähnelt er den Protagonisten aus *Easy Rider* (USA 1969), Billy (Dennis Hopper) und Wyatt (Peter Fonda), die zu heroischen Ikonen der Popkultur aufstiegen: Diesen Kokainschmugglern fallen auf ihrer Fahrt (mit den Drogen-Dollars im Tank versteckt) die Hippiemädchen sozusagen einfach in den Schoß. Wyatt und Billy verkörpern einen *coolen*, hedonistischen und individualistischen Lebensstil; zu ›rebellischen Volkshelden‹ konnten diese *glorious bastards* nur werden, da dieser Lebensstil paradoxerweise in subkulturellen Alternativ-Gemeinschaften verankert war, die ihrerseits flüchtig sind und *ex negativo* als Front gegen das ›Spießertum‹ entstehen.

6. Maschinen-Helden

Nicht zufällig tragen Billy und Wyatt im Kultfilm der Hippiekultur die Namen von legendären Westernhelden.⁵⁰ Ein anderer Kokainschmuggler, der Drogenbaron Pablo Escobar, in seiner Heimat als Volksheld und Heiliger der Armen verehrt, war von klein auf fasziniert von den Geschichten der Banditen, die das Volk für ihr Rebellentum bewundert.⁵¹ Ohne erzählerische Masken und Vorbilder auszukommen, aus der historischen Heldengalerie, ihrem mythischen Bann, auszubrechen – das blieb einem gänzlich neuen Heldentypus vorbehalten, der in den Frontlandschaften, den industriellen Materialschlachten des Ersten Weltkriegs geboren wurde.⁵² Unheimlich ist eine solche, bis dahin unbekannte, durch großmaschinelle Technik total mobilisierte Landschaft vor allem insofern, als in ihr »auch der Mensch ein anderer« geworden ist, nämlich, so Ernst Jünger in *Der Krieg als inneres Erlebnis*, »geheimnisvoller, härter und rücksichtsloser als sonst in einer

⁵⁰ Wobei William Henry McCarthy, genannt Billy the Kid, durchaus als rebellischer Volksheld durchgehen kann, forderte er doch im historischen Lincoln County War von 1878 übermächtige Viehbarone, Großhändler, korrupte Sheriffs, ja das US-Militär heraus, um einen ermordeten Freund zu rächen.

⁵¹ Vgl. James Mollison, Escobar – der Drogenbaron. München 2009.

⁵² Siehe dazu Walter Benjamin, Einbahnstraße. Frankfurt/M. 1972 [zuerst 1928], S. 124.

Schlacht«.⁵³ Die große Maschinerie, ein »Virtuose, der eine eigene Seele besitzt«, erscheint (so Marx) »in keiner Beziehung als Arbeitsmittel«, vielmehr als selbständige Produktiv- bzw. Zerstörungskraft, deren »Aktion auf das Rohmaterial« der Arbeiter nunmehr vermittelt, reguliert, überwacht.⁵⁴ Wie eine riesige Egge ergreifen die konstruktiven und Zerstörungskräfte der Technik die Erde, die sie planetarisch durchwühlen, ebensowohl Körper, Sinne, Affekte der Menschen. Der anonyme Arbeiter-Soldat ist »selbst durch die Aussicht der völligen Vernichtung und der Hoffnungslosigkeit seiner Anstrengungen nicht zu erschüttern«.⁵⁵ Wenn es der Auftrag erfordere, würde seine »fehlerfreie Kampfmaschine« auch »sterben – ohne nachzudenken und ohne Angst« – erläutert stolz Rambos Führungsoffizier, Colonel Trautman, in George Cosmatos' *Rambo II* (USA 1985). Die Kälte *dieser* Helden ist Wirkung des neuartigen technologischen Energiefeldes, in dem sie entstehen und agieren. In dessen wissenschaftlich gesteuertem Bann haben sie Teil am Machtcharakter, der dieser Technik innewohnt. Sie werden zu Maschinenhelden in dem Maße, wie sie den sachlichen Imperativen der avancierten Technik folgen, sich in den Dienst ihres blinden Willens stellen, alle anderen Bindungen kultureller, familialer, traditionaler, rechtlicher Art auflösen und also z. B. aufhören, Bürger, Familienvater, Christ zu sein. In James Camerons Film *The Terminator* (USA 1984) ist der Held von vornherein ohne Familie, ohne Kultur, ohne narratives Vorbild, da er ein reines Produkt des Netzwerks der Maschinen (»Skynet«) ist. Erzeugt von deren selbständiger, desanthropomorpher Intelligenz, hat er – im Unterschied zu den schaurigen Visionen des künstlichen Menschen – nicht einmal einen diabolischen Wissenschaftler à la Dr. Frankenstein oder Professor Spalanzani nötig.

