
Dietmar Voss

Ohnmächtige Souveränität

Zur Figur des Antihelden im Kontext der Moderne

Der ›brave Soldat‹ Schwejk – antiheroischer Protagonist in Jaroslavs Hašeks berühmtem Roman – beobachtet auf dem Weg zur Front einen vorbeifahrenden Militärzug mit offenen Waggons: Ein Korporal der Deutschmeister »mit herausfordernd aufgewirbeltem Schnurrbart« stützt sich wie in einem ›lebendem Bild‹ quer auf seine sitzende Mannschaft, schmettert voller Inbrunst das Prinz-Eugen-Lied, lehnt sich übermütig hinaus – und fliegt aus der offenen Waggontür, wobei er »mit aller Kraft im Flug mit dem Bauch auf den Weichenhebel [schlug], auf dem er aufgespießt hängenblieb«. »Mit Kennermiene« betrachtet Schwejk neugierig den Leichnam: »Der hats schon hinter sich [...] hat sich akkurat aufgespießt [...], hat die Därme in den Hosen.¹ Das groteske Ende des Offiziers der Deutschmeister, jenes Ritterordens aus dem 12. Jahrhundert, symbolisiert den Untergang des aristokratischen Kriegerstandes – *des* Inbegriffs menschlicher Souveränität, die in Gestalt verführerischer Husaren noch Romane und Operetten des 19. Jahrhunderts bevölkerte – in den Höllenfeuern des Maschinenkrieges, zu dem Schwejk und seine Kameraden gerade unterwegs sind. Auch sein geliebter Herr, Oberleutnant Lukasch, ein notorischer Verführer, repräsentiert noch jene aristokratische Souveränität, Glanzstück des feudalen Ständestaates: Hoch zu Roß reitet er nicht nur dem Feind entgegen, sondern zugleich seinem Untergang, der sich in den Materialschlachten des großindustriellen Krieges vollzieht.²

1. Moderne Divergenz von Macht und Souveränität. – Was Schwejk fasziniert beobachtet, ist das finale Stadium des Zusammenbruchs der ständischen Ordnung, der patriarchalischen Autorität, der feudalen Tugenden, der symbolischen Repräsentation, der Hierarchie der Gemeinschaften im Versachlichungs- und Entzauberungsprozess der Moderne. Dabei bewegte Literatur und Philosophie des 19. Jahrhunderts vor allem eine Frage: Was geschieht eigentlich, wenn ›der Knecht‹ (aus Hegels *Phänomenologie des Geistes*) – das »durch die Arbeit« erwirkte Selbstbewusstsein mit seinem Primat von Selbsterhaltung und instrumenteller Rationalität – zum Herrn wird, mit den souveränen Eigenschaften des untergegangenen Herrn? Jene souveräne Subjektivität, die »dem Tode«, »der Verwüstung«, »dem Negativen

ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt»,³ ist nach Hegel und seinem Schüler Marx für die Menschen der modernen Welt definitiv verloren: Hegel lässt sie an die Struktur des Weltgeistes, Marx an die Struktur des *Kapitals* übergehen, welche jeweils, was früher als verschwenderische, rauschhafte, übermütige Bewegung exemplarischen Menschen (wie z.B. Alexander dem Großen) zukam, nun den, *allen* Menschen als erhabenes Schauspiel *gegenüberstellen* – sei es in der selbstherrlichen Gestalt eines Geistes der Geschichte, sei es in Form der grenzüberschreitenden Dynamik der Kapitalverwertung, deren gottähnliche Macht Marx oft betont. Gegen solchen *Entzug* legte Nietzsche Protest ein, indem er »Souveränität«, den »souveränen Menschen« als »die höchste Form von Individual-Freiheit« ansetzte, von der politischen Machtfunktion, vom Problem der Legitimität unterschied.⁴ Souverän sein und handeln kann somit auch, wer seine Macht verliert, wer geschichtlich zur Ohnmacht verurteilt ist – wie Mozarts/ Da Pontes *Don Giovanni*, der seine aristokratischen Augenblicks-Tugenden, sich in Rausch, Erotik, Kampf zu verschwenden, gegen eine verbürgerlichte Welt (auch des Adels) behauptet, der die Grenzen von Moral und Scham, Angst und Konvention lachend übertritt und dem steinernen Gast sein *io non mi pento* entgegenschleudert. In der Selbstherrlichkeit des spanischen Granden verkörpert sich genau das, was der bürgerlichen Freiheit (der juristischen *Person*, des *homo oeconomicus*) zur Freiheit fehlt: die Weigerung, nützlich zu sein, die Fähigkeit, sich über Gebote der Selbsterhaltung hinwegzusetzen.

Allerdings hielt Nietzsche seine analytische Unterscheidung nicht durch und erlag der Versuchung, die Impulse des Souveränen mit Machtstreben, mit historischen Kostümen patriarchalischer Herrschaft zu vermischen, was auf die unheilvolle Vision des »höheren Menschen« hinauslief. Erst Georges Bataille machte den Blick frei auf eine Sphäre des Souveränen, die als »allgemeine Subjektivität« existiert, als Zeichen und Gefühl einer »untergründigen, ungreifbaren Subjektivität«,⁵ deren Impulse (Verschwendung, Mut, Hingabe, Übertretung der Grenzen von Moral, Konvention, Scham, Ich) in der Masse der – früheren – Untertanen per dialektischer Übertragung latent fortleben. Was vormodern auf Seiten einer aristokratischen Krieger-Kaste monopolisiert war, wird in der modernen Welt auf der Ebene der Zeichen sozusagen »demokratisiert«, schwingt als verborgene Konnotation in den Zeichenströmen der Gesellschaft: Jeder trägt nun den Gegensatz von Herr und Knecht, von Sklaven- und Herren-Moral, in seiner Brust, jeder will sich selbst erhalten, sich aufsparen für die Zukunft - und strebt doch wenigstens unbewusst dahin, was nach Nietzsche einst die »vornehme Seele« auszeichnete: sich verschwenden, leben in der Intensität des leuchtenden Augenblicks.

Damit verwandelt sich »Souveränität« in eine *paradoxe* Wirklichkeit: Die souveräne Existenz ist nunmehr von politischer Macht, von der sie – wie der Glanz des Lichts von latenter Energie - eigentlich abhängig und geschichtlich geprägt

ist, getrennt, ja sie gerät in der Moderne zusehends in Gegensatz zur Macht. Mit durchgreifender Kapitalisierung der Gesellschaft, mit der Anonymisierung der Kapitalströme, mit modernem Verfassungsstaat und gouvernementaler Demokratie verliert der »soveräne Glanz« der Macht jegliche legitimatorische Funktion. Die Macht gibt sich fortan glanzlos. Parlamentsabgeordnete, Wirtschaftsmanager, ja selbst Präsidenten und Regierungschefs, die aus der Grauzone anonymer Kapitalmächte kommen, suchen durch ein möglichst unauffälliges, individualitätsarmes Image Spitzenwerte auf der Normalitätsskala zu erzielen, deren Zeichen heute an die Stelle der repräsentativen Symbole getreten sind, die früher Standeszugehörigkeit und Privilegien sichtbar machten.⁶ Die moderne Demokratie schließt strenggenommen politische und menschliche Souveränität ihrer Machthaber aus, bildet eine Gesellschaft »von Menschen ohne Souveränität« (de Maistre). All das ist jedoch nicht im Sinne der politischen Romantik zu beklagen, sondern als notwendiges Entzauberungspensum der Moderne zu begreifen.

Aus gutem Grund forderte Bataille, dass der Ausdruck jener »untergründigen« Impulse, die in den Menschen auf eine »soveränes« Leben drängen, an die »Verweigerung der Macht« gebunden sein müsse.⁷ Denn die Erfahrung des Faschismus, des Nazi-Regimes machte auf globaler Stufe offenbar, welche Folgen es hat, wenn jene heimlichen Massenimpulse des Souveränen unter Bedingungen moderner Rationalität für politisches Machtstreben in Dienst genommen werden: die Entfesselung purer Gewalttätigkeit, den Rausch der Vernichtung. Indem sich die Nazi-Macht als Ort ostentativer politischer Souveränität inszenierte, die Massen in den Sog kollektiver Ekstasen, rauschhafter Gewaltorgien zog, reanimierte sie einen schauerlichen Glanz des Souveränen. Damit griff sie allerdings weniger auf Traditionen der aristokratischen Vornehmheit zurück, der das aufstrebende Bürgertum auf seiner Jagd nach dem »Phantom [...] seiner souveränen Würde«⁸ nacheiferte (wie Thomas Buddenbrook mit seinem parfümierten »à la Napoleon III. ausgezogenen Schnurrbart«⁹), als vielmehr auf die Reflexe der untergegangenen Souveränität in der Masse der Untertanen. Gerade im »niedern Volk« gibt es, wie Nietzsche betonte, ein tiefes Empfinden fürs Souveräne, wobei die souveränen Tugenden indes mit Affekten der »Sklaven-Moral«, des »Ressentiments« oft »innerhalb Einer Seele« verflochten sind¹⁰ – wie schon bei der von Thomas Mann erfundenen Küchenmamsell Ida Jungmann, die im Hause der *Buddenbrooks* »mit aristokratischen Grundsätzen«, mit Leidenschaft fürs Vornehme ihren Dienst tut,¹¹ dies aber verknüpft mit rassistischen Ressentiments, die es erlauben, das Barbarische des »eigenen« souveränen Begehrens aufs *Fremde* abzuwälzen.

