

POPulismus. Über Superheldenfilme

Gunnar Schmidt

Superheld* – Homo politicus?

Anlässlich der Präsidentschaft Donald Trumps erschienen zwei Comic-Adaptionen auf Plakaten, die im Feld der symbolpolitischen Auseinandersetzung gegen den selbsternannten Volksführer gerichtet waren. Das expressive Motiv der unsublimierten Gewaltausübung wird für zwei gegenläufige Aussagen in den Dienst genommen: Im ersten Fall – das Plakat ist anlässlich des Women's March entstanden (Abb. 1) – erscheint Wonder Womans Faustschlag als tagtraumhafte Befreiungsgeste, die dem Sexisten gilt.

Im Fall des deutschen Filmposters zu Michael Moores Dokumentarfilm *Fahrenheit 11/9* (Abb. 2) symbolisiert der Punch des selbstherrlichen Präsidenten die Abschaffung der Freiheit. Beide Darstellungen der heldentypischen Handlungsform eröffnen ein weites Feld kultureller Verständigung und Übereinkunft einschließlich der Repräsentation affektiver Befindlichkeiten und interessen geleiteten politischen Handelns. Dabei könnte der Transfer der Heldenfiguren vom kulturindustriellen Entertainment in den politischen Bereich unangemessen erscheinen, denn die Gesetzmäßigkeiten der fiktiven Irrealitätswelt lassen sich kaum mit denen der Wirklichkeit zur Deckung bringen. Die Umdeutung der Figur in einen politischen Kampfakteur ist wiederum wenig überraschend, denn die politische Funktionalisierung der Fantasihelden ist im Comic-Genre angelegt. Nicht nur bildet, worauf Dietmar Dath hinweist, die Vielzahl der Superhelden die »amerikanische Gegenwartsgesellschaft einigermaßen urbildtreu ab«,¹ auch haben

* Da mit dem Begriff des »Superhelden« im nachfolgenden Text das Augenmerk auf die Analyse der funktionalen Rollencharakterisierung gerichtet ist, die gleichermaßen für unterschiedliche biologische Geschlechter (Sexus) gilt, wird systematisch die generische Form »Superheld« verwendet. Diese Sprachregelung gilt auch für weitere Figurenbezeichnungen wie Krieger, Politiker, Vertreter etc.

¹ Dath 2016, S. 56.



Abb. 1: Poster, 2017

Quelle: www.reddit.com.

die Comic-Autoren diversen Superhelden öffentliche Ämter bis zur Präsidentschaft angedichtet.²

Was über diese Generalmerkmale hinaus an der Plakatikonographie aber vor allem hervortritt, ist ihre historische Gebundenheit an das sozio-politische Faktum »Populismus«. Sowohl Wonder Woman als auch Superman-Trump agieren als Stellvertreter einer neuen Zorneskultur, die es darauf anlegt, die institutionellen Konventionen des Politischen zu unterlaufen. Der Gegensatz zwischen Institution/Gesetz und Bewegungen, die den Gesetzesbruch nicht scheuen, hat an Intensität zugenommen und die Zivilgesellschaften in Beunruhigung versetzt. Wohl nur vergleichbar mit der Situation in den 1930er Jahren ist etwas entstanden, das Peter Sloterdijk das »Eindringen des Hasses in die zivilen Standardsituationen«³ nennt.

Die folgende Analyse zum Verhältnis von Populismus und Populärkultur widmet sich aktuellen Superheldenfilmen (2017–2019), die im Gegensatz

² Es hat sich nicht nur eine ganze Ikonographie um Trump als Superman gebildet, gleiches gilt auch für den Vorgänger. Vgl. Baumann 2011, S. 78ff. Siehe auch McMillan 2019, o. S.

³ Sloterdijk 2006, S. 76.

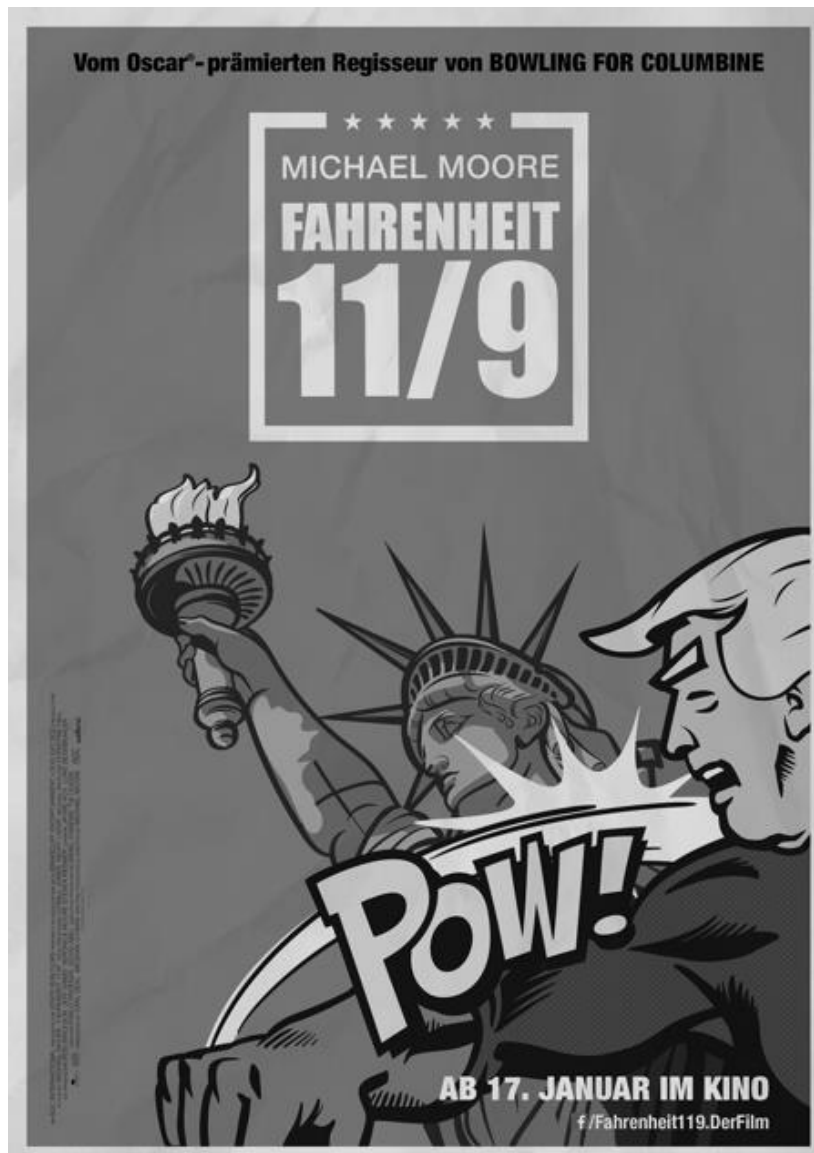


Abb. 2: Filmplakat, 2018

Quelle: www.filmposter-archiv.de.

zu den explizit demagogischen Plakaten vermittelter auf Wirklichkeitsgegebenheiten reagieren. Ausgehend von dem auffälligen Faktum, dass der Aufstieg populistischer Bewegungen und die Welle an Superheldenfilmen zeitlich korrelieren, stand eine schlichte Beobachtung am Beginn der Untersuchung: Im Populismus erfährt der dezisionistisch agierende Führer als heldischer Charakter, der über Gut und Böse entscheidet, eine Wiedergeburt. Es erwies sich jedoch weitergehend, dass ein ganzes Motivbündel vorliegt, das Korrespondenzen zu zentralen populistischen Themen aufweist – Motive der Bedrohung, des Kampfes, der Selbstbehauptung und der thymotischen Aufrichtung.⁴ Die medial vermittelten Erregungszustände, die als unterhaltsame Entspannungsangebote genossen oder als »Parodie der Katharsis«⁵ kritisiert werden können, lassen sich in ihrer verzerrenden Überdramatisierung und Fantastik als symptomatische Übersetzungen von Imaginationsbeständen in der Gesellschaft identifizieren. Die gängige Kennzeichnung der Superheldenerzählungen als Trivialmythen ist in diesem Funktionszusammenhang zu relativieren:⁶ So nachvollziehbar die Einordnung als kulturindustriell hergestellte Nachbilder der klassischen Mythen mit ihren Göttern und Halbgöttern ist, so sehr ist der damit implizierte Werte- und Orientierungsverlust in Frage zu stellen. Trotz des Abklatschcharakters sind die stereotypen Narrationen zu würdigen, die mittels kalkulierte Allusions- und Allegorienangebots dogmatische Parolen ausgeben und sich aktuellen Sinnbedürfnissen anpassen.⁷ Insofern darf das Determinans »trivial« gestrichen werden.

4 Das Zorn-Motiv als politisch unterfütterte Affektlage untersucht Niels Werber am Beispiel der Hulk-Figur: Werber 2016.

5 Adorno 1980, S. 355.

6 Vgl. Eco 1972. Eco verwendet zwar nicht den Begriff »Trivialmythos«, beschreibt aber den damit bezeichneten Sachverhalt, wenn er sowohl die »Konsumierbarkeit« des Comics als auch die inhaltliche Differenz zwischen Superman und den heroischen Figuren der klassischen Mythologien betont: »But Superman is myth on condition of being a creature immersed in everyday life, in the present, apparently tied to our own conditions of life and death even if endowed with superior faculties.« Eco 1972, S. 16.