Im Kraftfeld der großindustriellen Technik unterliegt der Einzelne zugleich dem Zwang, sich in einen sachlich-technologisch geforderten Kollektivzusammenhang zu fügen und mithin als Individuum zu verblassen. Im Dienst der Maschinerie ist er austauschbares Funktionselement eines arbeitenden Kollektivs. Sein Heroentum liegt nicht zuletzt in Bewusstsein und Gefühl, »daß er ersetzbar ist und daß [...] bereits die Ablösung in Reserve steht«.⁵⁶ Der Maschinenheld kämpft daher nicht für Ideale, nicht für ein Volk, sondern dafür, den Zeitpunkt seiner Ersetzung möglichst weit hinauszuschieben.⁵⁷ »Ich bin entbehrlich«, spiele selbst »keine Rolle«, gesteht Rambo (Sylvester

⁵³ Ernst Jünger, *Der Krieg als inneres Erlebnis*. Bielefeld, Leipzig 1940, S. 11.

⁵⁴ Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*. Frankfurt/M. 1971, S. 584.

⁵⁵ Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. Stuttgart 1982 [zuerst 1932], S. 178.

⁵⁶ Ebd., S. 153

⁵⁷ So äußerte sich auch Günther Rall, hochdekorierter Kampfpilot im Zweiten Weltkrieg, in einem Interview; *Über Helden*. Interview mit Günther Rall. In: *Süddeutsche Zeitung*, 4./5.4.2009 (Wochenendbeilage, S. V2/8).

Stallone) seiner vietnamesischen Kampfgefährtin Co Bao (Julia Nickson). Auch wenn jeweils von Arnold Schwarzenegger verkörpert, ist der *Terminator* in jedem Film der Reihe ein anderes Exemplar der industriellen Produktserie (»Modell T 101«), das sich ans »Erleben« seiner jeweiligen Vorgänger-Maschine nicht »erinnern« kann.

Hervorstechendes Zeichen des Maschinenhelden ist eine Maske des Anorganischen: Sie fungiert als Ausweis seiner Integration in jenes machtvolle Kraftfeld, in die sachlichen und gesellschaftlichen Zusammenhänge der Technik – sei es als Gasmasken, Fliegermasken, Rennfahrerhelme, sei es als maskenhafte Starrheit des Gesichts, wie es exemplarisch der bolschewistische Revolutionskommandant Strelnikow (alias Trotzki, alias Bronstein) demonstriert, wenn er in David Leans Film *Doktor Schiwago* (GB 1965) auf dem Führerstand einer roten Lokomotive durch die eisige, weite Tundra jagt, alle »fremden Bindungen«, etwa in Gestalt von Frau und Kind, zurücklassend. Oder sei es als metallischer Glanz der muskelgespannten Haut, der Rambos nackten Oberkörper leuchten lässt, ihn mit dem Maschinengewehr ikonographisch verbindet. Rambos Schweiß ist nicht mehr Ausdruck, vielmehr Fassade des Organischen. Die Maschinenhelden betreiben »Mimikry mit dem Anorganischen«, wie Adorno das genannt hat.⁵⁸ Auch das Gesicht des Terminators ist starr, hart, metallisch glänzend. Doch Camerons Film parodiert die maschinelle Transformation des Helden, indem er die Verhältnisse »utopisch« umkehrt: Die anorganische Gestalt des Helden erscheint als *organische* Maskierung einer Kampfmaschine, welche den Maschinen, die sich die Menschen unterwerfen, als listige Waffe gegen diese dient. Als *Cyborg* ist der Terminator im Innern anorganisch (»Kampf-Chassis aus einer Hyperlegierung«), indes mit einer organischen Außenschicht versehen: »lebendiges menschliches Gewebe«, eigens industriell gezüchtet.