Die »untergründige Subjektivität« des Souveränen birgt explosives Potenzial, das sich entzündet, »antimodernistische« Gewaltexzesse hervorruft, sobald es

unter Bedingungen der modernen Welt mit Politischem, mit Ideologischem kurzgeschlossen wird (wie heute die Selbstmordkommandos islamistischer Terrormilizen zeigen). In dieser Situation tritt die *kulturelle Figur des Antihelden* auf den Plan: Sie übernimmt paradigmatisch die Aufgabe, der paradoxalen und latenten Wirklichkeit der ›soveränen Subjektivität‹ Ausdruck zu geben, sie in besonderen Augenblicken zu verkörpern, ohne sie an die Welt der Macht, der politischen Kämpfe zu verraten. Die moderne Trennung von Macht und Souveränität ist die strukturelle Voraussetzung, unter der ein ›Antiheld‹ entstehen kann; und sie ist zugleich seine politische Tugend.¹² Indem er seine ›Subjektivität‹ wesentlich *im Scheitern* an der Macht – sei es der Natur, sei es der Gesellschaft, der Justiz usw. – entwickelt und sich der Komplizenschaft mit ihr entwindet, verinnerlicht er die Abstinenz vom Machtstreben – wie etwa Meursault, Albert Camus' berühmter Antiheld, wenn er, »von Hoffnung entleert«, das Absurde des Lebens, der Macht hinnimmt, verwindet, um sich »zum ersten Mal der zärtlichen Gleichgültigkeit der Welt« zu öffnen.¹³ Die kulturelle Leistung der Figur des Antihelden besteht darin, dass sie Spurenelemente jener ›soveränen Subjektivität‹ aufblitzen lässt und im gleichen Atemzug gegen eine politische Affektaufladung derselben immunisiert. Das macht plausibel, warum seit dem 19. Jahrhundert mit dem ›Antihelden‹ eine Figur mediale Konjunktur und allgemeine Anziehungskraft gewinnt, die entweder bei ›heroischen‹ Projekten (der Jagd, der Eroberung) scheitert, sich partiell als Subjekt auflöst, dem Wahn verfällt – wie Melvilles Kapitän Ahab, wie Conrads Mr. Kurtz oder manch einsamer Jäger in Hemingways Geschichten – oder sich von vornherein in einer Situation hoffnungsloser Ohnmacht befindet – wie Hašeks Schwejk oder Kafkas Josef K.

2. *Auf den Spuren antiker Heroen: Ironie eines Scheiterns.* – Die antiken Helden bekämpften die erdmütterlichen Ungeheuer, indem sie zunächst ins tellurische Unterreich 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 – entstanden im Kontext imperialer, kolonialistischer Projekte sowie der Kapitalisierung des Zeitungswesens –, dringen wieder ›Helden‹ in unbekannte, unbezähmte Natur vor: wie 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 gelangen abenteuerdurstige Romanhelden wie Mr. Kurtz bzw. der Seemann Marlowe auf dem Kongo in *Das Herz der Finsternis* (in Joseph Conrads gleichnamigem Roman), wo die Erde »unirdisch« und »ungeheuer« wird;¹⁴ oder wie Ingenieur Brandlberger

(aus Robert Müllers Roman *Tropen*) auf dem Rio Taquado in die Wildnis des südamerikanischen Dschungels, in dessen wollüstig trüben Fluten das »mütterlich Nährsame«, der dämonische »Reiz der Gebärerin« aufscheint;¹⁵ oder sie nähern sich wie Hemingways Nick Adams den Tiefen der Sümpfe, wo die größten Forellen harren: »Er spürte einen Widerwillen [...]. Im Sumpf war angeln ein tragisches Abenteuer.«¹⁶ 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. Auch schon Stanley sah sich bei seiner ersten 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.¹⁷

Allerdings ist der antike Heros nur insofern Held, als sein Tun im Dienst der Zivilisation und der Gemeinschaft steht, was man allenfalls vom Tun des Arztes und Wissenschaftlers Livingstone behaupten kann. Die Imagestrategie des Journalisten Stanley bestand nun darin, den Briten zunächst zu heroisieren,¹⁸ um dann als dessen »Retter« den Heldenruhm auf sich zu übertragen, und sich anschließend – auf seiner dritten Afrika-Expedition mit direktem Kolonisationsauftrag des belgischen Königs – im Glanz eines modernen Gründungshelden zu sonnen. Doch statt der »Zivilisation« brachte Stanley die Barbarei ins Herz Afrikas: Geschickt von Leopold II., der hier statt als königlicher Souverän ganz als personifiziertes Handelskapital agierte, errichtete Stanley im Pakt mit arabischen Sklavenhändlern, mit deren Brutalität und Tricks, einen Zwangsarbeiter-Staat zum Zweck der räuberischen Ausplünderung des Landes, seiner Rohstoffe (Elfenbein, Kautschuk) und Arbeitskräfte.¹⁹

Die hemmungslose Gewalttätigkeit Stanleys,²⁰ genannt *Bula Matari* (der die Steine bricht), würde indes eher zu den Gegnern der antiken Helden, Titanen wie dem erdgeborenen Riesen Antäus, passen. Zivilisatorische Signum des Helden sind vielmehr dialektische, mimetische Listen: Herakles besiegt den nemeischen Löwen, indem er selbst Löwe wird. Er bezwingt Sümpfe, unterweltlichen Schlamm, indem er Flüsse umleitet. Er bekämpft die ungeheure Natur, indem er sich deren Kräfte – wie Wasserkraft, Blut der Hydra, Löwenfell – instrumentell aneignet und sie listig für die Zwecke der Arbeit – Abfallbeseitigung, Jagd, Ackerbau usw. – einspannt. Perseus überlistet die Gorgo Medusa, um ihren versteinernen Blick für seine, für zivilisatorische Zwecke anzuwenden.

Modernen Abenteurern auf »heroischer Spur« misslingt es in der Regel, sich den Kräften der unbändigen Natur partiell zu unterwerfen, ihnen ähnlich zu werden, um sich selbst, ihre innere Einheit, Männlichkeit zu stärken oder für andere zivilisatorische Zwecke zu nutzen. So verfehlt Hemingways *Old Man*

die mythische Identifikation mit dem schönen Ungeheuer – einem Marlin von »ungeheurer Länge« – auf eklatante Weise: Nachdem er ihn getötet hat, wird er ihm 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 anfiel, war es, als ob er selbst angefallen wurde«).²¹ Ähnlich ergeht es Kapitän Ahab (aus Hermann Melvilles *Moby Dick*) mit dem dämonischen Weißen Wal, Wiedergänger des Leviathan, des biblischen Chaos-Drachen: Der mählt ihm erst sein Bein ab, später stranguliert er Ahab mit der Leine von dessen Harpune und zieht ihn mit hinunter in chthonische Tiefen. Wenn eine mythische Assimilation des Helden an sein Objekt der Eroberung stattfindet, dann geht sie von der ungeheuren Natur 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.«²² Der Elfenbeinjäger Mr. Kurtz wird seinem Objekt tatsächlich ähnlich – allerdings nicht kraft der mimetischen List des Jägers, sondern kraft der verschlingenden Macht der Natur. Mit grausamer Ironie verkehrt der Weiße Wal die Mimesis des Jägers: Er verschafft Ahab ein »weißes neues Knochenbein.«²³ Nicht allein sein Steuermann Starbuck (bei aller Vernunft zum Tyrannenmord unfähig), auch Ahab selbst ist ein Mann, »dessen Heldentum gebrochen ist.«²⁴ Statt die chthonischen Mächte zu bezähmen, werden sie deren Beute. Wie seine antiken Vorfahren geht der moderne Abenteurer über die Schwelle zum Unheimlichen, über sich selbst hinaus: Dort aber verfehlt er die entscheidende Volte: die listige Assimilation, verfehlt er – zumal in Ermangelung tellurischer Helferinnen wie Ariadnes, die Theseus aus dem Labyrinth befreit, oder Medeias, die Iason mit Zauberkräutern aus der »Todestrunkenheit« der Drachen-Unterwelt erlöst²⁵ – sich selbst und wird – Antiheld.

3. Übermütige Antihelden: Momente »unproduktiver« Selbstverausgabung. – Der Glanz der Überwindung der chthonischen Mächte, in dem der antike Heros erstrahlt, ist durch Verdrängung erkaufte. Die Heroen *verdrängen*, dass sie die Natur nur überwinden können, indem sie deren Kräfte sich zu eigen machen, Töchter der Erdmutter für sich arbeiten lassen (Theseus lässt Ariadne auf Naxos zurück); sie 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. Der Schrecken und seine dialektische Umfunktionierung für zivilisatorische Zwecke müssen verborgen, inoffiziell bleiben. 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.«²⁶ Dabei können die antiken Helden das Grauen nur in sich hineinnehmen, indem sie sich nach außen vor ihm wappnen, die direkte Konfrontation meiden, vor dem – dissoziierenden – Schrecken den Blick verschließen. Perseus überlistet die Gorgo Medusa, indem er seinen ehernen Schild als Spiegel benutzt und somit dem versteinernenden Blick entgeht; Odysseus verstopft sich und den Gefährten vor dem Gesang der Sirenen die Ohren.