7 Hans Blumenberg spricht vom Doppelwert des Mythos zwischen »Poesie und Terror«. Blumenberg 2001, S. 331.

Identität

Eines der mythischen Kernthemen des rechtsgerichteten Populismus ist die Behauptung von Identität.⁸ Der Hochwertbegriff »Identität« bekommt seine Legitimation und Kampfkraft durch ein behauptetes Gefühl des Gefährdetseins aufgrund von Einwanderung und Kulturdurchmischung. Für die Ideologieträger ergeben sich daraus zwei Zonen der Auseinandersetzung: einerseits die Reinhaltung der Lebenswelt durch Abwehr von Alteritären, andererseits die Bewahrung der innerweltlichen Gefühls- und Wertewelt.⁹ Die intellektuellen Wortführer sprechen nicht zufällig von Psychopolitik, um die seelische Dimension ihres Kulturkampfes zu kennzeichnen. Der ehemalige Philosophiedozent und jetzige AfD-Bundestagsabgeordnete Marc Jongen schlägt einen tragisch-pathologisierenden Ton an, wenn er die »Verletzung der psychopolitischen Integrität des sozialen Großkörpers, genannt Volk oder Nation« beklagt, die durch die »Migranteninvasion« verursacht würde. Damit liege ein »Akt der Gewalt« vor, der vergleichbar mit Krieg sei. Das Land, so Jongen, sei geteilt in »Traumatisierte« und »seltsam Immunierte«.¹⁰ Wo der Vergleich mit der Kriegserklärung gezogen wird, dort werden in zwingender Schlussfolgerung Phantasmen der Verteidigungsbereitschaft und des Gegenschlags aufgerufen. Nicht nur findet sich diese eindimensionale Dramaturgie von Bedrohung und Abwehrrötigung als Kennmerkmal im Superheldenfilm¹¹, ebenso handeln diese von Identitätsbehauptungen als Überlebensdrama. Die von völkisch-populistischen Bewegungen propagierte bio- und kulturassistische Identität wird in einer Reihe von aktuellen Filmmythen zum maßgeblichen Element für die Heldenlegitimation. Dass dieser offen zutage liegende Umstand bisher kaum Aufmerksamkeit

8 Der erste Punkt im Pegida-Programm lautet: »Der Schutz und der Erhalt unserer deutschen Identität muss Verpflichtung der Regierenden sein!«; programmatisch in diesem Sinne auch die Selbstbeschreibung der rechtsextremen »Identitären Bewegung«. Als »mythisch« können die Konstruktionen des Identitären gelten, da sie auf beglaubigenden »Präfigurationen«, also auf übernommenen Erzählungen, (Vor-)Bildgläubigkeit und die »überwertige Bedeutung sogenannter Symbole« (Adorno) gründen, die weder durch wissenschaftliche Verfahren noch durch relativierende Alltagserfahrung oder ästhetische Aufweichung zur Disposition gestellt werden (dürfen). Der Gefahr der verflüssigenden Ausdeutung wird mit Bedeutungsverfestigung durch Wiederholung und Affektlenkung bis zum Wahnhaften begegnet. Blumenberg 2014, S. 14f.; Adorno 2019, S. 26f., 42, 43.

9 Vgl. zur popkulturellen Inszenierung dieser Reinhaltungsnotwendigkeit Koch 2019.

10 Jongen 2017, o. S.

11 Man sehe sich exemplarisch die Anfangssequenz von *Justice League* an, in der Alien-Invasion und Terrorismus von Gotteskriegerern metonymisch verkoppelt werden.

erregt hat, liegt an der raffinierten Erzählstrategie einiger Filme, die sich als psychologisierende Selbstfindungs- und Antidiskriminierungsnarrationen ausgeben. Dieser Doppelsinn wird anschaulich in den Figurenzeichnungen Aquamans, Captain Marvels und Dark Phoenix', hybride Charaktere, die der Rassist als Mischlinge auffassen würde. Dies betrifft vor allem Aquaman in der gleichnamigen Comicverfilmung von 2018, der aus der Verbindung eines einfachen Menschenmannes und einer Unterwasserprinzessin vom Volk der Atlanter entstammt. Sein Hauptgegner führt in herabwürdigender Absicht das »unreine Mischlingsblut« Aquamans (Jason Momoa) an, um ihn als möglichen Herrscher über das Volk der Atlanter zu disqualifizieren. Im Gegenzug loben die Unterstützer des Helden seinen Mischlingsstatus; aufgrund dieser Rasseneigenschaft sei es allein ihm gegeben, den drohenden Krieg zwischen Menschen- und Atlanter-Welt zu verhindern. Was oberflächlich als Statement für ein kulturübergreifendes, antirassistisches Liebesethos ausgewiesen wird, fußt nicht nur selbst auf einem fundamentalistischen Biologismus, der ganze Erzählverlauf charakterisiert Aquaman als eine Figur, die schicksalhaft zur königlichen Herrschaft vorherbestimmt ist. Nur er kann aufgrund seines »Blutes« ein mythisches Monster besiegen und die notwendigen Herrschaftszeichen im Kampf erringen. Der Film konstruiert den Körper nach dem Vorbild faschistischer Herrschaftsideologie: Da das feudale Blut identisch mit dem Blut des Volkes ist, gibt es keine Differenz zwischen Herrscher und Beherrschten. Man könnte solch unzeitgemäßes Fabulieren über den Herrscherkörper vernachlässigen, wäre nicht der Kontext eines trivialisierten und verfälschten Darwinismus mitgegeben. In einer markanten Szene wird dem Publikum berichtet, dass aus dem untergegangenen Atlantis ein produktiver Evolutionsprozess hervorgegangen ist. Eines der sieben Völker entwickelte sich zu einer technischen Hochkultur, während die anderen verschiedene Degenerationsprozesse durchliefen. In der Figurengestaltung wird diese Hierarchisierung der Lebewesen durch die zunehmende Verdichtung von tierischen Merkmalen angezeigt; allein die Atlanter erscheinen durchgängig als weiße Menschen ohne gattungsverunreinigende Zeichen. Aquaman in seiner virilen Körperlichkeit und ausgestattet mit zügelloser Kriegskompetenz sowie mit der Doppelbefähigung, auf dem Land wie im Wasser existieren zu können, stellt die Superexpression des sozio-biologischen Über-Menschen dar. »Nur die Hochgeborenen können Wasser und Luft atmen«, sagt die Figur der Mera (Amber Heard), selbst Superheldin und Meereskönigin. Der Rückgriff auf die rassistische Anthro-

logie des 19. Jahrhunderts wird auf Erzählebene nicht grundsätzlich in Frage gestellt, nur von einzelnen Figuren unterschiedlich interpretiert.

Die Nachahmung einer überholten Episteme im Gewand der Fantasy entschärft nicht ihren Gehalt. Zumal hier kein Einzelfall vorliegt. Das rassistische Thema des Bluts wird in *Captain Marvel* (USA 2019) aufgenommen und gemäß der mythischen Logik variiert.¹² Die Heldin Vers (Brie Larson) erscheint zu Beginn des Films als Kriegerin des extraterrestrischen Volkes der Kree. Dieses Volk unterscheidet sich äußerlich nicht von den Menschen, allerdings fließt als Differenzmerkmal im Kree-Körper blaues Blut. Auch Captain Marvel (Brie Larson) zeigt bei einer Verwundung dieses Kree-Zeichen. Als drittes Volk treten die Skrull auf, die als Flüchtlinge die Erde zu infiltrieren suchen. Die Skrull sind monsterhafte Wesen, jedoch mit der Fähigkeit der Gestaltwandlung ausgestattet. Jeder beliebige Mensch kann ihnen als Vor-Bild dienen, in das sie sich täuschend anverwandeln können. Schon diese Grundkonstellation deutet die Identitätsproblematik an, in der Sein und Erscheinung in einem nicht immer durchschaubaren Verhältnis stehen. Marvel ist darüber hinaus mit einem gravierenden und von ihr schmerzhaft erlebten Identitätsmangel behaftet. Seit einem schweren Unfall leidet sie unter Amnesie, die ihre gesamte Lebensgeschichte umfasst. Im Laufe der Handlung kehren die Erinnerungen Stück für Stück zurück und es enthüllt sich, dass sie keine Kree, sondern ein Mensch ist. Mit dieser Selbsterkenntnis kommt es auch zu einem biologischen Wandel; das ehemals blaue Blut des Mischlings tritt nun rot aus ihrem Körper. Aus dem Mischling wird ein reiner Mensch. Mit der doppelten Versicherung der Identität wird auch der Konflikt zwischen den drei Völkern zur klaren Freund-Feind-Front aufgeklärt. Die Kree sind die eigentlichen Invasoren, die Skrull Opfer der kolonialistischen Kree-Ambitionen, während die Menschen in Gestalt Captain Marvels die Kontermacht bilden. Ähnlich wie in *Aquaman* vollzieht die Heldin die Metamorphose zur bellizistischen Kämpferin ohne Zaudern, die am Ende mit dem inneren Identitätsgewinn auch das Kostüm wechselt. Das Farbdesign erinnert nicht nur an Superman, es besteht aus den Farben der amerikanischen Flagge. Die weiße Frau bekämpft die heimtückischen und aggressiven Eindringlinge – egal ob Kree oder Skrull – nicht zuletzt mit Mord und Totschlag. Es ist keine Überinterpretation, in dieser Figur die populistische Idealrepräsentation des amerikanischen Präsidenten zu erkennen. Die thematischen Elemente der Angst, der Identitätsverunsicherung sowie

¹² Siehe Blumenberg 2014, S. 9ff.

des Rassenkrieges gegen Weltraummigranten, die die Erde von Menschen befreien und eine neue Welt erschaffen wollen, werden auch in *X-Men. Dark Phoenix* (USA 2019) dramaturgisch zu einer Einheit gebracht. Erzählt wie eine Fallgeschichte über Xenophobie, liegt die Lösung und Bestätigung des psychopathologischen Syndroms auch hier in der heldischen Identitätsrückgewinnung, Erkenntnis des Feindes und seiner Vernichtung.

