

Dietmar Voss

Von Ahab zu Schwejk

Formen des Antihelden im Spannungsfeld problematischer Heldentypen der Moderne

Achill, von Heerführer Agamemnon brüskiert, um seine Liebingsklavin gebracht, zieht sich einfach zurück, sein Groll wird legendär. Die Helden bestimmen selbst, ob und wann sie kämpfen, denn sie ruhen in sich selbst, handeln [wie auch die Ritter des Mittelalters] aus einer unabhängigen Machtfülle. Helden erwachsen – nach Hegels kulturphilosophisch profiliertem heuristischem Modell des Heroentums – einer Kulturstufe, einer Gesellschaft, welche „wahre Selbständigkeit“ von Individuen ermöglicht, in welcher „die Individualität sich selbst das Gesetz“ gibt (Hegel, *Ästhetik* 237, 244). Das ist aber – dem ideologischen Schein zum Trotz – in der Moderne gerade nicht der Fall: In deren Prosa sind die Einzelnen dem chaotischen System der entfesselten Marktwirtschaft, der bürgerlichen Rechts- und Verwaltungsordnung des Staates unterworfen, gegen die sie „nicht ankommen können“, sodass hier „alle Unabhängigkeit zuschanden“ gemacht wird (Hegel, *Ästhetik* 252).

Das Band zwischen Macht und Individualität, das zur kulturellen Konstruktion des Helden nötig ist, der [traditionell als Aristokrat] machtgestützt und individuell geprägt sein muss, zerreißt 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 anonym und funktioneller die Macht wird, umso mehr werden die dieser Macht Unterworfenen individualisiert“ (Foucault, *Überwachen* 248).¹ Auf der anderen Seite verliert der repräsentative Schein der Macht zunehmend an individuellem Glanz. Parlamentarier, Wirtschaftsmanager, Verfassungsrichter, ja selbst Präsidenten, wie zum Beispiel Horst Köhler, geben sich unauffällig und unscheinbar, agieren in einer undurchsichtigen Grauzone anonymer Mächte, erstreben durch ein möglichst zurückhaltendes, konformistisches Auftreten Spitzenwerte auf der Normalitätsskala.²

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“ (Foucault, *Überwachen* 237).

Die seelische Kraftquelle des antiken Heros, aus der er ‚Selbstvertrauen‘ schöpfen konnte, lag darin, dass er – so Hegel – 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 verbrachen“ (Hegel, *Ästhetik* 247–248). Der moderne Mensch dagegen ist vereinzelt und weiß sich von unüberwindlichen Sachgewalten umstellt. Er weist daher alles von sich, was „durch ein Nichtwissen oder Verkennen der Umstände anders geworden ist“, als er wollte (Hegel, *Ästhetik* 246). Die von den Agenten der Kapitalwirtschaft im Falle von Bankrotten, Börsencrashes oder Verwertungskrisen regelmäßig beschworene Unvorhersehbarkeit und Unbeherrschbarkeit der Märkte wirft auch auf Erfolge im Konkurrenzkampf ein bezeichnendes, unheroisches Licht. Auch ein noch so spektakulärer Sieg im Konkurrenzkampf des Marktsystems macht – einem Immobilienhai wie Donald Trump zum Trotz, der seine *Trump Towers* auf dem ganzen Globus erstrahlen lässt – doch keine Helden: Die Zwecke von Börsenmaklern, Geschäftsleuten, Kapitalmanagern sind, so Hegel, „unendlich partikulär“ (Hegel, *Ästhetik* 255). Heroische Taten und Zwecke mussten dagegen einen emphatisch ‚politischen‘ Sinn haben – wie die Kraftakte des Herakles, der die Griechen exemplarisch von Abfall und Kot, Sümpfen und Ungeheuern befreite.

Aus diesen Gründen nannte Hegel die Moderne einen „unheroischen Weltzustand“. Ist die moderne Gesellschaft ein denkbar ungünstiger Nährboden für Helden und Heldentaten, heißt das [so Hegels Pointe] aber nicht, dass das ‚Interesse‘ daran erlischt. Es steigert sich kompensatorisch gerade in dem Maße, als wir die „Zustände in dem ausgebildeten bürgerlichen und politischen Leben“ verwinden, als „vernünftig anerkennen“ (Hegel, *Ästhetik* 255). In diesem Zusammenhang ist die Erfindung des Antihelden zu begreifen: Er ist gleichzeitig Symptom der strukturellen Krise des Heroischen in der Moderne und Nahrung, um den Hunger nach Heroischem zu stillen. Denn der Antiheld agiert und scheitert deswegen auf tragische, dämonische oder komische, jedenfalls auf ‚interessante‘ Weise, weil er im Spannungsfeld eines virtuellen Helden handelt und weil er selbst in seinem verschwenderischen Tun ‚Spurenelemente von Souveränität‘ freisetzt.³ Um das brennende Bedürfnis nach Heroischem zu stillen und anzustacheln, erwecken Kunst, Literatur und Massenmedien vormoderne Typen wie den rebellischen Volkshelden zu imaginärem Leben, sie entwickeln Ersatzhelden wie den erotischen Verführer, den genialen Verbrecher, oder im 20. Jahrhundert den ‚kalten‘ Helden, den Sport-Helden oder den ‚außerirdischen‘ Maschinenhelden.⁴ Da im Bewusstsein des aufgeklärten Publikums die von Hegel ermittelten strukturellen Krisenphänomene des Heroischen jedoch fortwirken, erlangen die massenmedial dargestellten oder literarisch erzählten Ersatzhelden erst dann wahre Glaubwürdigkeit, wenn ihnen ein ‚Antiheld‘ zur Seite gestellt wird, der in ihrem Spannungsfeld agiert bzw. scheitert: Der Tour-de-France-Sieger Jacques Anquetil erstrahlte in den 1960er Jahren als Held, weil es einen Antihelden wie Raymond Poulidor gab, der in seinem Scheitern die Herzen der Massen eroberte.

Anknüpfend an eine Typologie von modernen ‚Verfallsprodukten‘ des Heroentums,⁵ kann man auf struktureller Ebene folgende Konstellationen unterscheiden: (1) der Held hält am mythischen Modell der Antike fest, geht als – nunmehr einsamer – Abenteurer und Entdecker neuen tellurischen Tiefen entgegen, bewahrt und erschließt seine Individualität wie die ‚gebrochenen Helden‘ à la Ernest Hemingway, Herman Melville oder Joseph Conrad. Der Preis dafür ist der Verlust von Macht und Einheit: Der Held bleibt ‚heiß‘ wie der antike Heros, wird aber machtlos, ohnmächtig, d. h. zum Antihelden. Dieser ist also bereits im Helden als kritisches Implikat enthalten. (2) Der in den mittleren Dekaden des 20. Jahrhunderts erfundene ‚kalte‘ Held handelt in Distanz zu den Machtpolen 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. Dass der für die Moderne so charakteristische kalte Held allerdings nicht als Identifikationsmedium taugt, da er letztlich ‚Masken‘ von Individualität und Macht vorführt, zeigt sich im Kriminalroman, der seit dem Ende des Kommunismus und des Kalten Krieges von Antihelden überschwemmt wird, die indes noch Zersetzungsspuren des kalten Helden tragen. (3) Der ‚Maschinenheld‘, wie er etwa als Kosmonaut in sowjetischer Science-Fiction-Literatur auftrat, sagt sich völlig los von den Traditionen des Heroischen, erstrahlt im Kraftfeld der großindustriellen Technologie, bewegt sich als normativer Repräsentant der Mechanisierung des Körpers – wie der Typus des Arbeiter-Soldaten. Der Preis für solch technologisch avanciertes Heldentum ist der Verlust an Individualität. Der Maschinenheld ist beinahe gesichtslos, austauschbar, und agiert virtuell kollektiv. Von ihm zu erzählen, ist nahezu unmöglich. Dazu bedarf es vielmehr lebendiger, individueller Supplemente, mithin antipodischer Erscheinungen oder Vexierbilder des Maschinenhelden, die als Antihelden funktionieren. Von einem prominenten Vertreter – dem ‚braven Soldaten‘ Schwejk – wird später die Rede sein.

1. Der Antiheld als kritisches Implikat des modernisierten Heros der Antike

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, Iason in den Rachen der Riesenschlange, die das Goldene Vlies bewacht, Theseus ins verschlingende Labyrinth, wo Minotaurus, das kinderfressende Stier-Ungeheuer, herrscht. Im 19. Jahrhundert, der Epoche des bürgerlichen Heroenkultes, der im Zusammenhang mit imperialen, kolonialistischen Großprojekten sowie der Kapitalisierung des Zeitungswesens entstanden ist, dringen wieder ‚Helden‘ in unbekannte, unberührte Natur vor: Etwa Henry Morton Stanley [im Auftrag des *New York Herald*] ins Innere Afrikas, um den verschollenen Naturforscher David Livingstone zu suchen, der jedoch, kaum gefunden, weiterforschte und in der Wildnis starb. Auf ihren Spuren dringen abenteuerdurstige Romanhelden wie Mr. Kurtz bzw. der Seemann Marlowe auf dem Fluss Kongo in *Das Herz der Finsternis* [in Joseph Conrads gleichnamigem Roman], wo die Erde „unirdisch“ und „ungeheuer“ wird (Conrad 84). Der Ingenieur Brandlberger [aus Robert Müllers Roman *Tropen*] begibt sich auf dem Rio

Taquado, in dessen trüben Fluten das „mütterlich Nährsame“, der dämonische „Reiz der Gebälerin“ aufscheint (Müller 35), in die Wildnis des südamerikanischen Dschungels. Auch Hemingways Nick Adams nähert sich den Tiefen der Sümpfe, wo die größten Forellen harren: „Er spürte einen Widerwillen [...] Im Sumpf war angeln ein tragisches Abenteuer“ (Hemingway, *Strom* 195). 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.⁶ Auch schon Stanley sah sich bei seiner berühmten Afrika-Expedition in der ‚mythischen‘ Nachfolge antiker Zivilisationshelden: Wie Herakles steigt er in die Unterwelt, in „den stygischen pestilenzialischen Kot“ schlammiger Flüsse, durchwaten er schmutzige Sümpfe mit „ungeheurem“ Ungeziefer (Stanley 85).