All ihr Selbstgefühl, ihre »Würde« können die Maschinenhelden nur in der verengten *personalen* Dimension des Selbstbezuges gewinnen, d. h. in einer Perspektive auf sich selbst, worin das Ich sich *nur* als einen unter vielen anderen wahrnimmt, anstatt zugleich – und erst diese Doppelstruktur ermöglicht »Selbstbewusstsein« – als einen *gegenüber* allen anderen und anderem.⁵⁹ Der Maschinenheld, darin deutlich vom kalten Heldentypus geschieden, sieht sich selbst allein durch die Augen der anderen, vieler anonymen Anderer, er beherzigt Brechts Empfehlung, sich selbst »historisch zu betrachten« und »in der dritten Person« zu leben.⁶⁰ Der Terminator sieht sich allein mit den Augen der jeweils fortgeschrittensten intelligenten Maschinen, erkennt sich z. B. in Jonathan Mostows *Terminator 3* (USA 2003) selbst als eine »veraltete Entwicklung«, neuen Modellen unterlegen, muss indes weiterkämpfen, da er sich

⁵⁸ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt/M. 1979, S. 70.

⁵⁹ Vgl. Dieter Henrich, *Fluchtlinien*. Philosophische Essays. Frankfurt/M. 1982, S. 20 f.

⁶⁰ Bertolt Brecht, *Me-ti*. Buch der Wendungen. Frankfurt/M. 1971, S. 136.

wie alle Maschinenhelden nicht selbst eliminieren kann. Ihm fehlt die *subjektive* Dimension des Selbstverhältnisses.

Die kommunistischen Staaten erhoben den Maschinenhelden zum öffentlichen Idol, verhalfen ihm zur imaginären Herrschaft: Was an sich »bloßes lebendiges Zubehör dieser Maschinerie« ist,⁶¹ kehrt ideologisch gewendet als kollektiver, mythischer Arbeitsheld zurück. Herakles, Prototyp des antiken Zivilisationsheroen, rang mit Bestien und Raubtieren, war Kämpfer, aber gleichzeitig listiger Techniker, Ingenieur, der Flüsse umleitet, Sümpfe trocken legt, Dämme baut. Im Schatten der totalen, großindustriellen Vernichtungskriege des 20. Jahrhunderts, welche den Soldaten dem Industriearbeiter mit schlichter Funktionskleidung annäherten, füllt sich jene alte, mythische Identität von Kampf und Arbeit noch einmal vorübergehend mit (imaginärem) Leben. In den sowjetkommunistischen Gesellschaften, ihrer Mängelwirtschaft wurden auch im offiziellen Frieden, im nunmehr *Kalten* Krieg, Materialschlachten geschlagen, Kämpfe an Produktionsfronten gefochten, aus deren Stahlbad titanenhafte »Helden der Arbeit« erstanden, die zwar Namen wie Gagarin oder Stachanow tragen konnten, aber in jedem Fall als prototypische Kollektivheroen galten.

Doch der virtuell kollektive Held könnte die Gewalt der Maschine, der wissenschaftlich gesteuerten Technik nicht verkörpern, wenn sein Körper nicht vorgängig bereits maschinisiert worden wäre. Die Disziplinarmächte der modernen Industriegesellschaften, entstanden im 18. Jahrhundert, unterziehen die Menschen machttechnologischen Prozeduren, welche die Körper, ihr Verhalten, ihre Bewegungen und Tätigkeiten bis ins kleinste Detail dressieren, normativen Modellen anpassen, einer rigiden Zeit- und Effektivitätsökonomie unterwerfen und spontane Lust-, Zerstreungs- und Trägheitsregungen unterdrücken. Durch Techniken wie der hierarchischen Überwachung, der normierenden Sanktion, der »Prüfung« als Machtritual⁶² setzt das Disziplinarregime der Moderne eine industrielle Serienproduktion von Körper-Maschinen in Gang. Das Endprodukt verinnerlicht die mikrophysikalischen Machtprozeduren, beobachtet, kontrolliert, bestraft sich (bei Störungen) selbst, ist doch die »Seele« des maschinisierten Arbeits- und Kampfkörpers Zielscheibe und Angelpunkt der modernen Disziplinarmacht. Der mechanische Materialismus eines La Mettrie⁶³ wird in der über zweihundertjährigen Arbeit der *workhouses* und Arbeitslager, der Internate, Kollegs, der Kadettenanstalten, militärischen Ausbildungslager und Trainingscamps praktisch wahr: »Der menschliche Körper geht in eine Machtmaschine ein, die ihn durchdringt, zergliedert und wieder zusammensetzt.«⁶⁴ Auf solche Weise entsteht auch ein enger Verwandter des Maschinenhelden: der Held des Sports. Aus einer aris-

⁶¹ Marx (Anm. 54), S. 585.