Identität basiert in allen drei Filmen auf Konstruktionen des Ursprünglichen. Diese Ursprünge sind gegeben und damit schicksalsmächtig. Wer sich seiner Herkunft sicher ist, braucht sich keine Gedanken zu machen, leidet nicht unter Identitätsschwierigkeiten. Moderne Vorstellungen von Identität basieren demgegenüber auf konstruktiver Selbsterzeugung; der Identitätssuchende hat die Freiheit und das Problem, sich für die Merkmale zu entscheiden, die er sich »einbilden« möchte. Rechte Bewegungen stehen diesen Montagen feindselig gegenüber, sie gehen von der Einheitlichkeit einer Volks- und Abstammungsgemeinschaft aus. Genau diese Ideologie wird in *Captain Marvel* exemplarisch durchgespielt und mit dem Bild einer zurückgewonnenen Reinheit als Happy End abgeschlossen.

Die hämo-mythische Konstruktion findet sich in weiteren Filmen, in besonderer Ausprägung jedoch in *Black Panther* (USA 2018). In den USA wurde der Film teilweise glorifiziert und als »hope for an afrofuture that could one day become our reality«¹³ gepriesen. Tatsächlich bietet der Film genügend Stoff, ihn als Artikulation eines »Black Pride« und als Utopie zu rezipieren. Wie Atlantis in *Aquaman* wird Wakanda als isolationistisches, afrofuturistisches Wunderland dargestellt. Technologisch hoch entwickelt, mit einem unerschöpflichen Energierohstoff und einer siegestolzen Elite gesegnet, scheint eine von Bedrängungen weitgehend befreite Lebenswelt realisiert worden zu sein. Der Protagonist Black Panther (Chadwick Boseman) ist nicht nur königlicher Repräsentant dieser Idealwelt; sein Superheldenstatus ist aufs Engste an sein »königliches Blut« gebunden. König T'Challa wird zu Black Panther, nachdem ihm in einem eucharistisch anmutenden Ritual ein Zaubersaft verabreicht und ihm der High-Tec-Kampfanzug angelegt wurde. Superiorität wird auch in diesem Film dreifach markiert: durch Herkunft, technologisch-symbolische Armierung und gesetzübergreifende Souveränität. Trotz aller Utopiebildung ist Wakanda kein kommunistisches Gemeinwesen. Es besteht aus fünf Stämmen, die sich durch Kleidung und Sprechweisen unterscheiden. Dramaturgisch herausgehoben wird der Jabari-

13 Hubbard 2018, o. S.

Stamm, der technologiefert in den Bergen lebt. Die evolutionsbiologische Differenzierung wird in *Black Panther* zwar entschärft und als Kleidungs- und Verhaltensdifferenz inszeniert. In klischeehafter Gegenüberstellung werden die Jabari dennoch als rohe, barbarische, schmutzige Krieger vorgeführt, die nicht frei von tierischen Merkmalen sind: Fellkleidung, furchterregende Affenmaske und als kommunikative Einschüchterungswaffe ein aggressives Bellen. Mit ähnlichen Stilmitteln erfolgt auch der Minderwertigkeitsausweis des brutalen Gegenspielers von Black Panther: Killmonger (Michael B. Jordan), ein Mischling aus Wakandaner und Amerikaner, redet, bewegt, kleidet und verhält sich wie ein Gangsterrapper – grob, herrisch, herzlos, chauvinistisch. Der Film bleibt durchgängig ideologisch in diesen einfachen Charakterisierungsschemata. Ideologisch nicht nur, weil bekannte rassistische Muster aus dem historischen Arsenal phänotypischer Merkmale verwendet werden, sondern auch, weil Fortschritt fraglos mit Oberschichtsdistinguiertheit gleichgesetzt wird.

Bilden diese formalen Identitätsfestlegungen nur einen Seitenstrang, exponiert der Film als Grundthema die Frage, ob sich Wakanda öffnen, ob es Flüchtlinge, Reisende, Politiker aus anderen Nationen in das streng bewachte Land hineinlassen soll. Von unterschiedlichen Figuren wird wiederholt die Frage gestellt, ob jemand Wakandaner sei oder nicht. Es herrscht eine Übersensibilität für das Fremde. Auch wenn in der Schlusszene Black Panther vor den Vereinten Nationen verkündet, Rohstoffe und Wissen exportieren zu wollen, so bleibt ungesagt, ob es auch eine Öffnung nach innen gibt. Der gesamte Film macht durchgehend unmissverständlich deutlich, dass die isolationistische Politik das Erfolgsrezept von Wakanda in den vergangenen Jahrhunderten war. Trotz Hochtechnologie und moderner Medizin, trotz Geschlechtergleichheit und Wohlstand herrscht eine extreme Ritualisierung des Verhaltens, werden Vorfahrenbeschwörungen betrieben und eine hierarchische Organisation ohne Demokratie vorgeführt. Dass in diesem Film der Traum rechtspopulistischer Politiker ins Bild gesetzt wird, ist von der Rezeption kaum notiert worden. Allein ein ideologischer Vertreter der Identitären Bewegung, der »fröhliche Rechtspopulist«¹⁴ Martin Lichtmesz, erkannte in *Black Panther* einen »(Quasi-)Propagandafilm«.¹⁵ Fast schon euphorisch lobt er die filmische Darstellung einer »kollektive rassisch-ethnische Identität« und kann süffisant behaupten, dass sich der »Archäofuturismus« letztlich aus den Fortschrittsvorstellungen europäischer und asia-

14 Selbstbezeichnung von Martin Lichtmesz in: Lichtmesz 2018a, o. S.

15 Lichtmesz 2018b, o. S.

tischer Vorbilder speist. Worauf Lichtmesz nicht hinweist, was jedoch zu den Realitätsabwandlungen gehört, ist der wakandanische Kampfruf, der immer dann erklingt, wenn Feinde die Grenze bestürmen: »Wakanda über alles«.16 Dieser Geltungslogan klingt wie die Paraphrase von Donald Trumps »America first«17 und entspricht sowohl dem populistischen Glauben an einen nationalen Wohlfahrtsstaat, der autark aus sich selbst heraus existiert, wie dem Selbstverständnis der USA als beispielgebende Weltmacht. Der identitäre Filmkritiker beendet folgerichtig seinen Text mit der nachvollziehbaren Provokation, dass Black Panther »in einem verquerten Sinn vielleicht der erste Altright-Film ist.«18 Nationalismus anstatt Internationalismus, Kampferregung anstatt Diskurs – mit diesen Ingredienzen erfolgt eine, wie Peter Sloterdijk feststellt, »umfassende Rückwendung zum Heroismus«.19 Die Superheldenfilme weiten in wachtraumartigen Szenen die Kampfplätze aus; »neo-heroisches Agieren«20 verfolgt nichts anderes als die Verteidigung bedrohter Identität, ist Politik der Grenzbestimmung.

Grenze

Wo Blut ist, dort muss es auch Boden geben. Das Thema der Grenzverletzung und Grenzsicherung strukturiert dramaturgisch fast alle neueren Superheldenfilme. Die historisch neue Gegebenheit der mobilisierten Menschenmassen und die damit verbundenen Bedrohtheitsimaginationen werden filmisch bebildert und in hypertrophen Affektszenarien sowohl energetisch aufgeladen als auch beruhigt.21

Zur Illustration sollen einige Grenzsituationen aus unterschiedlichen Superhelden-Produktionen geschildert werden: *Logan* – *The Wolverine* (USA

16 Im englischen Original: »Wakanda forever«.

17 »Alles für Deutschland« war der Wahlspruch der SA. 2017 ließ der AfD-Bundestagskandidat Ulrich Oehme Plakate mit dieser Devise aufhängen. Die Parole ist in Deutschland gemäß § 86 Abs. 1 Nr. 4 StGB verboten.

18 Lichtmesz 2018b, o. S.

19 Sloterdijk 2006, S. 87.

20 Ebd., S. 88.

21 Der Topos der Bedrohung durch das Fremde hat eine lange Tradition im SF-Filmgenre – allerdings mit wechselnden politisch-ideologischen Hintergründen. Vgl. beispielhaft Eva Horns Analyse zu den Themenfeldern »darwinistische Anthropologie«, »Rassendiskurs«, »Kalter Krieg« und »Überbevölkerung«: Horn 2013.