Anders der moderne Antiheld, der zunächst aus der Inversion des antiken Modells entsteht: Statt sich zu hüten, das Grauen ins Auge zu fassen, geht er, ungeachtet der Gefahren, direkt auf das Grauen los. Wie Kapitän Ahab, wenn er immer wieder die Konfrontation mit der »schneeweißen, faltigen Stirn« des Ungeheuers herausfordert, dessen Schrecken »aus nächster Nähe« ins Auge fasst.²⁷ In seinem wahnhaften Tun entfesselt Ahab Augenblicke von souveräner Selbstverschwendung, die entstehen, wenn das Ich eben *aus sich heraustretend* das Grauen in den Blick nimmt.²⁸ Solch ekstatische Momente 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!«²⁹ Der moderne Antiheld ist – in souveräner Missachtung von Sicherheit, Leib, Leben – so mutig, ja übermütig, dass er auf das »letzte Reale« (Lacan) ausgeht, wo »alle Worte aufhören und sämtliche Kategorien scheitern«.³⁰ Auch das *souveräne Prestige*, das Conrads Mr. Kurtz in den Augen Marlowes – oder in Coppolas Film *Apocalypse Now* (USA 1979) 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.³¹ Von einem bloß scheiternden Helden unterscheidet sich der Antiheld insofern, als er in seinem Scheitern für Augenblicke Funken *ekstatischer Souveränität* aufblitzen lässt.

4. ›Reflektierte‹ Antihelden, auf der Höhe des inneren Abgrunds. – Joseph Conrad ließ in der Figur des Mr. Kurtz Züge Henry M. Stanleys – seine Brutalität, journalistische Passion, seine ›heroischen‹ Attitüde – mit jenen, von der zeitgenössischen Presse ›erzählten‹ Charakterzügen David Livingstones verschmelzen, die diesen als gescheiterten Helden, als ›dekomponierte‹ Figur erscheinen lassen, an der (ganz wie in Conrads Roman) »die Wildnis [...] fürchterliche Rache« genommen, deren »Fleisch [s]ie aufgezehrt«, deren »Seele [s]ie an die ihre geschmiedet« hatte.³² Zum Antihelden avanciert Mr. Kurtz, indem er sich mit der »Macht der Hingabe« ganz dem »stummen Bann der Wildnis« aussetzt, indem er ihrem »Geflüster« lauscht, worin er Entscheidendes

über sich selbst erfährt: »brutale Instinkte«, »gräßliche Leidenschaften«, einen Abgrund, der sich erschließt, wenn er »in sich hinabschaut«.³³

Der Abenteurer der imperialen Moderne lässt sich über die Grenzen des bürgerlichen Lebens, der geordneten Identitäten und Beziehungen, hinaustreiben. Er lernt die Wildnis, den Raum des Unbekannten als Landschaft seines Unbewussten lesen, als Territorium einer Dritten 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.«³⁴ Wie Ahab wird Conrads Mr. Kurtz bei »vollkommen klarem« Bewusstsein »wahnsinnig«, – eine »Seele, die keine Hemmung, keinen Glauben, keine Furcht kannte.«³⁵ Robert Müllers Ingenieur Brandlberger lernt im fauligen Sumpfwasser der Tropen die Chiffrenschrift seines Unbewussten zu lesen: »All dies hatte ich schon einmal erlebt. Diese milden müden Wasser hatten um mich gespült«, – »als ich noch in meiner Mutter Schoß im lauen Klima, von Nahrung umbrandet und umspült, lag.«³⁶

All diese Antihelden zeichnet gegenüber bloß scheiternden Helden aus: dass sie die Konfrontation mit sich selbst, ihrer eigenen Dunkelheit suchen, ihr – wie Camus' Meursault – »ins Auge« sehen, sie aushalten; dass sie verdrängte Teile ihres Selbst, grausame, selbstquälerische, ungeheuer vermischte, unheimliche Triebregungen entdecken und – *annehmen*. Mit souveräner Gelassenheit öffnen sich die Antihelden ihrem unbewussten Triebleben, schauen sie ihrer Auflösung zu: »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 Brandlberger zusammen.³⁷ Dabei öffnen sie sich zumal den verfeimten, den grausamen, den masochistischen, den weiblichen Elementen ihres Selbst, wie Hemingways *Old Man*, als er mit dem verführerisch schimmernden Marlin kämpft: »Niemand habe ich etwas Größeres und Schöneres [...] gesehen als dich, Bruder. Komm nur und töte mich. Mir ist es gleich, wer wen tötet.«³⁸

Wenn der Antiheld in seinem Selbsterfahrungsprozess »vergessene Instinkte« (Conrad) entdeckt, geht es nicht allein um »wilde Natur«. In seinem Jasagen zu unliebsamen Triebregungen, zur »Tiefe der Lust in allem Zerstören« ebenso wie zu »jenen gefährlichen Schauern der *gegen sich selbst* gewendeten Grausamkeit« (Nietzsche)³⁹, geht der Antiheld auf Spuren und Zeichen jener »untergründigen Subjektivität« des Souveränen (Bataille) zurück. Denn Signum des »souveränen Menschen« ist es nach Nietzsche nicht zuletzt, auch die verfeimten Bestandteile

seines Begehrens als *eigene* anzunehmen, ohne sich um Vorteile oder um das Ansehen bei anderen zu sorgen; auf der Höhe seiner inneren Abgründe zu sein, statt sie wie der »gemeine« Mensch des »Ressentiments« auf *andere*, auf äußere Feindbilder zu projizieren.⁴⁰ Weil der Antiheld das ›Fremde‹, das ›Böse‹ in sich wahr und ernst nimmt, kommt er weder in Versuchung noch in die Lage, mit ›dem Bösen‹, mit ›bösen Feinden‹ zu kämpfen (was ihn prägnant von Westernhelden, gerade auch scheiternden, abhebt⁴¹).

5. *Der Antiheld und die kapitalistische Marktgesellschaft.* – Die klassischen Helden wurden von Königen ausgesandt, um ihrer Macht souveränen Glanz zu verleihen: König Pelias schickt Iason, das Goldene Vlies von Kolchis zu erobern, König Polydektes schickt Perseus zur Gorgo Medusa usw. Auch wenn die Helden ihre königlichen Auftraggeber am Ende oft übertrumpfen – wie Perseus, wenn er Polydektes mit dem Gorgonenhaupt versteinert –, so ist und bleibt doch die *souveräne Instanz* des Königtums das energetische Zentrum ihres Tuns, mag es noch so territorial beschränkt sein.

Für den Wirkungsraum der Antihelden ist dagegen die Abwesenheit einer souveränen Macht-Instanz charakteristisch. Das bedeutet allerdings keineswegs, dass sie aus der Gesellschaft ausgeschlossen, etwa wegen ihres partiellen Wahnsinns marginalisiert würden. Conrads Mr. Kurtz ist nicht trotz, gerade aufgrund seines Größenwahns, seines Sadismus ein »erstklassiger Agent« der belgischen Handelsgesellschaft.⁴² Melvilles Kapitän Ahab steht nicht trotz, 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.«⁴³ 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 Anormalität keineswegs abgehoben, sondern funktional verankert im System der kapitalistischen Moderne. In ihrem je besonderen Wahn spiegelt sich gebrochen der Wahn der Moderne selbst, der Wahn einer maßlosen Produktion um der Produktion willen, einer maßlosen Ausbeutung der Natur.

Schon für Goethe birgt die kapitalistische Marktgesellschaft ›dämonische‹ Elementarkräfte: Sie bewirken (was einst Mandeville entdeckte), dass alles, was

in einer Gemeinschaft von Übel wäre, also moralische Laster, Perversionen, auch Unglücke und Katastrophen, sich in Vermittlungshebel wirtschaftlichen Wohlstands, in Motoren des Fortschritts verwandeln. Das Wilde und Zerstörerische ist daher nicht das *Andere* der modernen Zivilisation, es bricht vielmehr – wie Goethes *Novelle* zeigt – in ihrem Zentrum, im »verwirrenden Labyrinth« der Märkte selbst hervor, wo die Lust am »Überfluß«, am »Schrecklichen« üppig bedient, wo die menschliche Natur erst eigentlich herausgearbeitet wird. Das ruft für Goethe die strukturelle Drohung eines »allgemeinen Brandes« (*Faust II*) auf den Plan. Faust selbst, das »unbedingte Streben« nach Transgressionen verkörpernd, denen »kein Maß und Ziel gesetzt« ist, das »wilde Feuer« einer dynamischen Entgrenzung in der Brust (*Faust I*), ist – einschließlich seines Scheiterns – ein moderner Heros par excellence. Würde er nicht mit Hilfe der Elfen wiedergeboren im »rettenden« Schleier- und Scheinwesen der Natur (womit sich der Beistand, den der antike Heros durch Nymphen und andere Töchter der Erdmutter erfuhr, gewissermaßen wiederholt), wäre er der Prototyp eines modernen Antihelden, der bei Goethe noch gleichsam klassizistisch verpuppt ist.