Allerdings ist der antike Heros erst Held, wenn sein Tun im Dienst der Zivilisation und der Gemeinschaft steht. Allein Kraft, Stärke, Gewalt, wie sie die Praxis von Stanley – im Pakt mit arabischen Sklavenhändlern – kennzeichnen,⁷ sind dazu nicht hinreichend, charakterisieren eher Gegner des Herakles (wie den erdgeborenen Riesen Antäus) als diesen selbst. Herakles besiegt den nemeischen Löwen, indem er selbst zum Löwen wird. Er bezwingt Sümpfe, unterweltlichen Schlamm, indem er Flüsse umleitet. Er bekämpft die ungeheure Natur, indem er sich deren Kräfte – Wasserkraft, Blut der Hydra, Löwenfell – instrumentell aneignet und sie listig für seine Zwecke – Abfallbeseitigung, Jagd, Ackerbau – 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, sie sich aneinander abreiben lässt, wobei – so Hegel – „die breite Seite der Gewalt [...] von der Spitze des List angegriffen“ wird (Hegel, *Realphilosophie* 199). Perseus überlistet die Gorgo Medusa, um ihren versteinernen Blick für seine, für zivilisatorische Zwecke zu nutzen.

Sich die Kräfte der bekämpften tellurischen Natur listig anzueignen und für eigene Zwecke zu gebrauchen – das misslingt dem modernen Abenteuerhelden, der insofern zugleich ‚Antiheld‘, also in Hegels Termini – „an sich das Andere seiner selbst“ ist (*Enzyklopädie* I, § 92 198). So ist Stanley auch nicht denkbar ohne Livingstone, der ‚freiwillig‘ Gefangener der Wildnis blieb, sozusagen dämonisch scheiterte, ähnlich wie in Conrads Roman Mr. Kurtz, der jedoch mit Zügen Stanleys gezeichnet ist.⁸ Genauer betrachtet, verschmelzen in der Kurtz-Figur – ähnlich wie in Colonel Kurtz, von Marlon Brando

verkörpert, aus Francis F. Coppolas Film *Apocalypse Now* [USA 1979] – die ‚heroischen‘ Attitüden und Imagestrategien Henry M. Stanleys⁹ mit jenen, von der zeitgenössischen Presse ‚erzählten‘ Charakterzügen des britischen Arztes, die ihn als Antihelden, als ‚dekomponierte‘ Figur erscheinen lassen, an der [ganz wie in Conrads Roman] „die Wildnis [...] fürchterliche Rache“ genommen, deren „Fleisch [sie] aufgezehrt“, deren „Seele [sie] an die ihre geschmiedet“ hatte (Conrad 138, 114). Damit beginnt – historisch paradigmatisch – jene dialektische Wechselspannung zwischen Heldischem und Antiheldischem, welche die massenmediale Ersatz-Konstruktion des Heroischen bis heute prägt.

Hemingways ‚Old Man‘ misslingt die mythische Identifikation mit dem schönen, begehrten Ungeheuer – einem verführerisch schimmernden Marlin von „ungeheurer Länge“ – auf eklatante Weise: Nachdem er ihn getötet hat, wird der Fisch von Haien, mit ihrem „alles verschlingenden 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 anfing, war es, als ob er selbst angefallen wurde“ (Hemingway, *Der alte Mann* 77)]. Ähnlich ergeht es Kapitän Ahab [aus Hermann Melvilles *Moby Dick*] mit dem dämonischen Weißen Wal, Wiedergänger des Leviathan, des biblischen Chaos-Drachen: Der mäht ihm erst sein 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, 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“ (Conrad 114). 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. Mit grausamer Ironie verkehrt der Weiße Wal, in dem sich die – in biblischer Mythenperspektive – „unergründliche“ Dämonie des offenen Meeres konzentriert, die Mimesis des Jägers: Er verschafft Ahab ein „weißes neues Knochenbein“ (Melville 629). Nicht allein sein Steuermann Starbuck [bei aller Vernunft zum Tyrannenmord unfähig], auch Ahab selbst ist ein Mann, „dessen Heldentum gebrochen ist“ (Melville 171). Wie seine antiken Vorfahren geht der moderne Held über die Schwelle zum Unheimlichen über sich selbst hinaus. Dort aber verfehlt er die entscheidende Volte: die listige

Assimilation; er verfehlt sich selbst – zumal in Ermangelung tellurischer Helferinnen wie Ariadne, die Theseus aus dem Labyrinth befreit, oder Medeia, die Iason mit Zauberkräutern aus der „Todestrunkenheit“ der Drachen-Unterwelt erlöst (vgl. Kerényi 210) – und wird zum Antihelden.

Die antiken Heroen fanden durch die Anstrengungen, die Naturkräfte zu bezähmen, Unbegrenzt in Begrenzt, Chaos in Ordnung zu verwandeln, zu sich selbst, zu innerer Einheit, zu eindeutiger Männlichkeit. Dazu mussten sie verdrängen, dass sie die Natur nur überwinden können, indem sie sich deren Kräfte zu eigen machen, Töchter der Erdmutter für sich arbeiten lassen [Theseus lässt Ariadne auf Naxos zurück]. Sie mussten ebenso verdrängen, dass die furchtbaren tellurischen Mächte latent in ihnen gegenwärtig bleiben wie das Blut der Hydra in Herakles' Pfeilen, wie das Gorgonenhaupt auf dem Schild des Perseus. Wie dieser mussten sie sich hüten, dem Grauen ins Auge zu blicken – Perseus überlistet die Gorgo Medusa, indem er seinen ehernen Schild als Spiegel benutzt und somit dem versteinernen Blick entgeht. Die antiken Helden können das Grauen nur umgehen, indem sie sich nach außen vor ihm wappnen, die direkte Konfrontation meiden, vor dem – dissoziierenden – Schrecken den Blick verschließen.¹⁰ Der Schrecken und seine dialektische Umfunktionierung für zivilisatorische Zwecke müssen verborgen, inoffiziell bleiben. Der Glanz der Überwindung der chthonischen Mächte, in dem der Heros erstrahlt, ist durch Verdrängung erkaufte. Das macht den Sieg der zivilisatorischen Ordnung brüchig: „Jeder Heros, der in das Totenreich hinabsteigt und wiederkehrt, schleppt das Totenreich mit hoch: er wird selber zum Agenten der Unterwelt.“¹¹ Diese Erinnerung hilft ermessen, inwiefern der Abenteuerheld der imperialen Moderne nicht einfach nur scheitert, also kein ‚Held‘, sondern ‚Antiheld‘ ist: Dieser unterscheidet sich insofern vom bloß scheiternden Helden, als er in seinem Scheitern für Augenblicke über eine ‚ekstatische Souveränität‘ verfügt. Wie Kapitän Ahab, wenn er immer wieder die Konfrontation mit der „schneeweißen, faltigen Stirn“ des Ungeheuers herausfordert, dessen Grauen „aus nächster Nähe“ ins Auge fasst (Melville 256, 747). Die Augenblicke von souveräner Selbstverschwendung, die entstehen, wenn das Ich eben ‚aus sich heraustretend‘ das Grauen in den Blick nimmt, entfesselt Ahab in seinem wahnhaften Tun, und sie übertragen sich auch auf seine eher nüchternen Steuerleute: Starbuck blickt direkt in den „furchtbaren Rachen“ des dämonischen Tiers, und Stubbs, Zweiter Steuermann, schreit, den Untergang vor Augen: „Ich blecke dir die Zähne, du zähnefletschender Wal! [...] Ich grinse dich an, du

grinsender Wal!“ (Melville 748f.) Der moderne Antiheld ist so mutig, ja übermütig, dass er auf das „letzte Reale“ (Lacan) ausgeht, auf dasjenige, „das kein Objekt mehr ist, sondern jenes Etwas, angesichts dessen alle Worte aufhören und sämtliche Kategorien scheitern“ (Lacan 210). Was Freud im Traum als „apokalyptische Offenbarung“ erschien: jenes gräuliche Weiß im „Abgrund“, wo Mund und Vulva, Leben und Tod einander überblenden (vgl. Lacan 203), – diesem ‚Realen‘ begegnet Melvilles Ahab auf der Stufe der ‚Tellus Mater‘, des „riesigen Schlunds“ der Gaia (Hesiod), im „gespenstischen Weiß“ des Wales, das wie nichts sonst „Entsetzen“ hervorruft (Melville 264). Auch das souveräne Prestige, das Conrads Kurtz in den Augen Marlowes [oder in Coppolas Film Colonel Kurtz in den Augen Captain Willards] gewinnt, rührt daher, dass jener „jenen letzten Schritt getan“, und „das Grauen! Das Grauen!“ [der Wildnis und seiner selbst] wahrgenommen hatte, das er noch sterbend, „flüsternd“ aus sich herausschreit (Conrad 168, 165).