2017) beginnt mit dem collageartigen Zusammenschnitt aus Szenen einer »entarteten« Moderne, die aus Kriminalität, Demenz, Menschenversuchen und Industriebherrschaft besteht. Die Handlung spielt exemplarisch im Grenzgebiet zwischen Mexiko und den USA. Diese Situierung kann nicht anders als referentiell und als Trigger für Assoziationen zur realpolitischen Problemlage in den USA verstanden werden: Migration, Mauerbau, Kriminalitätsverdacht. Dieser heißen Gemengelage zwischen Mexiko und USA steht die verheißungsvolle Grenze zu Kanada gegenüber, wohin Logan (Hugh Jackman) eine Gruppe von Kindern, die für DNA-Versuche missbraucht wurden, führen will. Dort gibt es einen »Zufluchtsort«, der im Film Eden heißt. Logan sagt zu seiner Tochter: »Ein Heim, Menschen, die dich lieben, ein sicherer Ort.«

Der Kleinidylle stellt Hollywood fiktionale Staatssysteme zur Seite, die nach dem gleichen Muster funktionieren. Neben Wakanda und Atlantis ist die mediterrane Paradiesinsel Themyscira zu nennen, die in *Wonder Woman* (USA 2017) ausschließlich vom Kriegerinnenvolk der Amazonen bevölkert wird und Geburtsort der titelgebenden Wonder Woman (Diana Price) ist. Aufs strengste bewacht und beschützt von Mauern, Energiefeldern, Hydrokanonen, Zoll- und Grenzkontrollen, der Air Force und nicht zuletzt von den Superhelden signalisieren diese Kulturen »Eindringen nicht erlaubt«: »Es versuchen ständig Leute, sich da reinzuschmuggeln«, sagt Prinzessin Mera (Amber Heard) zu Aquaman beim Grenzübergang nach Atlantis. Die Begründung für die Kampfausbildung der kleinen Diana und künftigen Wonder Woman lautet entsprechend: »Sie sollte sich verteidigen können für den Fall einer Invasion.« Und die Figur der Valkyrie (Tessa Thompson) in *Thor: Ragnarok* (USA 2017) liefert den Claim für das Genre, wenn sie formuliert: »Das Volk ist in Sicherheit, das ist alles, was zählt.« Mal explizit, mal anspielend wird für den Zuschauer die Wirklichkeit der globalen Massenmigration und der damit verbundenen Angstvisionen der Invasion aufgerufen, die von populistischen Bewegungen systematisch befeuert werden. Die Filmschaffenden beteiligen sich an der Dramatisierung des populistischen Krisenbewusstseins,²² wenn neben der Familien- und Staatsidylle auch das Raumschiff Erde als Sinnbild für Desintegration durch Außeneinwirkung inszeniert wird. In *Captain Marvel* wird das Humanotop gleich doppelt bedroht, von herrschsüchtigen Kree und vertriebenen Skrull. Marvel findet Lösungen für beide Völker, die direkt aus der Realität abgekupfert sind: Die

²² Priester 2012, S. 7.

Scruell werden in ein Raumschiff evakuiert und zu einem anderen Planeten geflogen, die Kree angegriffen und getötet. Rückführung und militärische Selbstverteidigung heißen diese Maßnahmen im gegenwärtigen politischen Realjargon.

Gibt man der Unterhaltungsmythologie den Kredit der kulturellen Kommentierungsfunktion,²³ dann lässt sich die durchgängig defensive Einstellung nicht ungebrochen als Stärke auslegen, eher als Ausdruck der Störanfälligkeit der Welten und Seelen. So erklärt sich auch, dass sich die Sorge um Beständigkeit in grandiose paranoische Weltuntergangshalluzinationen ausweiten kann, etwa wenn in *Guardians of the Galaxy 2* (USA 2017) die Lebensvernichtung in einer Galaxie zur Debatte steht oder in *Avengers. Infinity War* (USA 2018) tatsächlich die Hälfte allen Lebens im gesamten Universum ausgelöscht wird – einschließlich einiger Superhelden. *Avengers. Endgame* (USA 2019) entfaltet das Stärke-Schwäche-Motiv in einer Dialektik, die nichts vorantreibt: Zu Beginn kommentiert einer der Helden die erlittene Schlachtniederlage mit »wir hätten einen Schutzwall gebraucht«. Die Begründung für die Vorbereitung auf das finale Gefecht wiederum lautet: »Wir würden sonst überrannt werden.« Nach dem Endsieg wird die Synthese aus dem Off verkündet: »Die normale Version des Planeten wurde wiederhergestellt.« Kampfkraft wird aufgewendet, um Chaos abzuwehren und die expansionistischen Bestrebungen der Gegner zu unterbinden. Weltausdehnung und Differenzierung, die als humane Kulturbestimmung gelten,²⁴ gehören nicht zum Programm der Superhelden. Genretypisch ist vorgegeben, dass die Übermenschen in ihrer Kämpferrolle gegen das Böse konservativ angelegt sind. Als Verteidiger eines Status quo verfügen sie über nur minimale utopiefreundliche Befähigung. Unter dem Zentralanliegen der Bewahrung des umhегten Gebiets verschärft sich dieser Konservatismus zu einem aggressiven Defensionismus. Mögen sich auch die Bildfantasien von Film zu Film unterscheiden, stets werden Weltzustände projiziert, die den dunkelsten Fantasien rechter Demagogen von durchbrochenen Schranken entsprechen.²⁵

23 Im Hinblick auf das Motiv der Störung bezeichnen Koch, Nanz, Pause populärkulturelle Unterhaltungsformate als »interdiskursive Agentur der symbolischen Kristallisation, affektiver Anreicherung und resonanzstarken Zirkulation von Imaginationen der Gefahr«. Koch, Nanz, Pause 2016, S. 10.

24 Blumenberg 2011, S. 79ff.

25 Ein eklatantes Beispiel für diese Form paranoischer Einstellung liefert der bekannte rechtsgerichtete US-amerikanische Radiomoderator und Verschwörungstheoretiker Alex Jones: »The globalists are building a world, in their own words, where normal human life

Der Souveränitätsstatus der Helden ist von einem tiefen Widerspruch beeinträchtigt: Die Handlungsmöglichkeiten im Krieg entspringen nicht dem Selbstbewusstsein des Mächtigen, der die Wirklichkeit gestaltet; die Helden als Krisenmanager reagieren vornehmlich auf die von außen initiierten Imperative. Die expressive Kulmination für diesen Pessimismus findet im Auftreten eines spezifischen Aggressors statt, den man als psychotische Angstfiguration deuten muss: Wiederkehrend bevölkern Oralmonster die Szene, die sich durch die Abschirmung ins Gelände beißen und dort die Bewohner fressen oder zerfleischen.

Orale Schwärme

Nachdem die Intro-Sequenz von *Justice League* (USA 2017) eine Welt aus Armut, Kriminalität, Rassismus und Terrorismus gezeichnet hat, raunt der Superheld Cyborg (Ray Fisher) in Vorhersehung der kommenden Ereignisse: »Die Menschen warten auf die nächste Alien-Invasion.« Der Weltkörper, so die implizite Botschaft, hat seine Immunabwehr verloren. Das Wort »Invasion« – eigentlich ein militärischer Begriff – signalisiert einen chronischen Alarmzustand. Torsten König hat angesichts der öffentlichen Diskussionen um Bevölkerungsbewegungen (Migranten, Flüchtlinge, Terroristen) den Topos der »Völkerwanderung« (»barbarian invasions«) untersucht und die ideologisch-affektiven Modellierungen der tendenziösen Begriffsverwendung im Journalismus, in der Literatur, in Kartographie und im Film herausgearbeitet. König kann nachweisen, wie die unterschiedlichen Diskurse Vorstellungen der Barbareninvasion aktivieren und die aktuellen Migrationsereignisse propagandistisch ausdeuten.²⁶ Werden nun an die Stelle von Völkern und Barbaren fantastischere Vorstellungsbilder gerückt – Aliens, Monster und weitere außerweltliche Überwesen – kommt es zu einem verschärften Irrealisierungsschub. Die unverstellte Fiktionalisierung entwickelt dabei eine eigene rhetorische Dringlichkeit, die auf gesteigertes Angstlusterleben und forcierte Identitätskonturierung zielt. Carl Schmitts Wahl-

is over. [...] It's the devil. And the churches are not going to tell you. It's an alien force, not of this world, attacking humanity, like the Bible and every other ancient text says.«
Zit. n. Feffer 2016, o. S.