Im Pakt mit der Marktgesellschaft agieren auch spätere Generationen von Antihelden, die im Unterschied zu den Abenteurern der imperialen Moderne von vornherein jeden heroischen Anspruch aufgegeben haben, sich in einer Lage hoffnungsloser Ohnmacht befinden. So exemplarisch Hašeks »braver Soldat« Schwejk, den der Erzähler mit den Zügen des antiken Hermes sowie des Dionysoskindes ausstattete, das Hermes zu den Nymphen brachte: mit dessen »göttlicher Ruhe eines unschuldigen Kindes« schaut Schwejk die verwirrt Machthaber an,⁴⁴ mit dionysisch entgrenzten Triebenergien bestrahlt er die Agenten der – untergehenden – patriarchalischen Ordnungsmacht. Als »kopfloser« Subjekt des Begehrens sucht Schwejk in den Machtapparaten nach einer Leerstelle, um sie mit »passender« Libido zu füllen – oft mit homosexueller, aber auch mit heterosexueller, oft mit masochistischer, aber auch mit sadistischer Triebenergie, wie im Fall des Feldkuraten Katz, der sich von Schwejk gerne lustvoll verprügeln lässt.⁴⁵ Schwejks Verlangen, seine Lust mit derjenigen der Machthaber zu verketten, verwandelt Segmente der paternitären Ordnung in *Wunschmaschinen*, welche ihrerseits der gesellschaftlichen Vermittlung bedürfen. Daran arbeitet Schwejk, das hermehafte Wesen, mit solcher Hingabe, dass er »mit dem kapitalistischen Geschäftsgeist« paktiert.⁴⁶ So kauft er bei der Heimwerker-Firma Polak in Prag, die »keinen Käufer« auslässt, »ohne seine Wünsche zu befriedigen«, z.B. »vom Bischof geweihtes Öl«, d.h. zehn Deka Hanföl Nr. 3 für die Letzte Ölung (»beste Qualität, wir können damit ein ganzes Bataillon einschmieren«)⁴⁷; so fördert er als Bursche des Feldkuraten nach Kräften dessen Alkoholsucht und Verschwendung.⁴⁸ Schwejks Pakt ist tiefenstrukturell fundiert. Denn was er im Kleinen tut, das tut die entfesselte

kapitalistische Marktwirtschaft im Großen – sie befördert systematisch Laster und Perversionen, moralische Übel und Katastrophen. Gerade sie wirken im *System der Bedürfnisse*, wie Mandeville erkannte, als Motoren der Konjunktur, des gesellschaftlichen Lebens, während moralische Tugenden, da sie niemandem etwas zu tun geben, Stillstand bedeuten.⁴⁹ Mit grausamer Lust erzählt Schwejk die Geschichte vom Seleher Linek, der zu Reichtum kam, weil er mit seinen Würsten, die (zunächst versehentlich) »Insektengift« enthielten, ein geheimes Laster förderte, was ihm reißenden Absatz bescherte.⁵⁰

Die berühmten Antihelden der Romane Franz Kafkas bewegen sich in phantasmagorischen Räumen, die scheinbar ohne Referenz auf ›Wirkliches‹ sind, da sie allen herkömmlichen Vorstellungen von Macht und Obrigkeit widersprechen. Ohne ersichtliche Ordnung, ohne Hierarchie, ohne Souverän, ohne Zentrum, dafür labyrinthisch, segmentär, kontiguitär, grenzenlos – zeigen jene Räume indessen Charaktere eines *chaotischen Systems*, beziehen sie sich strukturell auf die kapitalistische Marktgesellschaft. »Der Proceß war nichts anderes als ein großes Geschäft, wie er es schon oft mit Vorteil für die Bank abgeschlossen hatte«, erkennt Josef K.⁵¹

6. *Antihelden, geboren aus der Inversion des rebellischen Volkshelden.* – Während die zum Antihelden mutierenden Abenteurer der imperialen Moderne aus der Inversion des antiken Heroen-Modells entstanden, gingen Antihelden à la Schwejk oder Josef K. aus einer *anderen* Quelle hervor: aus der Inversion des rebellischen Volkshelden. Als strahlender Kontrast zu dämonischen ›Helden‹ wie Kapitän Ahab, Mr. Kurtz oder – ein zeitgenössisches Beispiel – der Profikiller Anton Chigurh (aus Cormac McCarthys Roman *No Country for Old Men* von 2005) geistert der Verbrecher als rebellischer Volks- bzw. Medienheld durch die Geschichte der modernen Welt – von Billy the Kid über John Dillinger bis zu Gangstern wie Jacques Mesrin. Die Figur des heroischen Verbrechers, der die Massen elektrisiert, stellvertretend für sie Rache übt, ist allerdings nicht in der modernen Gesellschaft verwurzelt, sondern im politischen Ritual einer königlichen Macht, die sich selbst, ihre Souveränität, als maßlos entfesselte Gewalt zelebriert: im Schreckenstheater öffentlicher Martern und Hinrichtungen. Diese besaßen stets »etwas Karnevaleskes, das die Rollen vertauscht, die Gewalten verhöhnt und die Verbrecher heroisiert.«⁵² Mit der offiziellen Funktion der moralischen Abschreckung verwirklichte sich – vermittels der letzten Worte und Gesten des Delinquenten, verbreitet in Hinrichtungschroniken, Volksalmanachen usw. – gleichzeitig eine inoffizielle: die populäre Heroisierung des Verbrechers. In der Moderne des späten 19. und 20. Jahrhunderts bedienen und fördern die Medien Kollektiv-Phantasien der Masse, die um einen rebellischen Volkshelden kreisen, sodass die ungleichzeitige Figur periodisch wiederkehrt.

Auch Hašek's ›braver Soldat‹ Schwejk scheint auf den Spuren des ›rebellischen Volkstribuns‹ zu wandeln. Im Prag der K.-u.-k.-Monarchie sorgt er während des Weltkriegs für Massenaufmärsche unter unterdrückten tschechischen Volksgruppen, die ihm ›begeistert‹ folgen, und wird umgehend von den Behörden der Habsburger Monarchie wegen staatsfeindlicher Aufwieglung verhaftet. Wie ihm dies gelang? Er hatte ein Plakat mit dem Kriegsmanifest des österreichischen Monarchen erblickt, und, von einer Menschenmenge umringt, voller Inbrunst geschrien: »Heil Kaiser Franz Josef! Diesen Krieg gewinnen wir!«⁵³ Was für die Staatsmacht (ähnlich wie für die aufsässigen tschechischen Volksgruppen) eine hinterhältige agitatorische List, ein sarkastischer Affront ist, entspringt jedoch bei Hašek's ›dionysischem‹ Antihelden einer entwaffnenden *Liebe* zur untergehenden patriarchalischen Ordnung.⁵⁴ Doch solche ›Liebe‹ wirkt zersetzender auf ihren Gegenstand, als es Wut und Zorn vermocht hätten: Bestrahlt von Schwejks entfesselten Triebenergien, kommen die Agenten der Macht völlig aus dem Konzept, sehen sie sich der Lächerlichkeit preisgegeben, wie Oberleutnant Lukasch oder Untersuchungsauditor Bernis, deren scharfe Blicke an Schwejk »zerschellen«, die aufgeregt, in stiller Wut in ihren Kanzleien »auf und ab gehen«, oder wie der tyrannische Feldwebel Nasaklo in »Ohnmacht« fallen.⁵⁵ So lässt sich der Mann nicht überführen, bringt indes die Staatsmacht dazu, sich selbst zu misstrauen, ihn als »notorischen Idioten« abzustempeln. Schwejk verdreht das Modell des rebellischen Volkshelden, an dem sich seine Umgebung zunächst noch orientiert, von Innen heraus.

Anders Josef K. – statt mit ›Liebe‹ überschüttet Kafkas Antiheld die vermeintlich paternitären Mächte zunächst mit Hass und »Verachtung«, Gefühle, die, da familial, ödipaldramatisch verwurzelt, eng mit Scham, Angst und Schuld verbunden sind (so will er etwa, um sich nicht »zu erniedrigen«, absichtlich zu spät kommen, fällt dann aber ins Laufen, um das Gericht schnellstmöglich zu erreichen). Zugleich ist K. im überfüllten Versammlungssaal vor der Untersuchungskommission bestrebt, die Agenten des Gerichts *im Namen der Volksmenge* zu demütigen und zu attackieren: Er sehe in seinem Fall nur »das Zeichen eines Verfahrens, wie es gegen viele geübt wird. Für diese stehe ich hier ein, nicht für mich«; und er ist zunächst »überzeugt, in ihrem Sinne zu sprechen«.⁵⁶ Er schlägt mit der Faust auf den Tisch des Richters, klagt stellvertretend für die Menge das Gericht des »stumpfsinnigsten Hochmuts«, der »schlimmsten Korruption« an, »lacht« öffentlich über seine Verhaftung, will die »Sinnlosigkeit des Ganzen« entlarven.⁵⁷ Dann muss er allerdings feststellen, dass die riesige Versammlungsmenge aus nichts anderem besteht als aus Gerichtsbeamten – und aus aufdringlichen bärtigen Greisen: »Ihr seid ja alle Beamte wie ich sehe, Ihr seid ja die korrupte Bande, gegen die ich sprach! K.'s ödipale Revolte gegen die Macht verpufft ins Leere.