⁶² Vgl. Foucault (Anm. 25), S. 220–250.

⁶³ Vgl. Julien Offray de La Mettrie, *Der Mensch eine Maschine*. Übers. v. Theodor Lücke. Stuttgart 2001.

⁶⁴ Foucault (Anm. 25), S. 176.

tokratischen Spielerei, die als ostentativer Müßiggang, Verschwendung von Zeit, Energie oder gar riskante Grenzüberschreitung ihren Akteuren *souveränes Prestige* versprach, verwandelte sich ›Sport‹ im Laufe des letzten Jahrhunderts zu einer Sache der Arbeit, der Wissenschaft, der industriellen Disziplin. Selbst agonale Sportarten wie Tennis verlieren zunehmend ihren Duell-Charakter, wo Spielintelligenz und List dominierten, mutieren zum spektakulären Aufeinanderprall vom Kampfmaschinen, die in wissenschaftlich betreuten Internaten paramilitärisch dressiert wurden. ›Spielen‹ bedeutet dann: eine standardisierte Arbeitsleistung abrufen. Der Körper des Sporthelden ist darüber hinaus Objekt und Experimentierfeld der pharmazeutischen Industrie, Forschung und Medizin, denn seine Potenzen können nicht der Natur überlassen bleiben. Muskelaufbau, Sauerstoffaufnahme, Hormonspiegel des Körpers sind dann Prozesse, die durch Pharmazie, Physiologie, Medizin vielfältig gesteuert und kontrolliert werden. Globale Sport- und Medienstars wie Michael Phelps oder Usain Bolt, die ›Helden‹ der Peking Olympiade von 2008, offenbaren, »dass der Sport dabei ist, sich aus dem Feld des Menschlichen hinauszukatapultieren, in einen Zwischenbereich des Unwirklichen«. ⁶⁵ Der Sportheld ist gleichsam ein auf halbem Wege stehengebliebener Maschinenheld: Sein Körper wurde von den Disziplinar- und Wissenschaftsmächten der Moderne in eine Maschine verwandelt, ohne dass er in der Regel die Gewalt einer technischen Apparatur verkörpert. Wo dies ausnahmsweise möglich ist, wie im Automobilrennsport, tritt der Sportheld ganz als Maschinenheld hervor, dessen Individualität sich entzieht: ein Rekordweltmeister Schumacher, mit seinem maskenhaft starren, kantigen Gesicht, seinem IT-gespickten Helm und computervernetzten Cockpit, repräsentiert ihn nicht weniger als ein Gagarin.

Wie die Dramaturgen des Hollywood-Kinos instinktiv erkannten, kann der Maschinenheld als solcher – anonyme Mächte verkörpernd, fabrikmäßig in Serien hergestellt, individualitätsarm, fremdgesteuert – den Heißhunger der modernen Gesellschaft nach strahlenden Imaginationen des Heroischen nicht stillen. Daher ihre erfindungsreichen Versuche, über das filmische Agieren der Kampfmaschine das narrative Netz eines romantischen, rebellischen Volkshelden zu stülpen. In den *Rambo*-Filmen sieht das in der Regel so aus, dass der militärische Führungsstab mit dem Maschinenhelden ein falsches Spiel treibt, ihn täuscht: So will Kommandoleiter Marshall Murdock in *Rambo II* die amerikanischen Kriegsgefangenen, die er zu retten vorgibt, in Wahrheit ihrem Schicksal überlassen, was dem Helden Gelegenheit gibt, den ›Befreier‹ und ›Rächer‹ der verratenen, vergessenen GIs zu geben, ja, nachdem er von den eigenen Truppen beschossen wird, zu einer *Rebellion* gegen die verräterische Militärleitung anzusetzen, wobei der Marshall nur knapp mit dem Leben davonkommt. Im Fall des *Terminators* hingegen, der ja Produkt und

⁶⁵ Gunter Gebauer, Über Glaubwürdigkeit. Interview in der *Süddeutschen Zeitung* vom 9./10.5.2009 (Wochenendbeilage, S. V2/8).