²⁶ König 2018, o. S.

spruch »Distinguo ergo sum«²⁷ lässt sich in diesem Zusammenhang wenn auch nicht wortwörtlich so doch sinntreffend übersetzen mit »Ich unterscheide [mich von anderen, die Feinde sind], also bin ich.«²⁸ Das Superheldengenre bedient sich der Schmitt'schen Polarität von Selbst und Feind, um daraus einen Spannungsvorteil zu gewinnen, denn mit der Polarität geht ein narrativ auswertbares Paradox einher: Einerseits können aufgrund hemmungslos stigmatisierender *character designs* die Feindfiguren trennscharf ausgestaltet werden, woraus der Held (und identifikatorisch das Publikum) eine grundlegende Unterschiedenheit ableiten kann. Aus der kämpfenden Auseinandersetzung bezieht das Helden-Ich »das eigene Maß, die eigene Grenze, die eigene Gestalt.«²⁹ Selbstgewissheit in der Konfrontation mit dem Anderen paart sich jedoch mit Vernichtungsfurcht. Wieder in den Worten Schmitts: Sobald mich der Feind zum »absoluten Feind« auserkoren hat (was in der filmischen Fiktion der Regelfall ist), dann hören Hegung des Konflikts, Politik und Moral auf, dann wird der Feind zum »unmenschlichen Scheusal« erklärt.³⁰

Der Genrefilm bedient dieses Spannungsverhältnis durch Variationen der Angstfigur des Fressmonsters. In einer Art Überkarnevalisierung werden riesige aufgerissene Mäuler, die mit einer Vielzahl großer, scharfer oder spitzer Zähne bewaffnet sind, ins Bild gesetzt (Abb. 3).

Ist damit die Drohung des Gefressenwerdens ins Horrorhafte allegorisiert, kommt ein weiterer Zug zur Geltung, der die Verbindung zum Topos der Massenmigration herstellt. In der Regel treten nicht Einzelwesen auf, sondern gigantische Schwärme dieser Oralfeinde. Anders als eine organisierte Armee eignet dem Schwarm das Merkmal des Organischen und Chaotischen, der unbeherrschbaren Entgrenzung. Der Schwarm ist von einem inneren Antrieb motiviert, dem jede seelische Tiefe und Kommunikationsbefähigung fehlt. Individualitätslosigkeit geht mit programmierter Tötungs- und Einverleibungspotenz einher. Aufgrund dieser Charakteristik lassen sich die Oralmonster mit Melanie Klein als Abspaltungsphänomene deuten, mit denen die eigene Aggressivität nach außen projiziert und

27 Schmitt 2010, S. 400; Schmitt 2015, S. 240.

28 »Ich habe Feinde, also bin ich.« Schmitt 2015, S. 256.

29 Schmitt 1997, S. 87f. Allerdings ist hervorzuheben, dass Schmitt, anders als in den Heldenfilmen, nicht für die Vernichtung des Feindes plädiert.

30 Ebd., S. 94.



Abb. 3: *Avengers, Aquaman, Justice League, Venom*

Quelle: DVD.

verleugnet wird. Im infantilen Gefühlsleben entstehen Klein zufolge aus Versäugungserlebnissen »böse Objekte«, die zu Verfolgern werden, »von denen es [das Kind] verschlungen, gewaltsam des Inneren beraubt, in Stücke geschnitten, vergiftet – kurz mit allen Mitteln sadistischer Phantasien zerstört zu werden fürchtet.«³¹ Die filmischen Narrationen bemächtigen sich dieser regressiven Phantasien, die zum Krankheitsbild der Paranoia gehören und ihren frühen Ausdruck in der kindlichen Angst vor »Zauberern, Hexen, wilden Tieren« finden.³² Dramaturgisch zentral ist das Motiv des Gefressenwerdens in *Venom* (USA 2018); der Film erzählt nicht nur vom Kampf gegen außerirdische Invasoren, die in die Körper der Menschen eindringen und diese von innen aufzehren, sondern auch im psychoanalytischen Sinne von der einverleibenden Identifikation mit dem Aggressor. Weniger phantastisch, jedoch der gleichen Logik folgend, findet das Oralmotiv in den AfD-Wortschöpfungen »Messermigration« und »Messermänner«³³ eine Variation, mit denen die Imagination des Zerstückelns angeregt werden soll.

Das Moment erhabener Unheimlichkeit dieses Feindes, den man zwar erkennt, aber nicht kennen kann, verleiht ihm den Charakter der totalen Alterität. Neben dieser Alptraumfigur in ihrer infantilen Archaik mutet das ide-

³¹ Klein 2015, S. 55.

³² Ebd., S. 56.

³³ Gilbert 2019, o. S.

ologische Konstrukt der Völkerwanderung geradezu beschaulich an. Die irrwitzige Wendigkeit und Gewalttätigkeit der filmischen Monstermassen entsprechen einem modernen Gefühl der Überforderung. Es ist bemerkenswert, dass man noch vor wenigen Jahren dem Schwarm huldigte, indem ihm als Determinatum das Wort »Intelligenz« beigestellt wurde.³⁴ Der Fresschwarm im Superheldenfilm entbehrt vollständig dieser Qualität, er ist das Inbild der blöden exterministischen Überwältigung.

Hollywood gelingt es mit dieser Metapher, einem weit verbreiteten Unwohlsein eine überspitzte visuell-narrative Form zu verleihen. Die Bilder von Menschenströmen, die von populistischer Seite demagogisch funktionalisiert werden, bekommen hier eine phantasmatische Ausdeutung. Wie die Sozialforschung belegt, fühlen sich nicht zuletzt relativ wohlhabende Menschen zu rechten populistischen Parteien und Bewegungen hingezogen, weil diese die als überzogen erlebte Alimentierung und angebliche Köderung von Einwanderern durch den Sozialstaat anprangern.³⁵ Ablehnender noch werden die migrantischen Mitbewerber um Sozialleistungen von den weniger bemittelten und armen Bevölkerungsgruppen wahrgenommen. Das Oralmotiv im Film entspricht dem Gefühl, dass etwas »weggefressen« wird, das eigentlich in andere Mäuler gehört.

Die Aggressionsszenarien stellen letztlich – mythenanalytisch gesprochen – Transformationsphänomene dar, die in strukturanaloger Weise auch in anderen Expressionsformen gefunden werden können.³⁶ Umspielt wird das Denk- oder Gefühlsgesetz unter den Bedingungen gefährdender Herausforderungen, die typisch für die Moderne sind und mit Begriffen wie Unübersichtlichkeit, Kontingenz, Konkurrenz, Kolonialisierung von Lebenswelten, Disruption, Strukturwandel gefasst werden. Im Hinblick auf die Aktualität der globalen Entregelungen und Migrationsströme stellt der POPulismus der Superhelden eine heroische Reaktionsform dar. Affektpolitisches Ziel des Heroismus ist trotz Kriegsbereitschaft Beruhigung, Grenzabschluss. Am Ende von *Guardians of the Galaxy 2*, gespickt mit nostalgischen Reminiszenzen an die 1980er Jahre, erklingt der Cat-Stevens-Song *Father and Son* mit dem Intro-Vers »It's not time to make a change«. Zum Song werden

34 Vgl. Schmidt 2010, der die fiktionalen Umarbeitungen des Konzepts der Schwarmintelligenz durch die Unterhaltungs-, Trivial- und Comic-Literatur untersucht.

35 Manow 2018, o. S.; ebenso Müller 2017, S. 34.

36 Zu diesen filmischen Phänomenen zählen der Kriminelle, der Superschurke, der Terrorist, die Barbarenhorde, das Böse in Gestalt allegorischer Figurationen, transhumanistische Modernisierer.

nacheinander die Akteure der Weltraumkriegsoper gezeigt, wie sie in einem militärischen Andachtsritual erstarren. Eben noch Kämpfende in den unendlichen Weiten, jetzt stille Einkehr im Raumschiff. Die Sentimentalität in der Kapsel scheint in unvereinbarem Widerspruch zum entfesselten Krieg zu stehen. Helmut Lethen hat in seiner Studie über die Verhaltenslehren zwischen den Weltkriegen eine analoge Konstellation beschrieben, die als Modell für einen Aspekt in der Modernitätserfahrung gelten kann. Durch die Wahrnehmung der Polarisierung »des Vertrauten und des Fremden« wird die »Grenze« nicht länger als Zone des Austauschs erlebt. Panzerung nach außen, einkapselnder Rückzug nach innen bilden die komplementären Verhaltensweisen.³⁷ Das Ritual übernimmt die Funktion der Versicherung, der Abwehr von unendlicher Reflexion. Der Kampf gegen das Außen ist Arbeit an der Identität, die sich nicht beunruhigen lassen will. No Change. Dem Schwarm des Fremden und Unreinen³⁸ begegnet man nicht nur mit Furcht, sondern auch mit moralischer Gleichgültigkeit, die beste Voraussetzung für empathielose Handlungsbefähigung in der Gruppe der Guardians/Wächter.³⁹

Waffen

Mögen sich die Geschichten der Superhelden im Dekor der Science-Fiction und Fantasy abspielen, sie gehören in den meisten Fällen zum Genre des Kriegsfilms. Der Held und die Heldin sind Krieger, die mit Rüstung – vom Hitec-Anzug bis zum Raumschiff – aber auch mit Körperpanzer und Superbefähigung in die Schlacht ziehen. Was den Übermenschen auszeichnet, ist seine Amalgamierung aus Körper und Waffe; er ist, typologisch gesprochen, ein homo armatus. Es nimmt daher nicht Wunder, dass Tötungswerkzeuge durchgängig eminent symbolische Bedeutungen verliehen bekommen. Die Schichten der Bedeutsamkeit lassen sich gleichermaßen im

³⁷ Lethen 2018, S. 84.