Die groteske Ausdehnung eines ambivalenten, als Karikatur verspotteten

und gefürchteten Vater-Bildes – das Gericht wimmelt von zitternden Greisen – steht am Beginn von K.'s Entdeckungsreise, die in einer befreienden Einsicht mündet: Die ödipal verwurzelten Gefühle von Schuld, Scham und Angst, die der einzelne Untertan der Macht traditionell entgegenbringt, sind »eigentlich« gegenstandslos, da die modernen Macht-Maschinen nicht mehr wie souveräne Instanzen mit väterlicher Autorität und pyramidalen Rangordnung, mit transzendenter Rechtfertigung und erhabenem Glanz funktionieren – »das ist alles Erfindung«, wie Leni sagt, wie die Bilder der Richter auf goldenen Thronsesseln. »Die Kontiguität der aneinandergereihten Kanzleien und die Segmentiertheit der Macht ersetzen die Hierarchie der Instanzen und die Eminenz des Souveräns.«⁵⁸ Die Macht und das Gesetz sind undurchschaubar, nicht weil sie sich – wie die negative Theologie à la Max Brod glauben machen will – in die Transzendenz zurückgezogen hätten, sondern weil sie in der modernen Welt kein Inneres, kein Zentrum, keine souveräne Instanz mehr besitzen. Wo Bedeutsames vermutet wird – meist hinter der ewigen Tür des Nebenzimmers, zeigt sich regelmäßig eine »Leere«. Die moderne Macht-Maschine funktioniert statt als patriarchalische Ordnung (mit strafender/verzeihender Vater-Imago) als chaotisches System, sodass »plötzlich blitzartig, an einer unvorhersehbaren [...] Stelle eine Erledigung hervorkommt, welche die Angelegenheit [...] willkürlich abschließt. Es ist, als hätte der behördliche Apparat [...] aus sich selbst heraus, ohne Mithilfe der Beamten eine Entscheidung getroffen.«⁵⁹

7. *Chiffren des Souveränen.* – Moderne Machtapparate haben die Tendenz, »die Frage der Souveränität möglichst weit hinauszuschieben«, sie in der Schwebelage zu halten, indem Entscheidungen »auf verschiedene, sich gegenseitig hemmende [...] Instanzen verteilt« werden.⁶⁰ Diese – im Unterschied zu Carl Schmitt – keineswegs zu beklagende Trennung von Macht und Souveränität prägt die moderne Welt. Und sie ist die strukturelle Bedingung, unter der »Antihelden« entstehen und wirken. Bei Kafka avanciert jene Trennung sogar zum wesentlichen Gehalt dessen, was seine »Antihelden« erleben. Aber können sie sich auch dazu aufschwingen, für Augenblicke jene »verborgene Subjektivität« des Souveränen aufblitzen zu lassen?

Wie »das Gericht von der Schuld *angezogen*« wird, sind all die zwielichtigen Frauen, lüsternen Mädchen des Gerichts, die sich an den Türen, den Scharnieren der labyrinthisch verketteten Machtsegmente herumdrücken, von den Angeklagten, zumal von deren Schuld-, Angst- und Scham-Gefühlen *erotisch* angezogen. Diese ödipaldramatischen Schatten sind für die Gerichtsmaschine, die ohne väterlicher Autorität auskommt, gleichwohl wertvolle Betriebsmittel: Sie dienen der Unterwerfung.

In ihrer Mischidentität aus Schwestern, Dienstmädchen, Huren erweisen sich die lasziven jungen Frauen zugleich als *subversive* Kräfte, die gegen

Familie, Ehe, bürgerliche Konventionen gerichtet sind, sie stiften Verwirrung und Unordnung wie die junge Waschfrau, die die Tür des Gerichtssaals öffnet und sich einem Mann hingibt. K.'s Begegnungen mit diesen Frauen bilden einen Gegenpol zum »neurotischen Ödipus-Inszenierung«, weisen auf eine vom ödipalen Gehäuse der Familie *entgrenzte* Erotik.⁶¹ Deren Signum ist etwas Dämonisches, Vampirhaftes, das K.'s erotische Kontakte kennzeichnet.⁶² Kafka selbst imaginierte sich im Traum als eine Art Dracula (der ja zu seinen »Opfern« nicht gewaltsam eindringt, vielmehr *offene* Fenster, Türen braucht, *eingeladen* werden muss): Er geht auf den Fußspitzen mit großen Schritten durch lange Reihen von Mietskasernen, durchdringt die Wohnungen auf der Höhe des ersten bis zweiten Stockwerks (»so wie man in Durchgangszügen von einem Waggon zum andern geht«), die Türen sind keine Hindernisse (»eben eine riesige Zimmerflucht«), viele Leute liegen noch in ihren Betten, öfters sind die Wohnungen auch Bordelle, so »das letzte Zimmer«, wo der Träumer bleibt.⁶³ In der homoerotischen Verbindung mit dem Maler Titorelli entsteht – in Opposition zur *ödipalen* Homosexualität, die K. mit autoritären Vater-Substituten wie etwa dem Staatsanwalt Hasterer erlebt – ein subversiver Block, der eine *freischwebende Gleit- und Entgrenzungsbewegung* durch die Räume der Macht ermöglicht. »Am liebsten dachte er an Tit. [...] K. erkannte: hier wenn irgendwo war der Durchbruch möglich [...] [Tit.] umfasste K. und zog ihn im Laufe mit sich fort. Gleich waren sie im Gerichtsgebäude und eilten über die Treppen, aber nicht nur aufwärts, sondern auf und ab ohne jede Mühe leicht wie ein leichtes Boot im Wasser.«⁶⁴ Wohl *symbolisiert* Josef K. – im Unterschied zu »realistisch« konstruierten Antihelden à la Ahab, Mr. Kurtz oder Hemingways *Old Man* – kein souveränes Tun. Aber die Figur setzt *Chiffren* des Souveränen frei: Das Surfen auf Energieströmen der Gesellschaft, in den endlosen Korridoren der Macht »wie auf einem Wasser in unerschütterlich schwebender Haltung«⁶⁵ ist die Vision, Gebärde einer Entgrenzung, welche statt auf einen Rausch der eigenen Größe auf eine Auflösung des Subjekts in den Zeichen- und Raumfluchten der modernen Gesellschaft ausgeht. Diese durchdringen Körper, Nerven, Seele des Gleitenden, sodass sein Schweben auch als »stehender Sturm«⁶⁶ erscheint. Das innere Telos der Gleitbewegung ist ein *strahlendes Nichts* (»Das Licht [...] strömte blendend von vorn«), das jenes düstere *Zwielficht* ersetzt, das die Kanzleien, Amtsstellen ansonsten erfüllt. In Josef K.'s emblematischer Entgrenzungsgebärde ist eine Bewegung lustvoller Selbstverschwendung fixiert, eine »sinnlose« Verausgabung, eine Intensität des Lebens »im Augenblick«.⁶⁷ Damit allegorisiert sie Kafkas nächtliches Schreiben, damit bringt sie zugleich Chiffren hervor für die »untergründige Subjektivität« des Souveränen.

Hašeks »braver Soldat« Schwejk, wollüstig hingegeben der untergehenden patriarchalischen Souveränität, scheint selbst von souveränem Glanz unüber-

brückbar entfernt. Die operettenhaften Klischees der Kulturindustrie (auf den Weg gebracht von Max Brod und Hans Reimann) verstärkten diesen Schein, indem sie die Schwejk-Figur zum Bild des »gemütlichen wie gewitzten böhmischen Kleinbürgers« verdinglichten, harmlos und gefühlsduselig verkörpert von Heinz Rühmann oder Peter Alexander, sodass sie zur Ikone der Folklore- und Tourismusindustrie werden konnte.⁶⁸ Doch hinter diesem falschen Schein lebt der Hašek'sche Schwejk: hart und erbarmungslos. Mit grausamer Lust malt er einem mitgefangenen Familienvater, der bei einer Safttour über die Stränge schlug, dessen Zukunft aus, in der Frau und Kinder »verschiedene Laster« würden lernen müssen. Lebensmüde wendet er sich »herzlich« ermunternd zu: »nur lustig ans Werk! Wo soziale Gefühle, Mitleid, Trost erwartet werden, reagiert Schwejk mit sarkastischer Heiterkeit.⁶⁹ Gegenüber Tod und Todesgefahr offenbart er absoluten Gleichmut: »im Krieg nimmt man auf einen Menschen nicht Rücksicht. Soll er an die Front oder zu Haus gehängt wern. Gehupft wie gesprungen.« Als Schwejk zu Feldkurat Katz gebracht wird, glaubt er sich auf dem Weg zur eigenen Hinrichtung, nimmt dies »gleichmütig« hin, plaudert entspannt mit den Wachsoldaten.⁷⁰ Weint er einmal, dann ist es ein gerissenes Rollen- und Possenspiel, wie Feldkurat Katz erfahren muss, als er während einer Predigt exemplarisch Schwejks »sündige Seele« beschwört. Schwejks Erscheinung und Verhalten lassen keinerlei Rückschlüsse auf eine »Seele« zu, bleiben undurchlässig, opak.