Dieser Prozess, in dem die Helden der imperialen Moderne vom Schoß der erdmütterlichen Natur verschlungen, verändert, dissoziiert – zum Antihelden einer ‚unproduktiven‘ Selbstverausgabung werden, ist also nicht nur negativ, signalisiert nicht nur Untergang. Hinausgetrieben über die Grenzen des bürgerlichen Lebens, der geordneten Identitäten und Beziehungen, erfährt der Held im Raum des Unbekannten Entscheidendes über sich selbst: Er lernt die Wildnis als Landschaft seines Unbewussten lesen, als Territorium einer anderen Welt im Innern, die das Ich verdrängt hatte. 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“ (Melville 259–260). Joseph Conrads Mr. Kurtz erkennt im „Geflüster“ der Wildnis die dunklen Dämonien in seiner Brust; vergrabene „gräßliche Leidenschaften“ erwachen, werden hemmungslos befriedigt. Wie Ahab wird Mr. Kurtz bei „vollkommen klarem“ Bewusstsein „wahnsinnig“, – eine „Seele, die keine Hemmung, keinen Glauben, keine Furcht kannte“ (Conrad 158). Robert Müllers Ingenieur Brandlberger lernt im fauligen Sumpfwasser der Tropen die Chiffreschrift 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“ (Müller 24, 126). Das Unbewusste nimmt die Erforschung der unbekanntem Wildnis als Reise zum Mutterschoß wahr: Das kann – wie bei Melville, Conrad, Müller – zu misogynem Ekel und Schrecken vor dem verschlingenden Sog führen, – aber auch zur Erfahrung eines unüberbietbaren Glücks, wie es die Entdeckerhelden Döblins, etwa die Grönlandfahrer aus *Berge Meere und Giganten*, als „Glückseligkeit des Wassers“, als ekstatische, dionysische Ich-Auflösung im Schweben auf dem Wasser erleben (Döblin 375, 434). 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 (vgl. Barthes 41).

Der Umschlag vom modernen Abenteuerhelden in einen Antihelden [den er als Grenze in sich trägt], offenbart sich in dieser ausgreifenden ‚Reflexion‘ auf die ganze, teils verdrängte Bannbreite seiner Subjektivität. Diese wird von keinem Ich-Zentrum mehr zur Einheit gefügt. Gewinn der antike Held durch Abspaltung und Verdrängung seine Einheit und Männlichkeit, löst sie der moderne [Anti-]Held – auf der Stufe von neuzeitlicher Wissenschaft und Technik – wieder auf: Er zerstreut sich in eine Palette von Triebregungen, öffnet sich 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 (Müller 41). Hemingways ‚Old Man‘ entdeckt wie andere seiner Antihelden 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 Liebe sind. Sie erfahren, dass ihr Begehren selbst sumpffähnlich, will sagen: qualitativ vermischt und verschlungen ist in der Spannung von männlichen und weiblichen, aktiven und passiven, großwahn sinnigen und selbstzerstörerischen Antrieben. „Niemals 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 (Hemingway, *Der alte Mann* 69–70).

Seine Dispersion, sein partieller Wahnsinn schließen den zum Antihelden mutierenden Abenteuerhelden jedoch keineswegs aus der Gesellschaft aus. Conrads Mr. Kurtz ist nicht

etwa trotz, sondern gerade aufgrund seines Größenwahns, seines Sadismus ein „erstklassiger Agent“ der belgischen Handelsgesellschaft (Conrad 42). Melvilles Kapitän Ahab steht nicht etwa trotz, sondern gerade aufgrund seiner paranoiden Besessenheit, seiner Tobsucht, seines Größenwahns im Profitkalkül seiner Auftraggeber: Die „klugen Rechner“ der amerikanischen Walfanggesellschaft waren „weit entfernt davon, ihm wegen so dunkler Zeichen die Eignung für neue Walfangreisen abzusprechen“, zogen im Gegenteil 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 ein unheilbarer Wahn die Fänge ins Fleisch geschlagen hat – der war der rechte Mann.“ (Melville 260)

Ist sein Wahn durch das „konzentrierte Feuer des Verstandes“ (Melville 259) gestählt, so vermittelt der wahnhaft seinen Obsessionen folgende [Anti-]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. Antihelden wie Ahab oder Kurtz sind gerade in ihrer bizarren Andersartigkeit keineswegs abgehoben, sondern funktional verankert im System der kapitalistischen Moderne. In ihrem besonderen Wahn spiegelt sich gebrochen der Wahn der Moderne selbst, der Wahn einer sinn- und maßlosen Produktion um der Produktion willen, der Wahn einer maßlosen Ausbeutung der Natur.

2. Der Antiheld als Zersetzungsprodukt des ‚kalten Helden‘ des 20. Jahrhunderts

Im 20. Jahrhundert haben es ‚Helden‘ vorwiegend nicht mehr mit äußerer Natur zu tun, ihr Dschungel ist die Großstadt, ihre Abgründe keine Felsspalten, sondern eher seelische Fallen, die ihnen durchtriebene Verführerinnen oder Mafiosi stellen. Die ungeheure Natur, die sie gefährdet, ist kein Drache, kein verschlingender Sumpf, sondern ihr eigenes Begehren, ihr Gefühls- und Affektleben. Sie sind daher statt in Abenteuer- und Entdeckerromanen vor allem in Gangsterfilmen und Kriminalromanen anzutreffen. Begleitet vom ‚film noir‘, eingebettet in einen

von ‚Kälte‘ und ‚Distanz‘ geprägten, neusachlichen Zeitgeist (vgl. Lethen 39–44, 198–202), wurde in diesem Genre der ‚kalte Held‘ geboren. Im Dickicht der Metropolen stellen ihm verführerische weibliche Großstadtwesen nach: ‚flapper‘, nymphomane Bankierstöchter, weibliche ‚golddigger‘ oder Gangsterbräute prägen das Ambiente des modernen Helden, vermitteln als fallenstellende Widerstände, die er überwinden muss, seine ‚kalte, steinerne‘ Konstruktion.

Die Bedrohung, die von den ‚femmes fatales‘ der modernen Welt ausgeht, ist so gefährlich, weil die Helden durch ihr eigenes, männliches Begehren verführbar sind. Denn die lasziven Verführerinnen setzen ihre Sexualität zweckrational ein – zur Befriedigung ihrer Gier nach Geld, Gold, Juwelen. In ihrem maßlosen Verlangen, ihrer Freizügigkeit, ihrer Korruptheit, ihrem blendenden Schein verkörpern sie keine Dämonie des Weiblichen, sind vielmehr erotisierte Allegorien des strukturellen Abgrunds, des stets drohenden Krisensogs der kapitalistischen Marktökonomie, der ‚hysterischen‘ Finanzmärkte (vgl. Dietze 38, 74–77). Als solche fordern sie den männlichen Helden heraus – wie zum Beispiel die elegante, mord- und juwelenlüsterne Brigid O’Shaughnessy den Privatdetektiv Sam Spade [aus Hammetts berühmtem *Maltese Falcon*] oder die vamphafte Generalstochter Carmen Sternwood Philip Marlowe, den ‚hardboiled‘-Helden Raymond Chandlers [in *The Big Sleep* von 1939]. Rita Hayworth, die ‚love goddess‘ der 40er Jahre, deren Bild Atombomben zierete, verkörperte Elsa Bannister, eine kaltblütige Intrigant, die den Seemann Michael O’Hara in Orson Welles’ ‚film noir‘-Klassiker *The Lady from Shanghai* [1948] verführt. Ein weiteres Beispiel stammt aus dem Kalten Krieg – die blonde, reiche, verführerische Senatorenwitwe Laura Knapp instrumentalisiert den hartgesottenen Detektiv von Mickey Spillane, Mike Hammer: Er muss in *The Girl Hunters* [1962] erfahren, dass seine ‚geliebte‘ Laura in Wahrheit sein ‚Drache‘ ist, nämlich eine Spionin des organisierten Verbrechens, dessen Killerteam unter dem Decknamen ‚Drache‘ arbeitet. Sogar Hammers frühere Assistentin und Geliebte Velda, deren unerklärliches Verschwinden ihn vorübergehend in die Gosse, ins ‚Nichts‘ geführt hatte, war, wie sich herausstellt, Agentin des Geheimdienstes, die „man mit Erfolg auf Männer ansetzen konnte“. Die männlichen Protagonisten werden erst dadurch zu kalten Helden, dass sie sich dem erotischen Zauber entwinden und sich somit nicht zum Objekt einer auf ‚Anorganisches‘ ausgerichteten Verwertungs- und Machtstrategie machen lassen.

Die Härte des kalten Helden drückt sich etwa in seiner Rhetorik aus, in einer hartgesottenen Ironie. Als starken Spruch, als ‚wisecrack‘,

wendet sie Sam Spade an, z. B. wenn er seine vermeintliche Geliebte Brigid O’Shaughnessy kaltschnäuzig der Polizei ausliefert [„If they’ll hang you I’ll always remember you“]. Philip Marlowe wendet sie auch sich selbst gegenüber an, wenn er sich, gerade gekidnappt, in Chandlers Roman *Farewell My Lovely* [1940] 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 gefahrvollen Arbeit [des Jagens, Tötens] aufgeht, in ihr sich entäußert, und seinem Tun eine ‚ästhetische‘ Präzision und Vollendung verleiht.