³⁸ Carl Schmitt schreibt, dass die »Reinheit bedroht [wird] durch eine bestimmte Art von Feind, spezifisch: die feinste Abweichung von der reinsten Reinheit ist schlimmer, gefährlicher, feindlicher als der offene, brutale, klotzige Gegner, Mikrophysik des Politischen.« Schmitt 2015, S. 46.

³⁹ Gerade dieser Film belegt in einer Reihe von Szenen, wie das Töten zu einer humoristischen Angelegenheit umgewertet werden kann.

Hinblick auf die innerdiegetischen wie die auerdiegetischen Verhältnisse ausmachen.

Grundsätzlich differenziert das Genre nicht zwischen Gewaltwerkzeugen – vom Faustschlag bis zur Energiekanone wird alles für die Selbstverteidigung eingesetzt. Allerdings fällt der Gebrauch von Stich- und Schneidwaffen auf. Eine Reihe von Figuren sind mit Messer, Schwert, Speiß oder Speer als *signature weapons* ausgestattet: Wonder Woman, Aquaman und Atlanna, Alita, Drax und Gamora, Logan, Valkyrie und Thor, die Kriegerinnen in *Black Panther*. Die psychoanalytische Perspektive Melanie Kleins aufnehmend, lassen sich diese Kriegswerkzeuge analog zu der Monsterbezeichnung als Mittel der oralen Aggressivität gegen die gefräßigen Eindringlinge deuten.

Repräsentieren die Schneid- und Stechwaffen das Zahn-um-Zahn-Kampfverhältnis, gewinnen sie ebenso herausragende Bedeutung als Auszeichnungssymbol der Macht und Herrschaft. So wie die Helden oftmals rassistisch-mythisch Auserwählte sind, stehen nur ihnen bestimmte exklusive Symbolwaffen zu. Zwar geraten diese zuweilen in falsche Hände, werden jedoch stets rückerobert und dem rechtmäßigen Waffenführer als Insignium zugeeignet. Man kann dieses Erzählmuster als gefälliges Märchen- oder Sagenzitat abtun. Unter den Konditionen der inzwischen anerkannten Krise des pluralistischen Repräsentationssystems erscheint die Verkopplung von praktischem Waffengebrauch und Machtsymbolik jedoch als dichter Reflex auf Wirklichkeitstatsachen. Vor allem mit Blick auf die amerikanischen Verhältnisse ist die Fetischisierung von Waffen Ausdruck einer Staatskepsis. Der bürgerliche Staat, der die Instanz für Bürgerschutz ist, wird durch die Behauptung, man habe das Recht auf Selbstverteidigung, delegitimiert. Gerade die rechten Volksbewegungen bedienen diese Sichtweise bis hin zu dem Punkt, wo der Staat zum Feind erklärt wird, gegen den man sich zur Wehr zu setzen habe. Waffenbesitz impliziert die Behauptung, selbst über den Ausnahmezustand bestimmen zu können, Souverän zu sein. In dieser Selbstermächtigung artikuliert sich das populistische Verständnis, dass es ein fragloses Recht und Interesse des Volkes gäbe, das über alle anderen möglichen Interessen stehe. Hierin kommt, wie Jan-Werner Müller darlegt, ein ständisches, fast feudales Gesellschaftsverständnis zum Ausdruck: »Die Vertreter von Körperschaften wie Adel, Klerus oder eben auch dem »gemeinen Volk« artikulieren mehr oder weniger feststehende Interessen; ein dynamischer und deshalb auch unvorhersehbarer politischer Prozess ist gar nicht

nötig.«⁴⁰ Der Superheld tritt als Superrepräsentant dieses nie begründbaren oder faktisch nie ermittelbaren Willens auf. Der Waffenbesitzer signalisiert, dass er Vertreter der Rechtmäßigkeit ist, die wiederum die Richtigkeit seiner gewaltförmigen Handlungen begründet. Die »Religion der Macht«, so Pierre Legendre, wiederholt »die immerwährende Fiktion der Masken und der Insignien.«⁴¹ Daraus wird auch erklärlich, warum im 21. Jahrhundert der Heldenfilm im *Storytelling* anachronistisch verfährt und auf Muster des Königsdramas der Renaissance zurückgreift. Die Frage, was der gute und rechtmäßige Herrscher ist, wird heute wieder von den anti-elitistischen Bewegungen gestellt und durchgängig mit der ostinaten Behauptung beantwortet, dass die gewählten Volksvertreter in Wirklichkeit Volksverräter seien, denen man in Ausnahmesituationen auch mit Gewalt (und nicht mit Mitteln der demokratischen Wahlen) zu Leibe rücken müsse. Hollywood adaptiert diese Frage – und beantwortet sie zumeist auf eine erschreckend affirmative Weise im Sinne des populistischen Legitimitätsverständnisses. Da diese fiktiven Welten als ein Gemisch aus anarchistischer Gesetzlosigkeit und Erwähltheit der Erlöser entworfen werden, muss in ihnen Krieg herrschen. Die Neigung zur Waffenverehrung in den rechten Bewegungen, die an den Rändern zur Privatmilitarisierung und zu Terrorismus führt, ist nur die zwingende Konsequenz des Anti-Pluralismus, des Identität-Alterität-Schemas, der Volksideologie und des Alleinvertretungsanspruches. Helmut Lethen, akademisch und privat mit den rechten Antagonisten vertraut, sah sich nicht zu Unrecht dazu veranlasst, diesen Gruppen eine Affinität zum Bürgerkrieg zu diagnostizieren.⁴²

Alita Battle Angel (USA 2019) liefert in fast unverstellter Weise ein Beispiel für das Zusammenwirken von Freund-Feind-Logik, Anti-Elitismus und Gewaltverherrlichung und entwickelt darüber hinaus ein Motiv, das gerade in jüngster Zeit zum Kennzeichen des Populismus geworden ist. Die Handlung spielt in Iron City, einer postapokalyptischen Stadt, die von Rechtlosigkeit und Brutalität dominiert wird. Über Iron City schwebt Salem, eine Himmelsstadt, von der man nur weiß, dass es den dort Lebenden beseht. Vom Aufstieg in die Oberwelt träumen viele, doch werden alle um diese Möglichkeit betrogen oder täuschen sich selbst über die Realisierbarkeit der Himmelfahrt. Alita (Rosa Salazar) ist ein Cyborg; in einem früheren Leben ausgebildete Kämpferin gegen die Himmelsstadt, eine Art »gated com-

40 Müller 2017, S. 47.

41 Legendre 2016, S. 190.

42 Lethen 2019, o. S.

munity« für die politische Elite, trainiert sie für ein zirzensisches Kampfsport-Ereignis, das enorme Popularität in Iron City genießt. Motorball wird innerdiegetisch der rechtlosen Bevölkerung als Beispiel eines kompensatorischen Ablenkungs-Events für deklassierte Massen dargeboten. Es ist ein dramaturgischer Kniff der Blendindustrie Hollywood, dass die Heldin, die sich ins Herz des »Verblendungszusammenhangs« (Adorno) begeben hat, dort die Ungerechtigkeit zwischen der Oberwelt und der Schrottstadt erkennt und zur Gefahr für die Herrscherkaste wird. Aufgrund ihrer technischen und kampf-taktischen Befähigung gewinnt sie nicht nur den Wettbewerb, sondern auch den Überlebenskampf. An einer Kippstelle der Erzählung übernimmt sie die wertvolle »Damaszener Klinge« von einem ihrer Verfolger, um damit ihre Gegenspieler niederzumetzeln (»cuts a path through the mech warriors«⁴³). In der Schlusszene steht Alita in der Arena und reckt das Schwert in Richtung Himmelstadt, während das frenetisch aufgeheizte Publikum ihr zujubelt (Abb. 4).



Abb. 4: *Alita Battle Angel*, 2019

Quelle: DVD.

Wird hier der Unterhaltungsstar gefeiert? Oder vielmehr die populistische Führerin? Hollywood spielt mit der Undeutlichkeit und liefert gleichzeitig einen selbstreferentiellen Kommentar auf das Zusammenspiel von Popularität und Populismus. Inzwischen sind einige Medien-Celebrities zu Politi-

43 Matadeen 2019, o. S.

kern und sogar zu Regierungsmitgliedern oder wie Donald Trump zu Präsidenten geworden – allesamt Vertreter populistischer Bewegungen. Die filmische Konstruktion reproduziert das einfache Welt- und Politikverständnis der selbstermächtigten Volks- und Moralvertreter. Der mögliche Einwand, dass Vereinfachung zum rhetorisch-narrativen Kalkül der Unterhaltungsindustrie gehört, entschärft nicht die Problematik, im Gegenteil, die etablierten und akzeptierten Muster der Blockbuster-Weltdeutung gehen über in die komplexe Sphäre politischen Handelns.

Die Symbolik des Schwertes, die Drohgeste und die akklamierende Masse verhehlen kaum den Charakter des Wunschbildes einer auf Einstimmigkeit geschalteten Öffentlichkeit im Moment der Führerbegegnung.⁴⁴ Der Film nimmt dazu keine distanzierte Haltung ein, vielmehr spielt er die Pathosformel der Siegesgeste und des heldenhaften, edlen Rittertums in seiner prekären Vieldeutigkeit aus. Nicht nur werden damit Assoziationen zur Riefenstahl-Ästhetik und Schwertsymbolik im Nationalsozialismus sowie zur Massenadressierung in popkulturellen Theatralisierungsformen ermöglicht. Die Denomination Battle Angel lässt zudem den Analogieschluss auf die Ikonographie des Erzengels Michael zu (Abb. 5).