Diese innere Leere weist auf ein unsichtbares Band hin, das 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 gegenwärtig.⁷¹ Und damit das Entstehen des Typus eines kollektiven Maschinenhelden, dessen harte, anorganische Konturen sich hinter der kindlich weichen Erscheinung der Schwejkfigur verbergen. Schwejk ist gebannt von Bildern zerrissener, zeretzter Körper, die den ganzen Roman durchziehen. Wenn er und seine Kameraden dem Grauen nicht ausweichen, es vielmehr – wie einst Ahab – immer wieder ins Auge fassen, tritt die Tiefenbindung an den Arbeiter-Frontsoldaten ans Licht. Wie dieser sieht (und erzählt) Schwejk sich selbst nur als einen *unter* vielen anderen (niemals ihnen *gegenüber*), lebt er in einer virtuellen Kollektivität; wie der Maschinenkämpfer hat er sich von »fremden« Bindungen gelöst, hat weder Geschichte noch Familie; wie der Maschinenkämpfer ist er gepanzert mit martialischen Tugenden wie Gleichmut, Ruhe, Todesverachtung, Sarkasmus, Erbarmungslosigkeit und Härte.

Schwejks Kumpel erzählen 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

gelingen.« Ein andermal gebärdet sich ein Oberleutnant, im Todeskampf »plötzlich das Rückzugssignal« pfeifend, so komisch, dass sich die Soldaten »um ihn herum totlachen«.72 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«.73 Die »Befreiung« verdichtet sich in den Augenblicken lustvoller Affektentladung: Im schwarzen Lachen scheint die Angst vor an sich unbezwingbaren Gewalten für einen Moment rauschhaft überwunden, entzündet sich in einer von Menschen gemachten Hölle ein Funke menschlicher Souveränität. Das dionysisch entgrenzte Triebwesen, als das uns Schwejk entgegentritt, entsteht im Rausch, in der düsteren Lust der Frontsoldaten des Maschinenkrieges. 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 wenn auch unterdrückten, so doch allesbeherrschenden Angst einen rauschhaften Augenblick der Lust, einen flüchtigen Moment souveräner Würde abtrotzen will.

8. Der tellurische Kontext des Antihelden. – Helden wirken in uranischem Glanz, Antihelden im Dunkel des Erdhaften, Labyrinthischen. Gebieterisch verwiesen die Ideologen des Nazi-Regimes die »chthonischen Gegengötter des olympischen Zeus«, also Dionysos, Demeter, Gaia usw. – rassistisch stigmatisiert als »Götter der vorderasiatischen Nichtarier« – aus der Zone der Machtrepräsentation: Um die faschistischen »Helden des Lichts und des Himmels« strahlen zu lassen, verbannten sie programmatisch alles »Triebhafte, Gestaltlose, Geschlechtliche, Ekstatische, Chthonische«.74 Rassenwahn und Verdrängung arbeiten sich wechselseitig in die Hände. Der Antiheld dagegen kündigt die neurotischen Verträge, derer die Verdrängung bedarf. Er öffnet sich seinem vermischten, »polymorph perversen« Triebleben, liest – wie R. Müllers Brandlberger, Conrads Mr. Kurtz oder Lawrence von Arabien – die Wildnis, den Raum des Unbekannten oder – wie Kafkas Josef K. – den »gekrümmten«, labyrinthisch verschachtelten Raum der modernen Macht als Landschaft seines Unbewussten. Der Antiheld geht – im Einklang mit der Dynamik der Kapitalverwertung – den Weg der radikalen Entgrenzung, welcher in mythologischer Perspektive der »Weg zu

den Müttern« ist, den Faust, ein »Antäus an Gemüte«, mit Hilfe der Elfen geht. Es ist, als hätte der moderne Antiheld das faustische, von Homunculus ausgesprochene Motto beherzigt: »Wer zu den Müttern sich gewagt,/ Hat weiter nichts zu überstehn.« (*Faust II*)

Das scheint auf Kapitän Ahab, auf den Weltmeeren zu Hause, eher nicht zuzutreffen. Doch im offenen Meer verdichtet sich in biblischer Mythenperspektive eine »unergründliche« Dämonie: die Schrecken des aufgewühlten Meeres verschmelzen mit den verschlingenden Ungeheuern, die es bevölkern; weshalb es im verwirklichten Reich Gottes »das Meer [...] nicht mehr« gebe (Offb. 21, 1). Mit dem offenen Meer verteufelt die christliche Mythologie zugleich die dionysischen Qualitäten, die es in der griechischen Antike besaß. Auch Poseidon trägt deutlich chthonische Züge: Sein ursprünglicher Ort liegt nach Hesiod im »finsternen Dunkel« der Unterwelt, unter den »Wurzeln der Erde und des unwirtlichen Meeres« (*Theogonie*). Als Paroxysmus des Grauens erscheint in Melvilles Roman das »gespenstische Weiß« des Wales, das »mehr als alles andere« Entsetzen hervorruft. Hier scheint auf der Stufe der Tellus Mater, des Chaos der Erdmutter, jenes »letzte Reale« (Lacan) herauf, dem Freud im Traum als »apokalyptischer Offenbarung« begegnete: ein gräuliches Weiß im »Abgrund«, wo Mund und Vulva, Schrecken und Wollust, Leben und Tod einander überblenden.⁷⁵ Dasselbe offenbart sich Ahab im »riesigen Schlund« der Gaia (Hesiod), im grauenhaften Weiß der faltigen Stirn von Moby Dick.

Die Antihelden sind wie der unterirdisch webende Erdgeist, den Faust zunächst vergeblich beschwört, durch ein *vermishtes* Tribleben, durch eine »latente Bisexualität«⁷⁶ charakterisiert. Hemingways einsame Jäger erfahren 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 sumpfähnlich, will sagen: qualvoll vermischt und verschlungen ist in der Spannung von männlichen und weiblichen, aktiven und passiven, größenwahnsinnigen und selbstzerstörerischen Antrieben. Hašeks Schweyk ist ein dionysisches Triebwesen, dessen libidinöse Energien in allen Tönungen schillern: mal heterosexuell (wenn er einer Geliebten des Olt. Lukasz sexuell zu Diensten ist), mal homosexuell, wenn er sich mit Lukasz (»mein süßes Seelchen«) einen romantischen Liebestod an der Front ausmalt,⁷⁷ mal sadistisch (wenn er Feldkurat Katz auf dessen Befehl hin wollüstig schlägt), mal masochistisch, wenn er lustvoll die Demütigungen der Verhöre, Untersuchungen, Strafen auf sich nimmt.

Brechts »Schweyk« hingegen kennt nur *einen* Grundtrieb – den masochistischen, den er zu politischer Überlebenskunst, zu einer geschichtsphilosophischen Tugend veredelt: »In solchen Zeiten muß man sich unterwerfen«, »in den Arsch kriechen [...] is eine Kunst«.⁷⁸ Hellsichtig erfasst

Brecht, dass zwischen masochistischer Triebanlage und (spöttischer) Ich-Stärke ein innerer Zusammenhang besteht. Die masochistische Triebstruktur wirkt wie Drachenblut auf das Ich: Sich dem Gesetz, der Ordnung unterwerfend, macht der Masochist aus dem, was Lust und Befriedigung eigentlich verbieten soll, selbst eine Quelle der Lust. Durch diese humoristische Verdrehung attackiert er das Gesetz, verspottet er es, wird ein Ich »frech aus Unterwürfigkeit, aufsässig durch Unterwerfung«.79 Im Zentrum der masochistischen Triebmythologie steht das eisige, maskenhaft erstarrte Gesicht einer »oralen« Mutter, das von Empfindungen geheimnisvoll durchstrahlt ist, sodass die gefrorene Fassade jederzeit jäh durchbrochen werden kann. »Kälte« ist für den Masochisten ein idealer Zustand mit dialektischer Qualität. Ihm entsprechen auf der Stufe kollektiver Phantasie die »eisigen Steppen Rußlands«, in denen »Schweyk« in Brechts Stück lange umherirrt, dick »vermummt [...] der Kälte wegen«.80 Die gefrorene Steppe ist in chthonischer Mythologie die Haut der *Tellus Mater*, der großen Erdmutter, deren Kälte den fruchtbaren Humus schützend verbirgt. Die Weite der Steppe ist zugleich Metapher der Zeit, die der Masochist spannungsvoll abwarten, während deren er den Schmerz *abwarten* muss, bis sich Lust und Befreiung einstellen können.⁸¹ Die »Mutter der Steppen« – Herzstück der Phantasien Sacher-Masochs – ist eine in ihrer Grausamkeit fürsorgliche Nährerin. Brechts »Schweyk« begegnet ihr in allegorischer Gestalt – als alter Bäuerin in der Taiga, die ihr »Söhnchen« segnet.⁸² Im Bestreben, aus Schweyk einen politisch funktionierenden Antihelden zu machen, belebt Brecht gezielt tellurische Mythen. Doch je stärker ihr Bann, desto weiter entfernt sich der Antiheld von seinem Potenzial, wie Hašeks Schwejk mit seinem schwarzen Lachen über den Tod Zeichen »souveräner Subjektivität« zu setzen.