Ähnlich wie Dashiell Hammett als Detektiv bei *Continental’s*,¹² 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, denn seine einzige Ethik ist eine *Berufsethik*. Mit unheimlicher Ruhe, ganz vom ‚professional spirit‘ erfasst, handhabt er seine Waffen. Das von Alain Delon verkörperte Gesicht Costellos spiegelt keine Regung mehr, ist 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 [USA 1999]. Beider Heroentum ist durch denselben fernöstlichen Mythos vermittelt: Sie agieren wie Samurai-Krieger, die hier nicht – wie von Sergio Leone – in die trivialmythologische, künstliche Landschaft des Italo-Western verpflanzt wurden, sondern in die gegenwärtige ‚reale‘ Großstadt, 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 durchs Abflussrohr des Waschbeckens 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*], 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 [das spätere *nirwana* der Buddhisten]: Er „leert sein Herz“, bis er „ist wie leer“ (vgl. Lao-Tse 60, 118). 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 reinen Handeln zu leben.

Doch der Samurai als kulturhistorische Maske signalisiert noch etwas anderes. In selbstgewählter Einsamkeit lebend, ist der kalte Held aristokratischer Außenseiter,¹³ sein Stolz und seine Würde stehen quer zur Welt der Moderne, der bürgerlichen Konventionen (vgl. Compart 37). 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.¹⁴ Das Drama des kalten Helden der Moderne in der Maske des Samurai entspinnt sich, wenn er – wie Costello, wie Ghost Dog, wie auch schon Philip 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 gewordenen, vormodernen, feudalen Machttyps, der als ungleichzeitiger Außenseiter 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.

Mit dem Untergang des Industriekapitalismus, des Kalten Krieges, der ‚femmes fatales‘ und verrauchten Nachbars, trat im späten 20. Jahrhundert der kalte Held à la Spade oder Costello ab von der Bühne massenmedialer Leuchtkraft, kollektiver Phantasien der Selbsterzählung. Herbert Ross und Woody Allen [als Hauptdarsteller] mit *Play it again Sam* [USA 1972] sowie Carl Reiner mit der hinreißenden

Collage *Dead Men Don't Wear Plaid* [USA 1982] sandten verspielte Nachrufe. Anstelle der kalten Helden bevölkern den Kriminalroman nun ‚vermenschlichte‘ Ermittler, deren Steinernes weggeschmolzen, deren Härte weichgespült wurde. Hatte der ‚kalte‘ Heldentypus der Moderne bereits Keimformen des Antihelden enthalten, wie Einsamkeit, Melancholie, gesellschaftliches Außenseitertum, gewinnen sie, wenn die steinerne Fassade zerbricht, die Oberhand – zumindest im Kriminalroman. Dessen Protagonist verwandelt sich zunehmend in einen Antihelden: So ist Jean-Claude Izzos polizeilicher Ermittler in der Marseiller Banlieue, Fabio Montale, ‚abgeglitten‘, wie seine Kollegen sagen, d. h. „immer weniger Polizist, immer mehr Sozialarbeiter, Pädagoge“ [*Total Cheops* von 1995]. Und das nicht einmal sonderlich professionell, denn er ist oft mit den Mordopfern befreundet, nimmt am Schicksal der Verlorenen, der subproletarischen Lebenskünstler voller Empathie teil. Verwitterte Bruchstücke, Ruinen des ‚kalten Helden‘ sind noch zu erkennen: Er, Fabio Montale, sei „kaltblütig und schwer aus der Ruhe zu bringen“, verabscheue „Schlappschwänze“, und an der Peripherie seines Operationsfeldes tauchen – hassenswerte – elegante Mafiosi auf, kalt und souverän, „stolz und herablassend [...] eine Visage wie Brando in *Der Pate*“ [*Total Cheops*]. Doch gerade seine Restbestände von Kälte, innerer Distanz erfährt Montale, darin wahrhaft Antiheld, als – anachronistischen – Mangel: Da er es nie verstanden habe, sich wirklich „anzuvertrauen“, sich „ins Schweigen“ flüchte, sei er „ein Verlierer“ (Izzo 72).¹⁵ Gerade das, was ihn noch – verschwindend – mit dem kalten Helden verbindet, führt dazu, dass er sich in sentimentale Selbstanklagen flüchtet, glaubt, sein Leben verfehlt zu haben, und fortan als trotziger Versager in die Welt schaut. Ähnlich gefühlsverwirrt, ja gefühlsduselig sieht sich Bruno Morchios Privatdetektiv Bacci Pagano: Einer erotisch attraktiven Verdächtigen beichtet er wahrheitsgemäß, dass er seine „Gefühle einfach nicht im Griff“ habe, sich, „sobald Gefühle im Spiel sind“, „in einen kopflosen Idioten“ verwandele [*Kalter Wind in Genua*, 2004].

Den postmodernen Antihelden laufen keine ‚femmes fatales‘ mehr über den Weg, keine personifizierten Allegorien der kapitalistischen Ökonomie, ihres strukturellen Sogs, stellen ihnen, wie noch den ‚hardboiled‘-Detektiven, verführerische Fallen. Doch das Erotische wird keineswegs entwertet. Die Kriminalliteratur des ausgehenden 20. Jahrhunderts, zumal mediterraner Provenienz, wiederbelebt vielmehr die liebreizenden Nymphen und Zauberinnen, die einst den antiken Heroen nicht nur zu erotischen Intermezzi verhalfen. Deren gemeinsames Strukturmerkmal

war es, sexuelle Verführungskraft mit mütterlicher Fürsorge, Schutz, mit schwesterlicher Loyalität zu verbinden. Wo Odysseus Kirke oder Kalypso, wo Iason und Theseus die Unterweltstöchter Medeia und Ariadne zur Seite standen, die allesamt Abkömmlinge der Erdmutter Gaia waren, so suchen und finden die heutigen Ermittler auf ihren ‚Irrfahrten‘ mütterlich bergende Wesen, die ihre vor allem seelischen Wunden heilen, die sie erotisch verführen und denen sie gleichwohl ihre innersten Gefühle anvertrauen können. Andrea Camilleris Commissario Montalbano findet ausgerechnet in einer schwedischen Nymphomanin das mütterliche/schwesterliche Wesen, das ihn immer wieder auffängt, dem er einzig sein Herz öffnet. Darüber hinaus leistet ihm die ‚vogelfreie‘ Ingrid Sjoström [vernachlässigte Gattin eines römischen Politikers] wertvolle kriminaltechnische Hilfe, führt ihn auf die Spur von so manchem Verdächtigen, da sie mit den meisten gutaussehenden Männern der Region geschlafen hat. Bacci Pagano [aus den Krimis Morchios] verliebt sich in die illegal eingewanderte, schwarzafrikanische Prostituierte Jasmin, lässt sie bei sich wohnen und die Miete – man ahnt es – „in Naturalien zahlen“; – aber nicht, um zu sparen, sondern weil es in „unserer hektischen, egoistischen Welt“ zum „Privileg von Müttern und Huren“ werde, „für andere da zu sein und ihnen zu helfen“ [*Kalter Wind in Genua*]. Ebenso suchte schon Fabio Montale [ein Vorbild von Morchios Detektivfigur] die Nähe von exotischen Immigrantenschönheiten: ob Zina, Marie-Lou oder Lole, die, was er besonders schätzt, nach den Aromen des Orients duften, Gerüche nach Zimt, Minze, Basilikum (und anderer Küchenkräuter) ausschwitzen, sie alle helfen ihm in physischer und seelischer Not: „Sie war keine Prostituierte mehr. Ich war kein Bulle mehr. Wir waren zwei arme, vom Leben gebeutelte Gestalten.“ (Izzo, *Total Cheops* 112–113) Ohne seine liebenswerten, verruchten Helferinnen könnte Montale keinen Fall mehr lösen: Entscheidende Hinweise erhält er regelmäßig von einer mütterlichen Freundin, der Journalistin Babette [„ein wandelndes Lexikon, reizvoll aufzuschlagen“], mit der er zuweilen Sinnesfreuden teilt: „Ich spürte ihre Hand in meinem Haar. Sie zog mich sanft an ihre Schulter. Sie roch nach Meer [...] Endlich begann ich zu schluchzen.“ (Izzo, *Total Cheops* 95)

Der inneren Leere des kalten Helden, Produkt der ‚taoistischen‘ Arbeit an sich selbst, stellen die postmodernen Detektive die ostentative Fülle ihres unübersichtlichen Innenlebens entgegen. Tief blickt der Leser dahinein: So kann die meist „düstere Laune“ von Camilleris Commissario Montalbano etwa von Spaghetti von-gole oder frischen Langusten „kurzfristig auf die

Ebene des Erträglichen gehoben“ werden [in *Le ali della sfinge* von 2005]. 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. Kommissar Charitos hingegen – aus den Romanen von Petros Markaris – hat 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“ [*Der Großaktionär* von 2006]. Seine trostreiche Frau liest in ihm „wie in einem offenen Buch“; sein Schwiegersohn, Arzt von Beruf, konfrontiert ihn mit Diagnosen tückischer Krankheiten, die im Körper des Kommissars verborgen wirken.