Der Verkündigungengel teilt mit Alita nicht nur die äußeren Zeichen des Schwertes und der Rüstung, Michael wird in unterschiedlichen Religionen als Antagonist aller Feinde Gottes, als Schutzengel des Volkes und als Patron der Soldaten verehrt. Michael ist ein Beschützer und Führer, Heiler und Krieger, Repräsentant der »höheren Beschlüsse«. Allein die Bezeichnung Legalitätswirklichkeit und gibt ihr das Gepräge fragwürdiger religiös-mythischer Überhöhung, die anschlussfähig an modernitätsfeindliche Gesinnungen ist.⁴⁵

44 Erhellend ist auch hier die Analogie zu Carl Schmitts Überlegungen zu »Führertum und Artgleichheit«, in denen er »echte Volkssubstanz« und »Gefolgschaft« gegen jede Form von Pluralismus und Wahlfreiheit ausspielt. Schmitt 1933, S. 32ff.

45 Die weiträumige politische Funktionalisierung der Michaelsfigur bis hin zum Nationalsozialismus beschreibt Galle 2002.



Abb. 5: Francesco Botticini. Erzengel Michael, 1470 (Detail)

Quelle: *Wikipedia*.

Schluss: Lebenswelt

Die hier exponierte Interpretation einer krypto-populistischen Mythologie mag einseitig wirken und den Widerspruch provozieren, dass das Gefühlskino der Superhelden auch ganz anders aufgefasst werden kann – als legitime Artikulation des Protests gegen Ungerechtigkeit und Ungleichheit, sogar als feministisches Statement, wie dies in einer Filmkritik zum Ausdruck gebracht wird:

»Alita ist ein erfreulicher Blockbuster. [...] Alita als aufbegehrende Frau ist eine zeitgeistige Figur, aber der Film zeigt ihr Aufbegehren mit großer Leichtigkeit und innerer Logik. [...] Ihr Körper ist schmal, dünn und aerodynamisch, und es bereitet schlicht Freude, zu sehen, wie sie sich mit Leichtigkeit und Grazie durch ihre Feinde schlachtet.«⁴⁶

Alita sowie alle anderen genannten Filme rundweg als populistische Demagogie zu kritisieren, entspräche tatsächlich nicht ihrer narrativen Polyvalenz und dem ambivalenten Gefühlsmanagement. Der amerikanische Unterhaltungsfilm zeichnet sich durch ausgeklügelte diffuse Zielgruppenansprache aus. Die Drehbuchautoren sind wache und intelligente Beobachter gesellschaftlicher Problem- und Gefühlslagen, die ins Fantastische übersetzt und genutzt werden, um Signale an Gruppen mit unterschiedlichen kulturellen und politischen Orientierungen zu senden. Diese Trigger ohne weltanschauliche Konsistenz ermöglichen divergierende Rezeptionen – und generieren auf diese Weise ein Massenpublikum. Dennoch bleibt festzuhalten, dass auch die reaktionären Gehalte vorliegen, ja, dass diese deutlich dominieren. Die neuen Superhelden sind nicht die simplen Kämpfer für das Gute wie im traditionellen Comic⁴⁷; sie stellen identitäre Überbilder dar, denen man selbst den Massenmord an sogenannten Barbaren, Dekadenten oder Minderwertigen nicht verübelt. Die Erzählmuster im Film lassen sich als futuristische Feier einer Souveränität jenseits geordneten politischen Funktionsverhaltens lesen, Traumbilder größenwahnsinniger Populisten. Das, was komplexe Gesellschaften ausmacht – Meinungsvielfalt, Machtverteilung, Kompromiss, legalisierte Prozesse, Zögern –, wird in den Heldenfiktionen durchgängig geleugnet.

Im »Krieg der Repräsentationen«⁴⁸ fungiert als Basisschema der Filmerzählungen die »beunruhigte Lebenswelt«, die auch im Realitätszusammenhang den Motor des Populismusproblems bildet. Hans Blumenberg hat dem Husserl'schen Begriff der »Lebenswelt« weitläufige Reflexionen gewidmet und ausgehend von der Funktion innerhalb der phänomenologischen Theoriebildung die metasozologische Dimension des Begriffs angedeutet. »Lebenswelt« gehört insofern ins metasozologische Register, als der Begriff mehrere Koordinaten abstrahierend zusammenfasst, die gemeinsam an der Reproduktion einer Sphäre der Selbstverständlichkeit, Regelungsdichte,

46 Liebert 2019, o. S.

47 Dietmar Dath stellt fest, dass die Comic-Geschichten viel mit seinem Schüleralltag zu tun hatten und von »menschlichen Kleinigkeiten« handeln. Dath 2016, S. 8.

48 Legendre 2011, S. 110.

Überraschungslosigkeit, des Fremdlosen sowie der Abschlussicherung beteiligt sind. Wenn heute wieder »Heimat« als politischer Kampfbegriff zum Einsatz kommt, dann zeichnet sich darin die »hochgradige Verteidigungsfähigkeit«⁴⁹ der Lebenswelt ab.⁵⁰ Wieder ist Carl Schmitt zu zitieren, der mit »Heimat« entscheidende Lebensweltkoordinaten verbindet, die für Sphärenabschluss sorgen: »Die Heimat ist das Haus.« Aber auch Kleider, Landschaft, »Gewebe von Erinnerungen, psychische Umhüllungen, institutionelle Investitionen, Gefühlsbahnen und Reserven, die dort angehäuft sind.«⁵¹ Man mag Lebenswelt als theoretische Fiktion qualifizieren, die in Reinform nie anzutreffen ist, weil Wände, Hüllen und Bahnen immer Öffnungen aufweisen. Als Bezeichnung für »dogmatische Sphären«⁵², die zuweilen den Partisanentypus des »defensiv-autochthonen Verteidigers des heimatlichen Bodens«⁵³ hervorbringen, umfasst Lebenswelt soziologische Tatbestände wie Ritualisierung, Hierarchie- und Unmittelbarkeitsvorstellungen sowie Beschwörungsverhalten. Im populistischen Diskurs werden diese thematisiert und ausgelebt, im Superheldenfilm überdeutlich fiktionalisiert. So aufgeregt die Filme angelegt sind, ihren dramaturgischen Antrieb und ihr Ende finden sie in der »Erwartung von Problemlosigkeit, Schwund an Erklärungsbedarf, Ruhewunscherfüllung, Rückgang verselbständigter Dynamiken«.⁵⁴ Was Hollywood unter Lebenswelt versteht, überrascht nicht: *Avengers Endgame* preist exemplarisch für das Genre – in Aussageform sowie in schlussbildlichen *Tableaux vivants* – die Kleinfamilie als naturgesetzliches Soziotop mit fragloser Harmoniegarantie.⁵⁵ Das familiäre Mikrosystem als endgültiger Verteidigungsgrund ist gekoppelt an eine Pathologie aus Kränkung, Angstneurose und Agoraphobie, die im Außen nichts als Gefährdungen ausmacht und im Anderen nie den Möglichkeitssinn oder Anlass zur Intersubjektivität erkennt. Stolztes Heldentum und übersteigerte Erlösungserwartung spiegeln unbearbeitete Verlustbefürchtungen. »Die Lebenswelt ist geradezu definierbar durch ihre Störanfälligkeit«⁵⁶, schreibt Hans Blumenberg. Die Filme beuten diesen Umstand aus und bauen daraus in ihren medialen Zerrspiegelka-

49 Blumenberg 2010, S. 56, 82.

50 Beispielhaft für die aktuelle Debatte siehe Minkmar 2017, o. S.

51 Schmitt 2015, S. 105.

52 Blumenberg 2010, S. 241.

53 Schmitt 1997, S. 35, 77.

54 Blumenberg 2018, S. 286.

55 Der Familialismus ist leitmotivisch in *Ant-Man and the Wasp* (USA 2018) und *Deadpool 2* (USA 2018).

56 Blumenberg 2018, S. 371.

binetten Lebensweltkatastrophen. Ob die Gestörten, die den Kinosaal aufsuchen, genüsslich Kompensation erleben oder der »populär-anarchistische Zweifel an der Ordnungsleistung der »bestehenden Verhältnisse«⁵⁷ mit Imaginationstreibstoff unterhalten wird, ob sich »Fans« identifikatorisch der Katharsis annähern, lässt sich nicht entscheiden. Unschuldig ist das Illusionsdepot in keinem Fall, der Massenerfolg der Superheldenfilme hinterlässt den unwohlen Gedanken, dass die Verehrung für die Übermenschen auf untergründige Weise eine Verbindung mit der Krise des repräsentativen Rechtsstaates unterhält, die seit einiger Zeit beklagt wird. Die Figur der Black Widow (Scarlett Johansson) sagt in *Avengers Endgame*: »World governments are in pieces. The parts that are still working, are trying to take a census.« In dieser Aussage offenbart sich auch das pessimistische Politikverständnis des Populismus, der vor allem angebliches Regierungsversagen anprangert. Das auf Selbstverständlichkeit beruhende Rechtshandeln der Helden ist nicht unähnlich dem der Schmitt'schen Diktatorenkonzeption, wonach »der wahre Führer immer auch Richter ist.«⁵⁸ Die penetrante Produktion von »Scheusalen« in den kinematographischen Fiktionen liefert ein einfaches Feindbild – Gegenbild zur mühseligen Beschäftigung in der Demokratie, in der Identität und Alterität, Lebenswelt und andrängende Umwelt keine klaren Angelegenheiten sind. Dass die Filmhelden die Zukunft ausschließlich mit Waffengewalt verteidigen, reduziert Menschlichkeit auf puren Überlebenskampf im Modus der Depression. Auf den Kriegsschauplätzen leuchtet nicht der Vorschein (Ernst Bloch), der eine bessere Welt erahnen lässt.