In Kafkas Erzählung *Der Bau* berichtet ein Ich-Erzähler in tierischer Gestalt (Dachs, Fuchs) aus der Unterwelt, d.h. von seiner unterirdischen Bauanlage: ein »Labyrinthbau« von Gängen und Lagerplätzen von »ungeheurer Ausdehnung«.83 Der rhizomhafte Bau entspricht mit seiner horizontalen Kontiguität der Segmente, mit seiner labyrinthischen Unübersichtlichkeit, und nicht zuletzt mit seiner inneren »Leere« (die Gänge, die Plätze »alle gleichmäßig still und leer«), die der Erzähler in guten Stunden genießen kann, genau dem Raumgefüge, das Kafkas Romane als modernes Stadium von Macht und Machtarchitektur entwerfen, wie die unabsehbar »ausgedehnte Anlage« des *Schlosses*, die »aus vielen eng aneinander stehenden niedrigen Bauten bestand«, wo es »keine Zentralstelle« gibt.⁸⁴ Die Dachs-Geschichte macht umgekehrt deutlich, dass das moderne, funktionalistische Machtprinzip der Kontiguität der »fast schon unterirdischen Büros« (Deleuze/Guattari) von der Atmosphäre tellurischer Mythen durchdrungen ist. Darauf deuten auch das stets düstere Zwielficht und die drückende Luft in den Korridoren und Kanzleien der Macht, die das Wirkungsfeld von Kafkas Antihelden bilden – ähnlich wie etwa das

unterirdische Kanalisationssystem im Film *Der dritte Mann* (GB 1949) das Aktionsfeld von Harry Lime (Orson Welles) darstellt, der immer wieder im Gewirr der Kanäle verschwindet.

Gleichzeitig jedoch bringt Kafkas tierischer Erzähler ein zentrales Problem der modernen Macht-Architektur auf den Punkt: Nur wenn er (Dachs oder Fuchs) sich außerhalb seines Baus befindet, vermag er sich als dessen Herr, Souverän fühlen, der dann »sogar das Labyrinth bewundern« kann; sodass er zuweilen dem »kindischen Wunsch« erliegt, »überhaupt nicht mehr in den Bau zurückzukehren.« Er trägt buchstäblich *von außen* (wenn der Bau für ihn funktionslos ist), in der Erwägung, »daß die Macht des Baus mich heraushebe aus dem bisherigen Vernichtungskampf«, den Anspruch auf Souveränität in die Bauanlage hinein.⁸⁵ Innerhalb des rhizomhaften Baus, worin sich das moderne Stadium der Macht verdichtet, bringt er archaische, legendäre Formen der Macht zur Geltung, die ihn veranlassen, sein unterirdisches Labyrinth »*meine Burg*« zu nennen und einen größeren Lagerplatz »*Burgplatz*«. ⁸⁶ Diese Paradoxie ist alles andere als ausgedacht: Sie drückt zugespitzt aus, dass das moderne Stadium der Macht, das Kontiguität, Unüberschaubarkeit und Ferne der Amtsstellen verbindet, das alte Stadium der Souveränitätsmacht nicht einfach ablöst, sondern es durchdringt, sodass sich das Prinzip *Turm* mit dem antagonistischen des *Rhizoms* verschränkt. Beide Stadien der Macht, beide Architekturen der Macht »funktionieren in der modernen Welt. Vertikale Staffelung der himmlischen Hierarchie und gleichzeitig horizontale Kontiguität der fast schon unterirdischen Büros.«⁸⁷ So ist schon *Das Schloß* einerseits »der Turm dort oben«, mit »Mauerzinnen«, wie von unsicherer, ängstlicher Kinderhand gezeichnet, andererseits ausgedehnte Bauanlage, die »kein Ende nahm«, mit »Türen [...], die weiterführen, Barrieren, die man durchschreiten kann.«⁸⁸ Die »Ehrfurcht vor der Behörde« ist zwar, wie K. erkennt, ebenso unangebracht wie seine anfängliche »kindliche« Vorstellung von ihr (»dort oben ist die Behörde in ihrer unentwirrbaren Größe«); aber sie ist, so Olga aus dem *Schloß*, »hier eingeboren«, ist eine *funktionale Fiktion* des behördlichen Betriebs.⁸⁹ Innerhalb dieser Fiktion, die sich – im Turm von Kafkas *Schloß*, in Carol Reeds *Der Dritte Mann* in steilen Treppen, Stiegenhäusern, Wendeltreppen; bei Wolkenkratzern in »märchenhaften« Souveränitätszeichen wie gotischen Fialen und Galerien – eigens materialisiert, ist die Macht wie die Figuren des ödipalen Dramas, wie Vater- und Mutter-Imago – räumlich und emotional – ganz nahe (stets schickt sie »Boten«) und doch in unendlicher Distanz.

Allerdings bildet schließlich das Tellurische den Wirkungsraum auch von Kafkas Antihelden, den dieser durchbrechen muss, um Zeichen des souveränen Augenblicks zu setzen.

Anmerkungen

- 1 Jaroslav Hašek, *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* [1923], übersetzt von Grete Reiner, 2. Aufl., Berlin 2011, 508f.
- 2 Siehe hierzu: Wencke Meteling, *Adel und Aristokratismus im preußisch-deutschen Weltkriegsoffizierskorps, 1914-1918*, in: Eckart Conze, Wencke Meteling (Hg.), *Aristokratismus und Moderne. Adel als politisches und kulturelles Konzept. 1860 bis 1945*, Köln-Weimar-Wien 2013, 215-238.
- 3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/Main 1973, 36.
- 4 Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, Stuttgart 1964, 513.
- 5 Siehe Georges Bataille, *Die Souveränität* [1956], übersetzt von Rita Bischof, hg. von E. Lenk, München 1978, 80f.
- 6 Siehe Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt/Main 1994, 237. – Die moderne rechtsstaatliche Entwicklung strebt außerdem dahin, »den Souverän« im engen politischen Sinn, d.h. als Instanz der Entscheidung über den Ausnahmezustand, zu »beseitigen« (Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* [1922], 5. Aufl., Berlin 1990, 13). Vgl. Hans-Georg Flickinger, *Mythos der Souveränität und Souveränität des Mythos*, in: ders. (Hg.), *Die Autonomie des Politischen. Carl Schmitts Kampf um einen beschädigten Begriff*, Weinheim 1990, 74ff.
- 7 Siehe Bataille, *Die Souveränität*, 83.
- 8 Ebd., 60.
- 9 Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Roman*, Frankfurt/Main 1989, 294.
- 10 Siehe Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1999, 208f., 217f.
- 11 Thomas Mann, *Buddenbrooks*, 12.
- 12 Die Figur des Westernhelden hingegen bewegt sich auf einer kulturellen Entwicklungsstufe, welche »erst an der Grenze zur Zivilisation steht und markant den von ihm [Hegel] beschriebenen vorbürgerlichen, mythischen Zeiten gleicht« (Josef Früchtl, *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt/Main 2004, 94). Indem der Westernheld die Attitüden, Haltungen, Masken der alten, patriarchalischen Souveränität, die sich in mythischer, grenz- und rechtsetzender Gewalt verdichtet, mit sich schleppt, kann aus ihm kaum ein *Antiheld* hervorgehen, mag er noch so grandios, tragisch oder komisch scheitern. Dafür zeugt gerade eine philosophisch nobilitierende Lesart des Western, die in ihm ein »Genre« sieht, »in dem die von Hegel beschriebene Heldenfigur ihre moderne Auferstehung feiert« (ebd., 94). Denn diese Figur führt weit hinter die moderne Ausdifferenzierung von politischer und menschlicher Souveränität zurück.
- 13 Albert Camus, *Der Fremde* [*L'Étranger*, 1942], übersetzt von Uli Aumüller, Reinbek bei Hamburg 1994, 159.
- 14 Joseph Conrad, *Herz der Finsternis* [*Heart of Darkness*, 1911], übersetzt von Fritz Lorch, Zürich 1977, 84.
- 15 Robert Müller, *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs* [1915], Stuttgart 1993, 35.