Fazit: 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 und sozialpädagogischer Diskurse einer spätmodernen, biopolitisch akzentuierten Macht. Sie wurden Antihelden, die auf dem Grab des kalten Helden des 20. Jahrhunderts wachsen und mitunter bizarre Blüten treiben. Orientiert an ‚mythischen‘ Figuren, die Mutter, Hure, Schwester zugleich sind, die sie ebenso bergen, beschützen wie verführen, die also Lichtjahre entfernt sind von jenen ‚femmes fatales‘ der Moderne, die einst den entfesselten Verwertungstrieb des Kapitals allegorisierten, agieren die heutigen Ermittler im Schatten einer – in den fortgeschrittenen Gesellschaften des Westens dominierenden – Bio-Macht.¹⁶ Sie haben damit jeden Anspruch auf Souveränität, der bei den kalten Helden noch verstoßen glommt, preisgegeben. Einmal versucht Fabio Montale, hilflos, aufgeregt und wütend, Batisti, einen eleganten coolen Mafioso der aussterbenden Art, durch Beschimpfungen unter Druck zu setzen: „Er machte sich los und sah mich traurig an. Mitleidig.“ (Izzo, *Total Cheops* 102)

3. Der Antiheld als antipodische Erscheinung, Vexierbild des Maschinenhelden [Schwejk]

Helden erzählen sich selbst, werden erzählt von einer Gemeinschaft, d. h. in der Moderne ersatzweise von Massenmedien. Bei einem ‚Antihelden‘ wie dem von Jaroslav Hašek erfundenen Soldaten Schwejk liegen die Dinge anders: Er erzählt sich niemals selbst und scheint sich auch nie selbst als besonderes Wesen

wahrzunehmen. „Sie sind nichts als Beispiele“, hält der fassungslose Oberleutnant Lukasch seinem Burschen vor (Hašek 222). Worin liegt der Sinn dieser unendlichen „Beispiele“ aus der „Geschichte menschlicher Mißgeschicke“ (Hašek 752), die Schwejk, wie Hermes meistens unterwegs, im Jargon der Prager Unterschichten¹⁷ verbreitet? In bürgerlich-humanistischer Sicht lag ihr Sinn darin, den Eigenwert der Vielfalt kleiner, privater Lebenswelten festzuhalten und gegen die großen Ideologien und Organisationen, gegen die Weltgeschichte auszuspielen; das machte aus Schwejk einen Antihelden der Entideologisierung.¹⁸ Es gibt allerdings eine tendenziell dominierende Zielscheibe des Schwejkschen Spottes: die Eingebildeten, die sich mit ihrer Besonderheit aufblasen,¹⁹ sich eitel aufspielen, inszenieren, wenn sie etwa verkünden, sich umbringen zu wollen, oder wenn sie sich, ganz Lehrer, nicht zurückhalten können, auf ihre Intelligenz hinzuweisen und Vorgesetzte korrigieren.²⁰ Wer auf „seine Überlegenheit“ stolz ist [und sei es auch nur die ‚Überlegenheit‘ dessen, der sich als Selbstmörder inszeniert], wird – so Schwejks Erfahrung – „oft verprügelt“ (Hašek 769). Davon handeln Schwejks Geschichten, darüber machen sie sich lustig.

In marxistischer Lesart blitzt im Lächeln Schwejks ein „präkommunistischer Funke“ auf, Vorschein des „Subjekts der neuen Gesellschaft“, für dessen kollektivistische Moral Schwejk mit seinen Erzählungen „Hebammdienste“ leiste (Haug 40, 69, 66). Er belehre den Einzelnen, dass seine „Besonderheit [...] unhaltbar geworden“ sei, fordere – wie man nicht ohne Schaudern liest – dazu auf, „lachend seine Privatcharaktere loszuwerden“ (Haug 49–50). Schwejk – kein Antiheld, sondern ein geschichtsphilosophischer Quasi-Held, ein Geburtshelfer des revolutionären Proletariats? Das ist im 21. Jahrhundert fraglos passé. Aber es fragt sich, woher Schwejk jene Härte und Todesverachtung, woher er jenen ‚allgemeinen‘ Standpunkt nimmt, aus dessen Perspektive – gleichsam mit Hegel und Bergson – das eitel Besondere verlacht wird.

Schwejk zieht freilich ebenso die patriarchalische Ordnung des Militärs, der Habsburger-Monarchie ins Lächerliche – aber nicht, weil er sie verachten oder unter ihr leiden würde, vielmehr weil er sie ‚liebt‘. Das stürzt die Macht in Verwirrung: Als Schwejk in Prag ein Plakat mit dem Kriegsmanifest des österreichischen Monarchen erblickt, schreit er voller Inbrunst: „Heil Kaiser Franz Josef! Diesen Krieg gewinnen wir!“ (Hašek 47), woraufhin man ihn wegen staatsfeindlicher Aufwieglung verhaftet. Der Mann lässt sich aber nicht überführen, bringt die Staatsmacht dazu, sich selbst zu misstrauen. Es ist allerdings Schwejks ‚Liebe‘ zur alten patriarchalischen Ordnung, die das bewirkt, keine hinterhältige

List. Doch diese Liebe ist keine ideologische, nicht von Bewusstsein und Willen gesteuert. Es ist eine triebhafte Liebe, die die monarchischen Machtapparate und ihre Repräsentanten zur Verzweiflung treibt. Mit „feuchtem, sanftem Blick“ begegnet er ihnen, mit einem Blick, der sie, verkörpert durch Oberleutnant Lukasch, „umarmte und küßte“ (Hašek 428–429). Hašeks Erzähler zeichnet Schwejk mit den Zügen des antiken Hermes²¹ sowie des Dionysoskindes, das Hermes zu den Nymphen brachte: Mit der „göttlichen Ruhe eines unschuldigen Kindes“ (Hašek 80) schaut Schwejk die Machthaber an. Und echt dionysisch ist Schwejk als Triebwesen: Sein Begehren ist völlig entgrenzt, die libidinösen Energien, die er entfesselt, schillern in alle Richtungen – mal mit homosexueller Tönung wie gegenüber Lukasch [„mein süßes Seelchen“ (Hašek 429)], an dem er „wie eine verlorene und wiedergefundene Geliebte“ (Hašek 299) hängt und mit dem er sich einen romantischen Liebestod an der Front ausmalt;²² mal mit heterosexueller Tönung, wie wenn er einer Geliebten seines Oberleutnants befehlsgemäß die Wünsche von den Augen abliest und ihr sexuell zu Diensten ist (s. Hašek 195); mal mit sadistischer Tönung, wenn er dem betrunkenen Feldkurat Katz lustvoll jeden Wunsch, auch den Wunsch, ihn zu schlagen, erfüllt: „Der Feldkurat zählte laut die Ohrfeigen, die er bekam, wobei er glücklich zu sein schien. ‚Das tut wohl‘, sagte er, [...] ‚Geben Sie mir noch eins übers Maul.‘“ (Hašek 122) In seinem Militäralltag zeigt sich zuweilen eine masochistische Triebenergie, etwa wenn er lustvoll die Demütigungen der Verhöre, Untersuchungen, Strafen usw. auf sich nimmt.²³ Es ist, als verwandele Schwejk die Machtapparate einer paternitären Ordnung in ‚Wunschmaschinen‘, indem er in ihnen eine Leerstelle sucht, um sie mit libidinöser Energie zu füllen.²⁴ Nach nichts verlangt es Schwejk so sehr, wie danach, funktionierender Teil eines hierarchischen Machtapparats zu sein, seine Lust mit dem Verlangen der apparativ verknüpften Anderen zu verketten. Er betrachtet die Macht wie der „verlorene und wiedergefundene Sohn seinen Vater“ (Hašek 428).

Doch mit solcher ‚Liebe‘, dionysisch entgrenzt und vervielfältigt, können die Machtapparate nichts anfangen: Sein Oberleutnant kommt ebenso wie viele andere ihrer Repräsentanten völlig aus dem Konzept und beginnt in stiller Wut, „in dem schmalen Raum der Kanzlei auf und ab zu gehen“ (Hašek 429). Bestrahlt von Schwejks Liebesenergien, geraten die Agenten der paternitären Mächte in Verwirrung, ins Wanken und fallen manchmal sogar in Ohnmacht.²⁵

Als erzählender ‚Volksgeist‘, als dionysisches Triebwesen tritt Schwejk wie ein gewitzter Antiheld auf, mit dem man sich gern identifiziert, wenn er die monarchistische Ordnung und ihre

eingebildeten Untertanen der Lächerlichkeit preisgibt. Doch damit ist die Hašeksche Figur keineswegs ausgemessen: Sein Schwejk ist hart und erbarmungslos. Als ihm in einer Gefängniszelle ein Beamter, Familienvater, sein Herz ausschüttet, der bei einer Saufftour über die Stränge schlug, antwortet er: „Ja, so ein Augenblick der Lust, wie Sie sich ihn vergönnt ham, zahlt sich nicht aus. Und hat Ihre Frau mit Ihren Kindern von was zu leben, während der Zeit, wo Sie sitzen wern? Oder wird sie betteln gehen und die Kinder verschiedene Laster lernen müssen?“ (Hašek 44) Schwejk – er erklärt es selbst²⁶ – ist zu Trost oder Mitleid nicht fähig, macht Trost und Mitleid zum Gegenstand des Spotts, einer sarkastischen Heiterkeit. Lebensmüden Zeitgenossen wendet er sich „herzlich“ ermunternd zu: „nur lustig ans Werk“ (Hašek 41); den „Trost“, den er angeblich nicht geben könne, verdreht er mit schwarzem Humor in aktive Sterbehilfe (Hašek 741). Wo soziale Gefühle erwartet werden, reagiert Schwejk mit grausamer Heiterkeit.