Waffe eines übermenschlichen Netzwerks der Maschinen ist, kann die Stelle des rebellischen Volkshelden zunächst nur antipodisch besetzt werden: durch Kyle Reese bzw. John Connor, die Anführer eines Widerstandskampfes der Menschen gegen die Maschinen. Erst der Terminator im Film von 2003 sprengt die Fesseln der Logik und schlägt sich auf die Seite der Menschengue-rilla.

Die Heroen der Antike und des Mittelalters, aber auch die gebrochenen und kalten Heldentypen der Moderne waren unablösbar von der Spannung, dem Kampf der Geschlechter, der nach Klaus Heinrich die Zivilisation ebenso begründet wie gefährdet.⁶⁶ Sie sind nur als männliche vorstellbar, weil sie erst durchs – nie endgültige – Bezähmen weiblicher Gegenmächte (auch im eigenen Innern) zu sich kamen: von den wilden Amazonen und erdmütterlichen Ungeheuern, mit denen die Heroen der Argonautenfahrt, bis zu den vamphaften *golddiggers* und Gangsterbräuten, mit denen die *hardboiled*-Detektive um die Mitte des 20. Jahrhunderts zu tun hatten. Mit dem Auftritt der Maschinenhelden ändert sich das von Grund auf: Ihre sexuelle Identität ist gleichgültig, die Geschlechterspannung weitgehend gelöst. Döblins beraus-chende Bilder der Geburt des Maschinenhelden halten das fest: Im Kraftfeld der gigantischen Apparate befällt Männer und Frauen gleichermaßen ein »unbezwingbares Liebesempfinden«, entzündet sich ein ekstatischer Taumel; »kosend, in stürmischem Überschwang, glückschwellend krochen Männer und Frauen an die Maschinen [...]. Das Eisen schien ihnen beseelt wie ihr eigenes Fleisch«. Bei der erotischen Vermählung von Körper und Maschine kommen masochistische wie sadistische Triebregungen zum Zuge, vor allem der tiefe Wunsch, irgend *Teil* zu sein des produktiven oder zerstörerischen Machtgetriebes der technischen Apparaturen. Dabei werden – infolge ihrer vorgängigen patriarchalischen Unterdrückung – vor allem die Frauen herausgehoben. »Einzig am Glanz der Apparate teilzunehmen [...], beseelte die Menschen: hier gediehen die Frauen.«⁶⁷

Es betrifft daher einen Wesenszug des Maschinenhelden, wenn zu Beginn des 21. Jahrhunderts weibliche Kampfmaschinen, *Martial Arts*-Heroinnen à la Angelina Jolie (als Lara Croft in *Tomb Raider* von 2001) oder Uma Thurman (als Beatrix Kiddo in Quentin Tarantinos *Kill Bill* von 2003) die Leinwand erobern. Unter funktionalen wie imaginativen Gesichtspunkten ist es dabei unerheblich, ob die Maschinenheldin wie Beatrix (Codename *Black Mamba*) noch ein organisches Innenleben besitzt; oder ob sich wie bei der von Kristanna Loken verkörperten *Terminatrix* (TX) aus Mostows *Terminator 3* hinter der erotisch anziehenden, organischen Fassade ein Hightech-Gestell verbirgt. Zwischen der *Terminatrix*, die eine neue, überlegene Cyborg-Generation repräsentiert, und dem Schwarzenegger-Modell kommt es in *Terminator 3* zum Showdown: Nachdem beide im Kampf ihre organische Hülle verloren – ein

⁶⁶ Siehe Heinrich (Anm. 13), S. 27.

⁶⁷ Döblin (Anm. 11), S. 344, 58 u. 66.

Duell von Metallskeletten mit glühenden Röhren und Augnlämpchen. Eine Parodie auf den jahrtausendealten Geschlechterkrieg, der die Kulturgeschichte des Helden durchzieht und in seinem entwicklungslogischen Endstadium zum Erliegen kommt..

PD Dr. Dietmar Voss, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Privatanschrift: Sonnenallee 94, D-12045 Berlin; E-Mail: dietmar.voss@rz.hu-berlin.de