- 16 Ernest Hemingway, *Großer doppelherziger Strom* [*Big Two-Hearted-River*], übersetzt von Annemarie Horschitz-Horst, in: ders., *Die Nick Adams Stories*, Reinbek bei Hamburg 1983, 195.
- 17 Henry M. Stanley, *Wie ich Livingstone fand* [*How I found Livingstone*, 1872], hg. von Heinrich Pleticha, 3. Aufl., Stuttgart-Wien 1995, 85.
- 18 Livingstone sei ein Mann »mit dem Heldenmut des Spartaners, der Unbeugsamkeit des Römers, der ausdauernden Entschlossenheit des Angelsachsen« (ebd., 259).
- 19 Vgl. Adam Hochschild, *Schatten über dem Kongo*, 6. Aufl., Stuttgart 2001.
- 20 So merkt er zum Marsch durch den Sumpf von Makata an, »daß, wenn Schlamm und Nässe die physische Energie der Träger untergraben hatten, eine Hundepeitsche ihrem Rücken sehr gut bekam« (*Wie ich Livingstone fand*, 93).
- 21 Vgl. Ernest Hemingway, *Der alte Mann und das Meer* [*The Old Man and the Sea* und andere Meisterwerke], übersetzt von Annemarie Horschitz-Horst, Stuttgart o.J., 77.
- 22 Joseph Conrad, *Herz der Finsternis*, 114.
- 23 Herman Melville, *Moby Dick* [1851], übersetzt von Alice und Hans Seiffert, Frankfurt/Main 1977, 629.
- 24 Ebd., 171.
- 25 Vgl. Karl Kerény, *Die Mythologie der Griechen*, Bd. II: *Die Heroen-Geschichten*, 18. Aufl., München 1999, 210.
- 26 Klaus Heinrich und Heiner Müller im Gespräch mit Wolfgang Storch, *Die Faszination der Nibelungen*, in: Günther Heeg, Stefan Schnabel, KD Wolff (Hg.), *Kinder der Nibelungen. Klaus Heinrich und Heiner Müller im Gespräch*, Frankfurt/Main-Basel 2007, 31.
- 27 Herman Melville, *Moby Dick*, 256, 747.
- 28 Wenn man Westernhelden wie Tom Dunson alias John Wayne – aus Howard Hawks Klassiker *Red River* (USA 1948) – als »Kapitän Ahab der wogenden Prärie« identifiziert, geht – im Sog von Ähnlichkeiten wie grenzenloser Weite, Ruhelosigkeit, manischer Fixierung – verloren, dass Ahab kein *politisches* Subjekt ist, keinerlei *politische* Gewalt entfesselt, wie es die Westernhelden in archaisch-mythischer Verkleidung permanent tun – ob als Gründungsheroen, Richter oder Henker (»Ich bin das Gesetz«). Vgl. kritisch J. Früchtel, *Das unverschämte Ich*, 88f.
- 29 Herman Melville, *Moby Dick*, 748f.
- 30 Vgl. Jacques Lacan, *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, übersetzt von Hans-Joachim Metzger, Olten-Freiburg i.Br. 1980, 210.
- 31 Joseph Conrad, *Herz der Finsternis*, 168, 165,
- 32 Ebd., 138, 114.
- 33 Ebd., 117, 156ff.
- 34 Herman Melville, *Moby Dick*, 259f.
- 35 Joseph Conrad, *Herz der Finsternis*, 158.
- 36 Robert Müller, *Tropen*, 24, 126.
- 37 Ebd., 41.
- 38 Ernest Hemingway, *Der alte Mann*, 69f.
- 39 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 166.
- 40 Siehe Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1999, 270ff.
- 41 Rassistische Ressentiments gehören vielmehr zur Grundausstattung des Westernhelden, und sie nehmen im Scheitern nur noch zu. Vgl. exemplarisch die Figur des Ethan Edwards alias John Wayne in John Fords *The Searchers* (USA 1956): Nachdem er

- in Liebe und Kriegshandwerk gescheitert ist, entfesselt er Rassenhass und einen Rachefeldzug gegen die Indianer (s. Früchtl, *Das unverschämte Ich*, 54–59).
- 42 Conrad, *Herz der Finsternis*, 42.
- 43 Melville, *Moby Dick*, 260.
- 44 Jaroslav Hašek, *Schwejk*, 80; siehe ebd., 428.
- 45 Siehe ebd., 122.
- 46 Wolfgang Fritz Haug, *Bestimmte Negation. ›Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk‹ und andere Aufsätze*, Frankfurt/Main 1973, 34.
- 47 Jaroslav Hašek, *Schwejk*, 153ff.
- 48 »Melde gehorsamst, Herr Feldkurat, ich hab noch statt zwei Flaschen Nußbranntwein [...] fünf Flaschen gebracht, [...] damit wir was zu trinken ham. Kann ich jetzt das Klavier wegschaffen lassen, bevor man uns das Versatzamt sperrt?« (ebd., 128) Als umherschweifender »Diener vieler Herren«, der die Laster, die Korruption insbesondere des *geistlichen* Standes bloßstellt, dabei selbst geschäftstüchtig ist, weist Hašeks Schwejk-Figur zweifellos Anklänge an die Tradition der spanischen *novela picaresca* auf, zumal an die ab 1554 anonym erschienenen *Lazarillo de Tormes*-Romane, welche, literatursoziologisch betrachtet, in der Perspektive der unterdrückten jüdischen (Zwangs-)Konvertiten die »latente Subversion der herrschenden altchristlichen Ordnung Spaniens« betrieben. Vgl. Hans Gerd Rötzer, *Der europäische Schelmenroman*, Stuttgart 2009, 16ff., 32–36. Im Rahmen dieser Studie tritt diese Traditionslinie jedoch konzeptionell in den Hintergrund.
- 49 Vgl. Bernard Mandeville, *Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile*, Frankfurt/Main 1980, 386ff., 396ff.
- 50 Denn die Kunden hatten neben der Blutwurst ihren Rausch und den Zusatzvorteil, dass »alle Schaben und Wanzen ausgewandert« sind (Hašek, *Schwejk*, 788).
- 51 Franz Kafka, *Der Proceß. Roman in der Fassung der Handschrift*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 2012, 119f.
- 52 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, 79.
- 53 Jaroslav Hašek, *Schwejk*, 47.
- 54 Hier wird deutlich, wie sich Hašeks Schwejk-Figur trotz gewisser Anklänge von der barocken Tradition des Schelmenromans unterscheidet: Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* (1668) lernt nämlich im Laufe seines Umherschweifens, seine »Narrheit bewusst als Tarnung, als kalkuliertes *Spiel* einzusetzen. Vgl. Hans Gerd Rötzer, *Der europäische Schelmenroman*, 88.
- 55 Jaroslav Hašek, *Schwejk*, 429, 101f., 583.
- 56 Franz Kafka, *Der Proceß*, 48, 46.
- 57 Ebd., 49ff.
- 58 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übersetzt von Burkhard Kroeber, Frankfurt/Main 1976, 70.
- 59 Franz Kafka, *Das Schloß*, Frankfurt/Main 1968, 59f.
- 60 Carl Schmitt, *Politische Theologie*, 17, 12.
- 61 Siehe Deleuze, Guattari, *Kafka*, 88ff.
- 62 Siehe Franz Kafka, *Der Proceß*, 37, 105.
- 63 Siehe Franz Kafka, *Tagebücher 1910–1923*, Frankfurt/Main 1983, 58f.
- 64 Gestrichene Text-Passage. Siehe Michael Müller, *Erläuterungen und Dokumente: Franz Kafka, Der Proceß*, Stuttgart 1993, 50f.
- 65 Franz Kafka, *Ein Traum*, in: ders., *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, Frankfurt/Main 1994, 232.
- 66 Franz Kafka, *Tagebücher 1910–1923*, 106.

- 67 Die »Unmöglichkeit, das Leben, genauer die Aufeinanderfolge des Lebens zu ertragen«, erzeugt die Sehnsucht, »im Augenblick zu ruhn [...] Er ist nicht schrecklich, nur die Furcht vor der Zukunft macht ihn schrecklich« (ebd., 345f).
- 68 Hans-Jürgen Bömelburg, *Der andere Untertan. »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« von Jaroslav Hašek*, in: Dirk van Laak (Hg.), *Literatur, die Geschichte schrieb*, Göttingen 2011, 195f.
- 69 Siehe Jaroslav Hašek, *Schwejk*, 41, 44, 739ff.
- 70 Ebd., 108.
- 71 In den »Granatenregen« und »großkalibrigen Geschützen«, die »ganze Kompanien [...] zerrissen und verschütteten« (ebd., 195), in »neuartigen, aus Flugzeugen geschleuderten Bomben, die dreimal nacheinander explodieren« und ganze Städte auslöschen können (235), in »Gasmasken zum Vergiften mit Gas« (332), im »Bombardement der Schützengräben« und im Geschwirr von »Granaten und Schrapnells« (175), im »Fäulnisgestank«, hervorgerufen von Leichen, die im Niemandsland verwesen (700).
- 72 Ebd., 386f.
- 73 Renate Jurzik, *Die zweideutige Lust am Lachen. Eine Symptomanalyse*, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Lachen-Gelächter-Lächeln*, Frankfurt/Main 1986, 49.
- 74 Alfred Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, München 1940, 36f.
- 75 Vgl. Jacques Lacan, *Das Ich in der Theorie Freuds*, 203.– Im Traum von Irmas Injektion deuten »ausgedehnte weißgraue Schorfe« sowohl auf Zeichen des Todes (der Diphtheritis) als auch auf Zeichen weiblicher Sexualität (im Kontext der »merkwürdigen krausen Gebilde« sowie der Formel Trimethylamin). Siehe Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (= Studienausgabe, Bd. II), Frankfurt/Main 1972, 127ff., 135f.
- 76 Werner Danckert, *Goethe. Der mythische Urgrund seiner Weltanschauung*, Berlin 1951, 474.
- 77 Siehe Jaroslav Hašek, *Schwejk*, 299, 227.
- 78 Bertolt Brecht, *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* (1943), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Frankfurt/Main 1967, 1938, 1973.
- 79 Gilles Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus*, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt/Main–Leipzig 1997, 270, 239.
- 80 Bertolt Brecht, *Schweyk*, 1980, 1977.
- 81 Der Masochist hat nicht, wie das Klischee es will, ein ominöses Empfinden der »Schmerzlust«; er unterliegt vielmehr dem psychischen Zwang, dass er »zunächst stets einen Schmerz, eine Demütigung hinter sich gebracht haben muss, um Lust zu empfinden. Vgl. Gilles Deleuze, *Masochismus*, 198f., 222f.
- 82 Bertolt Brecht, *Schweyk*, 1985.
- 83 Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, Frankfurt/Main 1980, 133.
- 84 Kafka, *Das Schloß*, 12, 63.
- 85 Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, 144, 141, 138.
- 86 Ebd., 146, 137.
- 87 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka*, 104.
- 88 Franz Kafka, *Das Schloß*, 12, 14, 156.
- 89 Ebd., 156f.