Hart und erbarmungslos ist Schwejk ebenso sich selbst gegenüber. Als er zu Feldkurat Katz gebracht wird, glaubt er sich auf dem Weg zur Hinrichtung, nimmt dies „gleichmütig“ hin, plaudert mit den Wachsoldaten (Hašek 108). Auf dem Weg zur Wache des Garnisonskommandos streiten zwei Offiziere, ob Schwejk standrechtlich sofort oder erst „nach der Kriegsgerichtsordnung“ gehängt werden soll: „Schwejk, der von den beiden Offizieren geführt wurde und das ganze interessante Gespräche mit anhörte, sagte seinen Begleitern nichts anderes als: ‚Gehupft wie gesprungen.‘“ (Hašek 716) Schwejk offenbart gegenüber Tod und Todesgefahr absoluten Gleichmut: „[...] im Krieg nimmt man auf einen Menschen nicht Rücksicht. Soll er an die Front oder zu Haus gehängt wern. Gehupft wie gesprungen.“ (Hašek 108)

Weint Schwejk einmal, dann ist es ein gerissenes Rollen- und Possenspiel, wie Feldkurat Katz erfahren muss, als er während einer Predigt exemplarisch Schwejks „sündige Seele“ beschwört.²⁷ Schwejks Erscheinung und Verhalten lassen keinerlei Rückschlüsse auf seine ‚Seele‘ zu, bleiben undurchlässig, opak. Was für die Repräsentanten der Macht schier unerträglich ist (Hašek 81). Moderne Macht- und Straftechniken zielen ja, wie Schwejk bewusst reflektiert, nicht mehr auf den Körper – auf eine ‚Poesie‘ der Martern. Sie stellen vielmehr die ‚Seele‘ als eigentümliches Objekt und Zielscheibe der Macht heraus, eine Seele, „die selber ein Stück der Herrschaft ist, welche die Macht über den Körper ausübt [...], Effekt und Instrument einer politischen Anatomie“ (Foucault, *Überwachen* 42). Wo andere eine Seele, eine subjektive Identität haben, trifft man bei Schwejk jedoch auf „Gelatine, Gummi“ (Tucholsky, *Herr Schwejk* 797), auf

etwas, das sich nicht greifen lässt. Schwejk lässt sich einfach nicht als Subjekt anrufen, kann folglich durch das Ritual der Subjekt-Anrufung nicht ‚unterworfen‘ werden, ist nicht belangbar und rechenschaftspflichtig zu machen.

Das verstörende Fehlen von sozialen Gefühlen, von Selbstgefühl, Lebenswillen, d. h. die innere Leere, weist auf ein unsichtbares Band hin, dass Schwejk mit den Frontkämpfern des industriellen Maschinenkrieges verbindet. Denn obwohl in Hašeks Roman keine Schlachten- und Kampfszenen vorkommen, ist die – weltgeschichtlich neue – Erscheinung der Hölle des Maschinenkrieges in ihm überall – wenigstens latent – gegenwärtig. Und damit der Typus des Maschinenhelden, dessen harte, anorganische Konturen, dessen maskenhafte Physiognomie sich antipodisch, einem Vexierbild gleich, hinter der kindlich weichen Erscheinung der Schwejkfigur verbergen.

Schwejk ist gebannt von Bildern zerrissener, zeretzter Körper, die Hašeks ganzen Roman durchziehen (vgl. Hašek 58, 185, 134, 508–509 u. a.). Schwejk und seine Kameraden weichen dem Grauen nicht aus, fassen es – wie einst Melvilles Ahab das entsetzliche Weiß des Wals – immer wieder ins Auge. Der Alltag des großindustriellen Stellungs- und Vernichtungskrieges ist in Hašeks Roman stets präsent: in den „Granatenregen“ und „großkalibrigen Geschützen“, die „ganze Kompanien [...] zerrissen und verschütteten“ (Hašek 195), in „neuartigen, aus Flugzeugen geschleuderten Bomben, die dreimal nacheinander explodieren“ und ganze Städte auslöschen können (Hašek 235), in „Gasmasken zum Vergiften mit Gas“ (Hašek 332), im „Bombardement der Schützengräben“ und im Geschwirr von „Granaten und Schrapnells“ (Hašek 175), im „Fäulnisgestank“, hervorgerufen von Leichen, die im Niemandsland verwesen (Hašek 700). Auch hier steht Hašeks Roman quer zur operettenhaften Schwejk-Folklore „in starker Korrespondenz zur Kriegsrealität“ (Bömelburg 185).²⁸ Schwejk erlebt – im Militäruzug seines Marschbataillons – jene „nackte, verwüstete Landschaft“ (Barbusse, *Das Feuer* 203), jene „Mondlandschaften“ (Jünger, *Der Arbeiter* 99) des Maschinenkriegs.²⁹ Die „irdische Hölle“ (Barbusse, *Das Feuer* 224) des Maschinenkrieges vernichtet auch sämtliche traditionellen Begriffe des Krieges, zumal den des Heldentods. Ihn malt der Einjährig-Freiwillige Marek, zum Bataillonsgeschichtsschreiber ernannt, seinen Kameraden aus: „Der Feind [...] beginnt Sie mit Granaten und Schrapnells zu bombardieren [...] und Ihre Gliedmaßen schwimmen nach all diesen Explosionen über Ihnen frei in der Luft, durchdringen diese mit ihrer Rotation.“ (Hašek 611) Wenn die „Helden unseres Bataillons“ sterben, hat das jeden festlichen, rauschhaften

Charakter verloren: „Der erste von einer Mine zerrissen, der zweite von Giftgasen erstickt.“ (Hašek 612) In den Materialschlachten ist die Kampfkraft der Arbeiter-Soldaten „kein individueller, sondern ein funktionaler Wert: man fällt nicht mehr, sondern man fällt aus“ (Jünger, *Der Arbeiter* 111). Das Sterben des Einzelnen nähert sich dem „Begriff des Unfalls“ an und lässt die Arbeit nicht ruhen (Jünger, *Der Arbeiter* 148, 112). Das weist auf einen maschinellen Kollektivanspruch, der Körper und ‚Seele‘ der Arbeiter-Soldaten ergreift, sie „geheimnisvoller, härter und rücksichtsloser“ macht (Jünger, *Der Krieg* 11). Der Arbeiter-Soldat agiert im Bewusstsein, „dass er ersetzbar ist und dass [...] die Ablösung in Reserve steht“ (Jünger, *Der Arbeiter* 153). Er funktioniert angemessen, wenn er sich selbst – statt als Held – als austauschbares Funktionselement eines Kollektivs wahrnimmt; wenn er sich affektiv den Anforderungen der großindustriellen Technologie anpasst, Tugenden wie Härte, Erbarmungslosigkeit, Todesverachtung, Gleichmut und Unerschütterlichkeit entwickelt. Er ist dabei [ganz wie Schwejk³⁰] „selbst durch die Aussicht der völligen Vernichtung und der Hoffnungslosigkeit seiner Anstrengungen nicht zu erschüttern“ (Jünger, *Der Arbeiter* 178).

In dem Maße, wie der einzelne Arbeiter-Soldat selbst schon – durch militärische und technologische Disziplinierung – an Körper und Seele mechanisiert ist, wie er an der Macht der zerstörerischen Kriegsmaschinerie teilhat, wie er, eingesenkt ins Kraftfeld der wissenschaftlich gelenkten Technologie, im Dienst ihres blinden Willens steht und alle anderen Bindungen auflöst, ist er ‚Maschinenheld‘. An dessen Spannungsfeld ist die Schwejk-Figur konstitutiv gebunden: Wie die Maschinenhelden sieht [und erzählt] er sich selbst nur als einen *unter* vielen anderen [niemals als einen ihnen *gegenüber*], lebt er in einer virtuellen Kollektivität; wie der Maschinenheld hat er sich von ‚fremden‘ Bindungen gelöst, hat weder Geschichte noch Familie; Wie der Maschinenheld ist er gepanzert mit martialischen Tugenden wie Gleichmut, Ruhe, Todesverachtung, Sarkasmus, Erbarmungslosigkeit und Härte; und er teilt schließlich das innere Gefühlsleben des Maschinenhelden: „Leere“ angesichts des Grauens des Maschinenkrieges (Vgl. Barbusse 224–225). Nicht zuletzt aufgrund der inneren Leere musste, wenn es darum ging, aus Schwejk einen identifikationsfähigen ‚Antihelden‘ zu machen, der schwere Schatten des Maschinenhelden zurücktreten, überblendet werden.

Vom Maschinenhelden – konformistisch, fremdgesteuert, anonyme, sachliche Mächte verkörpernd – kann an sich gar nicht erzählt werden.³¹ Dazu bedarf es erzähltechnischer Verfremdungen. Schwejks tiefenstrukturelle

Bindung an den Maschinenhelden verbirgt sich hinter seiner ‚mythologischen‘ Erscheinung: Das Harte, Kantige, Metallische, Starre in der Ikonographie des Maschinenhelden wird – nach dem von Freud ermittelten Mechanismus – traumlogisch ins Gegenteil verkehrt und kehrt wieder in den Attitüden des Weichen, Sanften, Runden der Erscheinung Schwejks. Um vom Maschinenhelden zu erzählen, konstruiert Hašek in Schwejk ein ‚lebendiges, ohnmächtiges‘ Supplement desselben, stellt er ihn in der Maske, oder besser im Vexierbild eines harlekinischen, hermeshaften ‚Volksgestes‘ und ‚Antihelden‘ dar.