Literatur

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1980.
 Adorno, Theodor W., *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus*, Berlin 2019.
 Baumann, Kristina, »Der schaumgeborene Superheld. Barack Obama zwischen Comic-Kultur, Mythos und Body Politics«, in: *kritische berichte*, 1, 39, 2011, S. 78–87.
 Blumenberg, Hans, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main 2001.
 Blumenberg, Hans, *Theorie der Lebenswelt*, Berlin 2010.
 Blumenberg, Hans, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt am Main 2011.
 Blumenberg, Hans, *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*, Berlin 2014.

⁵⁷ Sloterdijk 2006, S. 88.

⁵⁸ Schmitt 1934, Sp. 946f. In diesem berüchtigten Artikel wird das Versagen »im Kampf gegen die Volksvergiftung« der früheren Regierungen beklagt. Ebd., Sp. 946.

- Blumenberg, Hans, *Phänomenologische Schriften*, Berlin 2018.
- Dath, Dietmar, *Superhelden*, Stuttgart 2016.
- Eco, Umberto, »The myth of Superman«, in: *Diacritics*, 2, 1, 1972, S. 14–22.
- Feffer, John, »Trump the arsonist. Donald Trump's apocalyptic view of the world is a self-fulfilling prophecy«, in: *Foreign Policy in Focus*, October 14, 2016, letzter Zugriff: 27.11.2019, <https://fpif.org/trump-the-arsonist>.
- Galle, Maja, *Der Erzengel Michael in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 2002.
- Gilbert, Max, »Von Parasiten und Messermännern«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 13.9.2019, letzter Zugriff: 2.12.2019, <https://www.sueddeutsche.de/politik/politische-sprache-von-parasiten-und-messermaennern-1.4600177>.
- Horn, Eva, »Überlebensgemeinschaften. Zur Biopolitik der Katastrophe«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 773, 2013, S. 992–1004.
- Hubbard, Shanita, »Black Panther« started the most vital (and uncomfortable) conversations of 2018«, in: *HuffPost*, 2018, letzter Zugriff: 22.5.2019, <https://www.huffpost.com/author/shanita-hubbard>.
- Jongen, Marc, »Migration und Thymostraining«, in: *Kanal Schnellroda*, 2017, letzter Zugriff: 4.11.2019, https://www.youtube.com/watch?v=cg_KuESI7rY.
- Klein, Melanie, *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*, Stuttgart 2015.
- Koch, Lars, »Walling out. Zur Diskurspolitik und Mythomotorik Neuer Mauern in der Populärkultur«, in: Benjamin Bühler/Stefan Willer (Hg.), *Zukunftssicherung. Konzepte – Praktiken – Konstellationen*, Bielefeld 2019, S. 148–171.
- Koch, Lars/Nanz, Tobias/Pause, Johannes, »Imaginationen der Störung. Ein Konzept«, in: *Behemoth. A Journal of Civilisation*, 9, 1, 2016, S. 6–23, letzter Zugriff: 2.2020, <https://ojs.ub.uni-freiburg.de/behemoth/article/view/885>.
- König, Torsten, »L'Empire et les Nouveaux Barbares – Geopolitik der Migration, populäre Medien und Erzählung. Zu Affekt und Wissen in gegenwärtigen Migrationsnarrativen (Text, Karte, Film)«, in: *Philologie im Netz*, 83, 2018, letzter Zugriff: 22.5.2019, <http://web.fu-berlin.de/phin/phin83/p83t1.htm>.
- Legendre, Pierre, *Die Kinder des Textes. Zur Elternfunktion des Staates*, Wien/Berlin 2011.
- Legendre, Pierre, *Die Liebe des Sensors. Versuch über die dogmatische Ordnung*, Wien/Berlin 2016.
- Lethen, Helmut, *Verhaltenslehen der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main 2018.
- Lethen, Helmut, »Zwischen den Stühlen«, in: *der Freitag*, 2019, letzter Zugriff: 22.5.2019, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/helmut-lethen-zwischen-den-stuehlen>.
- Lichtmesz, Martin, »Aufbruch nach Wakanda (1). Passion der Bobos«, in: *Sezession*, 2018a, letzter Zugriff: 22.5.2019, <https://sezession.de/58215/aufbruch-nach-wakanda-1>.

- Lichtmesz, Martin, »Aufbruch nach Wakanda (2). Black Panther Supremacy«, in: *Sezession*, 2018b, letzter Zugriff: 22.5.2019, <https://sezession.de/58230/aufbruch-nach-wakanda-2-black-panther-supremacy>.
- Liebert, Juliane, »Alita, empfindsam und brutal«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 2019, letzter Zugriff: 22.5.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/alita-battle-angel-james-cameron-kino-1.4328280>.
- Manow, Philip, »Dann wählen wir uns ein anderes Volk ...«. Populisten vs. Elite, Elite vs. Populisten«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 827, 2018, letzter Zugriff: 22.5.2019, <https://www.merkur-zeitschrift.de/2018/04/03/dann-waehlen-wir-uns-ein-anderes-volk-populisten-vs-elite-elite-vs-populisten>.
- Matadeen, Renaldo, »Alita. Battle Angel's Ending is Absolutely Heartbreaking«, in: *CBR.com*, 14.2.2019, letzter Zugriff: 22.5.2019, <https://www.cbr.com/alita-battle-angel-ending-explained>.
- McMillan, Graeme, »10 Superheroes Who Held Public Office«, in: *Newsarama*, 22.2.2019, letzter Zugriff: 22.5.2019, <https://www.newsarama.com/15615-political-powers-10-superheroes-who-held-public-office.html#s6>.
- Minkmar, Nils, »Heimat als Kampfbegriff. Die Natur der Nazis«, in: *Spiegel-online*, 13.4.2014, letzter Zugriff: 15.4.2019, <https://www.spiegel.de/spiegelwissen/heimat-als-kampfbegriff-die-natur-der-nazis-a-1126852.html>.
- Müller, Jan-Werner, *Was ist Populismus? Ein Essay*, Berlin 2017.
- Priester, Karin, »Wesensmerkmale des Populismus«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 5–6, 2012, letzter Zugriff: 17.2.2020, <https://www.bpb.de/apuz/75848/wesensmerkmale-des-populismus?p=all>.
- Schmidt, Gunnar, *Menschenschwärme, Schwarmmenschen*, Trier 2010, letzter Zugriff: 3.2020, <https://www.medienaesthetik.de/literatur/schwarm.pdf>.
- Schmitt, Carl, *Staat, Bewegung, Volk*, Hamburg 1933.
- Schmitt, Carl, »Der Führer schützt das Recht«, in: *Deutsche Juristen-Zeitung*, 15, 1934, Sp. 945–950.
- Schmitt, Carl, *Theorie des Partisanen*, Berlin 1997.
- Schmitt, Carl, *Tagebücher 1930–1934*, Berlin 2010.
- Schmitt, Carl, *Glossarium. Aufzeichnungen aus den Jahren 1947 bis 1958*, Berlin 2015.
- Sloterdijk, Peter, *Zorn und Zeit*, Frankfurt am Main 2006.
- Werber, Niels, »Hulking out. Störungen, Ausnahmefall und Normalisierung«, in: *Behemoth. A Journal of Civilisation*, 9, 1, 2016, S. 108–124.

Filme

- Alita Battle Angel*, Rodriguez, Robert (Reg.), USA 2019.
- Ant-Man and the Wasp*, Reed, Peyton (Reg.), USA 2018.
- Aquaman*, Wan, James (Reg.), USA 2018.

Avengers. Infinity War, Russo, Anthony/Russo, Joe (Reg.), USA 2018.

Avengers. Endgame, Russo, Anthony/Russo, Joe (Reg.), USA 2019.

Black Panther, Coogler, Ryan (Reg.), USA_2018.

Captain Marvel, Fleck, Ryan/Boden, Anna (Reg.), USA 2019.

Deadpool 2, Leitch, David (Reg.), USA_2018.

Guardians of the Galaxy 2, Gunn, James (Reg.), USA 2017.

Logan – The Wolverine, Mangold, James (Reg.), USA 2017.

Thor: Ragnarok, Waititi, Taika (Reg.), USA_2017.

Venom, Fleischer, Ruben (Reg.), USA 2018.

Wonder Woman, Jenkins, Patty (Reg.), USA 2017.

X-Men. Dark Phoenix, Kinberg, Simon (Reg.), USA 2019.