Schwejks Kumpel Woditschka, ein Bausoldat für Schützengräben, erzählt gern Geschichten von Frontsoldaten, die aus Rache eigene Offiziere unter Feuer nehmen: „Das Luder hat noch gelebt wie eine Katze, so hamr ihm mit zwei Schüssen den Rest geben müssen, damit nichts draus wird; nur gebrummt hat er, aber so komisch, es war sehr gelungen.“ (Hašek 386) Ein andermal gebärdet sich ein Oberleutnant, im Todeskampf „plötzlich das Rückzugssignal“ pfeifend, so komisch, dass sich die Soldaten „um ihn herum totlachen“ (Hašek 387). Das Lachen der Frontsoldaten ist dem archaischen, dem schwarzen Lachen der Schamanen verwandt, wenn sie etwa die ‚bösen Geister‘ der Verstorbenen abwehren oder bei Initiationsritualen [symbolische] Zerstückelungen des Körpers vornehmen. Das schwarze Lachen der Soldaten ist ein Lachen über den Tod im Maschinenkrieg. Es will den unerhörten Schrecken, die Katastrophe in Bann halten, ihnen die Stirn bieten. Doch gleichzeitig offenbart und steigert es den Schrecken in der furchtbaren Gebärde. Das Verlachen des großindustriellen Todes ist ein gewalttätiger, drohender Akt, ein verzweifelter Versuch, den „Katastrophen [...] ein Stück Befreiung abzutrotzen“ (Jurzik 49). Die ‚Befreiung‘ verdichtet sich in den Augenblicken lustvoller Affektentladung: Im schwarzen Lachen scheint die Angst vor an sich unbezwingbaren Gewalten – hier: vor den Elementargewalten großmaschineller Zerstörung – für einen Moment rauschhaft überwunden, entzündet sich in einer von Menschen gemachten Hölle ein Funke menschlicher Souveränität.

Schwejks Komik lässt sich erst durch seine tiefenstrukturelle Bindung an den Maschinenhelden, dessen transindividuelles Energiefeld, konkret begreifen: In dem Lachen über die Absonderlichen und ihren Untergang, in dem Lachen, das Schwejk über die militärische Ordnung auslöst, klingt als Grundton, ‚keynote‘, das schwarze Lachen mit, das den ungeheuren Schrecken des Maschinenkrieges für einen Augenblick bannen, das der unterdrückten, doch alles beherrschenden Angst einen rauschhaften Augenblick der Lust, einen flüchtigen Moment souveräner

Würde abtrotzen will. Das dionysisch entgrenzte Triebwesen, als das uns Schwejk entgegentritt, entsteht im Rausch, in der düsteren Lust der Frontsoldaten des Maschinenkrieges.

Als Antiheld ist Schwejk paradox: Seine „Unzerstörbarkeit“ (Brecht, *Arbeitsjournal* 282) gewinnt er kraft der inneren Bindung an den Maschinenhelden; um indes als Antiheld zu wirken, zu glänzen, muss seine Vermittlung durch die Hölle des Maschinenkrieges gleichzeitig abgedrängt, verschattet werden. Am missbräuchlichsten geschah das in der Konstruktion eines ‚komödiantischen‘ Antihelden, d. h. einer gänzlich harmlosen, gefühlsduseligen Schwejk-Figur, die, verdinglicht zum Klischee des „gemütlichen wie gewitzten böhmischen Kleinbürgers“, verkörpert von Heinz Rühmann oder Peter Alexander, zur Ikone der Folklore- und Tourismusindustrie wurde (vgl. Bömelburg 195–196). Max Brod und Hans Reimann lieferten 1927 mit ihrer Dramatisierung des ‚Schwejk‘-Stoffes *den* dynamischen Interpretanten einer entpolitisierten „Semiose“ [Peirce], welche die sarkastischen Angriffe des Hašek'schen Erzählers auf k.u.k.-Monarchie, Klerus, Militär in kleinbürgerlicher ‚Gemütlichkeit‘ verpuffen lässt. Schwejk wird Hanswurst in einem „pseudo-komischen Offiziersburschen-Schwank“ (Piscator 188), der die Liebeswirren seines Herrn durch die üblichen Verwechslungen und Missverständnisse steigert und sich zum ‚guten‘ Schluss „nichts sehnlicher“ wünscht, „als Pate bei den Kindern des Herrn Oberleutnant und der Frau Oberleutnant stehen zu dürfen“. ³² Während Hašek's Schwejk seinen Herrn aus der Fassung bringt, in zittrige Unruhe, „fürchterliche“ Albträume stürzt, (Hašek 224), ist der Brod/Reimannsche ein gutmütiger Trottel, der „dicke Tränen [weint], welche Lukasch erreichen“ (Knust 16).

Gegen solch hemmungslose Verdrehung der Romanvorlage ins Schwank- und Operettenhafte entwickelte Erwin Piscator mit Bertolt Brecht, Felix Gasbarra und George Grosz 1928 eine textnahe, an dramatisch wirksamen, politisch symbolhaltigen Szenen orientierte Bühnenfassung, die das subversive Potenzial des Romans zur Geltung bringen sollte. Die politisch akzentuierte Verkürzung der Originalpartien ist damit erkaufte, dass Schwejks dionysisch schillernde Triebnatur, mithin seine eigentümliche Kraftquelle, ins Dunkel rückt. Schwejk wird zu einem ‚politischen‘ Antihelden in katastrophischer Zeit, zu einem Vorbild im Überlebenskampf profiliert. ³³ Dazu tilgt man Härte, Leere, das Unheimliche des Hašek'schen Schwejks, trägt ihm eine sentimentale Seelenschicht auf: So entsteht ein Schwejk, der über sein „größliches Schicksal“ weint, der sich selbst und Lukasch „so furchtbar leid“ tut (Knust 97). Damit

Schwejk zum politischen Antihelden wird, der zu einer ironisch gebrochenen Identifikation einlädt, braucht er offenbar ein resonanzfähiges Gemüt, das zu Rührung, Trost, Mitleid fähig und bereit ist. So sehr der politische Antiheld à la Piscator und Brecht dem komödiantischen entgegengesetzt ist, in einem Punkt ist er ihm verwandt: in der zumindest ansatzweisen – von Brecht in *Schweyk im zweiten Weltkrieg* [1943] faktisch und strukturell ausgebauten – Sentimentalisierung, ³⁴ die aus dem Bild Schwejks das Düstere, Harte, ‚Unmenschliche‘, die aus ihm den Schatten des Maschinenhelden wegreuschert.

Dietmar Voss ist Privatdozent am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin und arbeitet u. a. zur Ästhetik der Moderne, zu Psychoanalyse und Kultur.

1 Über Wahnsinnige, Serienkiller, Kranke, Sexualtrieb-täter, 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.

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

3 Das bezieht sich weniger auf den gebräuchlichen ‚politischen‘ Sinn des Begriffs als vielmehr auf einen ‚kulturanthropologischen‘ Sinn, wie ihn Bataille im kritischen Anschluß an Hegel entwickelte. Siehe Bataille, Georges. *Die Souveränität* [1956]. Übs. E. Lenk. München, 1978: 47–82.

4 Denn „was die Masse anzieht, ist die Existenz einer Region, in der das menschliche Wesen souverän handelt“ (Bataille 50).

5 Siehe Voss *Heldenkonstruktionen*.

6 Das erschließt sich auch aus der Zeichen-Landschaft, in der Nick agiert: Umgeben von „Hügeln mit niedergebranntem Baumbestand [...] nichts als Schienen und das verbrannte Land“ (Hemingway, *Strom* 174); das ist im Kontext von *Müde bin ich, geh zur Ruh/Now I Lay Me* eine „Landschaft der Kastration“: „Meine Mutter [...] verbrannte alles“ (Hemingway, *Strom* 143), zumal die ‚phallischen‘ Dinge, die der Vater und der Sohn so liebten.

7 So merkt er zum Marsch durch den Sumpf von Makata an, „dass, wenn Schlamm und Nässe die physische Energie der Träger untergraben hatten, eine Hundeweitsche ihrem Rücken sehr gut bekam“ (*Stanley* 93).

8 Kurtz erinnert aufgrund seiner Brutalität [die Wildnis zog ihn „durch das Wecken vergessener und brutaler Instinkte“ in Bann] sowie seiner journalistischen Profession [„Er hatte für Zeitungen geschrieben und daran gedacht, dies wieder zu tun“] deutlich an Stanley. Siehe Conrad 157, 164.

9 Der zunächst Livingstone heroisierte: ein Mann „mit dem Heldenmut des Spartaners, der Unbeugsamkeit des Römers, der ausdauernden Entschlossenheit des Angelsachsen“ (*Stanley* 259) – um sich dann als dessen legitimer heroischer Erbe zu inszenieren, was in seiner dritten Afrika-Expedition kulminiert, wenn er [mit direktem Kolonisationsauftrag des belgischen Königs Leopold II.] als moderner Gründungsheroe auftritt.

- 10 Herakles besiegt die lernäische Hydra, indem er, statt eine direkte Konfrontation zu suchen, ihr Umfeld, den Wald anzündet und mit der Feuersbrunst ihre Köpfe ausbrennt; die stymphalischen Vögel tötet er, indem er sie von ihrer Umwelt, den Sümpfen trennt.
- 11 Klaus Heinrich 1987 im Gespräch mit Heiner Müller und Wolfgang Storch. Siehe Heeg u. a. 31.
- 12 Siehe hierzu Johnson 64–65.
- 13 Siehe etwa Compart 37.
- 14 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 38.
- 15 „Die Frauen konnten mich nicht verstehen und ich litt darunter, wenn sie gingen. [...] Ich hatte kein Vertrauen [...], um mein Leben und meine Gefühle in irgendjemandes Hand zu legen. [...] Der Stolz des Verlierers. Und ich musste zugeben, dass ich im Leben immer verloren hatte.“ (Izzo 120)
- 16 Siehe dazu Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft* 282–311. Sowie Voss, *Leben machen und sterben machen* 109–120.
- 17 Welchen die Übersetzerin Grete Reiner kongenial als ‚Böhmakeln‘ wiedergab, das sowohl auf die Lokalsprache der deutschen Minderheit in Prag als auch auf den Jargon der tschechischstämmigen Arbeiterbevölkerung in der Wiener Region Bezug nahm. Mit der Folge, dass die deutsche Fassung „erheblich stärker dialektal geprägt [ist] als die tschechische Ausgangsfassung“ (Bömelburg S. 190).
- 18 Vgl. Janouch, *Jaroslav Hašek, Der Vater des braven Soldaten Schwejk*.
- 19 Vgl. die Geschichte vom „aufgeblasenen“ Gefreiten, der auf die Krankenstation kam (Hašek 754).
- 20 Siehe Schwejks Reaktionen auf seine Zimmerwirtin Fr. Müller, die aus dem Fenster springen will (Hašek 56) oder auf einen Mitgefangenen in der Separationszelle (Hašek 41). Vgl. weiter die Geschichte vom besserwisserischen „unglücklichen Lehrer“ in Uniform (Hašek 693).
- 21 Schwejk salutiert mit einem „unendlich zufriedenen, sorglosen Gesicht. Er sah aus wie der griechische Gott des Diebstahls in der nüchternen Uniform eines österreichischen Infanteristen.“ (Hašek 428)
- 22 „Das wird was Wunderbares sein, wenn wir beide zusammen für Seine Majestät den Kaiser und seine Familie fallen wern...“ (Hašek 227). Homoerotische Begegnungen auch mit anderen Offizieren (s. Hašek 745).
- 23 Als man Schwejk zum zweiten Mal hintereinander aus der Zelle zum Verhör beordert, fürchtet er, „die übrigen Herrn“ Mitgefangenen könnten „auf mich eifersüchtig wern“ (Hašek 25).
- 24 Auf die Frage eines Kommissars der Polizeidirektion („Gestehn Sie alles?“) antwortet Schwejk „weich“: „Wenn Sie wünschen, Euer Gnaden, daß ich gesteh, so gesteh ich, mir kanns nicht schaden. Wenn Sie aber sagen: ‚Schwejk, gestehn Sie nichts ein‘, wer ich mich herausdrehn, bis man mich in Stücke reißt.“ (Hašek 26)
- 25 Vgl. etwa Hašek 48, 551, 583.
- 26 Dem Feldkuraten Martinec, in die Zelle gekommen, um Schwejk „geistlichen Trost zu gewähren“, erklärt er, beider Rolle parodistisch verdrehend, er, Schwejk „habe nicht die Beredsamkeit, dass ich jemandem in seiner schwierigen Lage einen Trost geben könnt.“ (Hašek 739)
- 27 In der Sakristei klärt er den Priester auf: „Ich hab gesehen, dass zu ihrer Predigt ein gebesserter Sünder fehlt, den Sie vergeblich in Ihrer Predigt gesucht ham. So hab ich Ihnen wirklich die Freude machen wolln [...], und mir selbst wollt ich einen Jux machen.“ (Hašek 94)

28 Vgl. Barbusse 11, 223–224.

29 Siehe etwa Hašek 621, 700.

30 Im Gefängnis der Polizeidirektion hält es Schwejk für „angezeigt, den Arrestanten die vollständige Hoffnungslosigkeit ihrer Situation zu erklären.“ (Hašek 20)

31 Was etwa die Dramaturgen des Hollywood-Kinos veranlasste, über das Wirken von Kampfmaschinen wie Rambo oder Terminator das narrative Netz eines rebellischen, romantischen Volkshelden zu stützen.

32 So Herbert Knust in seinem Resümee der Brod/Reimannschen Dramatisierung; Knust 17.

33 Vgl. folgende Szene: „Marek: Er [Schwejk] schläft friedlich, als ob ihn der ganze Krieg nichts angehe. / 1. Soldat: Er weiß, sie werden ihm nichts tun. / Marek: Ich sag euch, er kommt von uns allen am besten durch diese Scheißzeit.“ (Bühnenfassung des Piscator-Kollektivs; Knust 95).

34 Hier zeigt sich, dass für die Piscator-Fassung eben nicht nur der Roman, sondern „auch die Brod-Reimannsche Version als Vorlage benutzt wurde“ (Knust 22).

Literatur

Barbusse, Henri. *Das Feuer. Tagebuch einer Korporalschaft* [1916]. Frankfurt am Main: Fischer, 1986.

Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Bataille, Georges. *Die Souveränität* [1956]. Hg. / Übs. E. Lenk. München: Matthes & Seitz, 1978.

Bömelburg, Hans-Jürgen. „Der andere Untertan. ‚Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk‘ von Jaroslav Hašek.“ *Literatur, die Geschichte schrieb*. Hg. Dirk van Laak. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011: 182–197.

Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*. Hg. Werner Hecht. Berlin: Aufbau, 1972.

Compart, Martin. „Kinomythos Alain Delon.“ *dark zone. Ein Noir-Reader*. Hg. Martin Compart. Erkrath: Strange, 2004: 36–40.

Conrad, Joseph. *Herz der Finsternis. [Heart of Darkness, 1911]*. Übs. F. Lorch. Zürich: Diogenes, 1977.

Dietze, Gabriele. *Hardboiled Woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997.

Döblin, Alfred. *Berge, Meere und Giganten*. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter, 1977.

Foucault, Michel. *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975–76*. Übs. M. Ott. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

---. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übs. W. Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

Hašek, Jaroslav. *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* [1923]. Übs. Grete Reiner. Berlin: Aufbau, 2011.

Haug, Wolfgang Fritz. *Bestimmte Negation. ‚Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk‘ und andere Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Heeg, Günther u. a. Hg. *Kinder der Nibelungen. Klaus Heinrich und Heiner Müller im Gespräch mit Peter Kammerer und Wolfgang Storch*. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2007.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Jenaer Realphilosophie*. Hamburg: Meiner, 1969.

---. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke. Bd. 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*. Werke. Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Hemingway, Ernest. *Der alte Mann und das Meer [The Old Man and the Sea] und andere Meisterwerke*. Übs. A. Horschitz-Horst. Stuttgart: Europäischer Buchklub, 1955.
- Hemingway, Ernest. „Großer doppelherziger Strom [Big Two-Hearted-River].“ Übs. A. Horschitz-Horst. *Die Nick Adams Stories*. Ernest Hemingway. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.
- Izzo, Jean-Claude. *Total Cheops. Die Marseille-Trilogie*. Zürich: Unionsverlag, 2007.
- Janouch, Gustav. *Jaroslav Hašek. Der Vater des braven Soldaten Schwejk*. Bern/München: Francke, 1966.
- Johnson, Diane. *Dashiell Hammett. Eine Biographie*. Zürich: Diogenes, 1985.
- Jünger, Ernst. *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* [1932]. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.
- . *Der Krieg als inneres Erlebnis*. Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing, 1940.
- Jurzik, Renate. „Die zweideutige Lust am Lachen. Eine Symptomanalyse.“ *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Hg. Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Frankfurt am Main: Syndikat, 1986: 39–51.
- Kerényi, Karl. *Die Mythologie der Griechen*. Bd. II. Die Heroen-Geschichten. München: dtv, ¹⁸1999.
- Knust, Herbert, Hg. *Materialien zu Bertolt Brechts ‚Schwejk im zweiten Weltkrieg‘*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Lacan, Jacques. *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Das Seminar von Jacques Lacan, Bd. 2. Übs. H.-J. Metzger. Olden/Freiburg im Breisgau: Walter, 1980.
- Lao-Tse. *Tao Te King*. Übs. Victor von Strauß. Zürich: Manesse, 1959.
- Lethen, Helmut. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Melville, Herman. *Moby Dick oder der Wal [1851]*. Übs. A. u. H. Seiffert. Frankfurt am Main: Insel, 1977.
- Müller, Robert. *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs [1915]*. Stuttgart: Reclam, 1993.
- Piscator, Erwin. *Das politische Theater*. Neubearb. v. Felix Gasbarra. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1963.
- Stanley, Henry M. *Wie ich Livingstone fand [How I found Livingstone, 1872]*. Heinrich Plechita, Hg. Stuttgart/Wien: Edition Erdmann, 1995.
- Tucholsky, Kurt. „Herr Schwejk“ [1926]. *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* [1923]. Hašek, Jaroslav. Übs. Grete Reiner. Berlin: Aufbau, ²⁰11: 795–799.
- Voss, Dietmar. „Heldenkonstruktionen. Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen.“ *KulturPoetik*. 2. 2011: 181–202.
- . „Leben machen und sterben machen. Facetten der Bio-Macht.“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 741. 2011: 109–120.