

Was unterscheidet den gemeinen Schurken, Bösewicht oder gar Meisterverbrecher vom wahrhaften Superschurken? Die Antwort findet sich, wie so oft, natürlich bei den *Simpsons*. In der legendären Doppelfolge *Who shot Mr. Burns?* verkündet der greise, boshafte Multimillionär Montgomery Burns, die Sonne verdunkeln zu wollen, damit die Bewohner von Springfield fortan in der ewigen Dunkelheit ununterbrochen auf künstliches Licht und damit auf den Strom aus seinem Atomkraftwerk angewiesen sind. Selbst bei seinem sonst so treuen Adlatus Smithers stößt dieser teuflische Plan auf Ablehnung: «And when he tried to steal our sunlight, he crossed that line between everyday villainy and cartoonish supervillainy.»¹ Eine klare Grenze besteht also zwischen Alltagsschurkerei und Superschurkentum: Dem Superschurken gerät die alltägliche Rationalität von Zwecken und Mitteln aus dem Blick, die noch das gewöhnliche Verbrechen beherrscht. Burns strebt zwar mit effizient eingesetzten technischen Mitteln einen ökonomischen Vorteil an – sein Plan jedoch erscheint, wenngleich in sich durchaus rational begründet, in seinen Dimensionen absurd und grotesk, die Mittel verlieren jegliches angemessene Verhältnis zu den Zwecken. Superschurkentum beginnt also da, wo Rationalität unmittelbar in Wahnsinn umschlägt. Und noch eine zweite Lektion hält diese *Simpsons*-Episode bereit: Der Superschurke braucht keinen Superhelden. Kein Superheld kommt zur Hilfe, um Mr. Burns aufzuhalten. Die Antwort auf die titelgebende Frage *Who shot Mr Burns?* lautet vielmehr: Magie, das Baby der *Simpsons* ist es, die auf Burns feuert – was er natürlich überlebt.

Helden, Superhelden und Superschurken

Die Figur des Superschurken entsteht gegen Ende des 19. Jahrhunderts als Gegner eines spezifisch modernen Helden, nämlich des (Privat-)Detektivs – als einer der ersten Superschurken, der bis heute die populäre Imagination beschäftigt, kann Sherlock Holmes' Erzfeind Prof. Moriarty gelten. Im 20. Jahrhundert sind es dann zwei weitere moderne Heldentypen, die Superhelden des amerikanischen Comics sowie der Geheimagent à la James Bond, in deren Abenteuern immer neue Varianten von Superschurken ihren Auftritt haben. Dieser Essay will jedoch nicht die Geschichte des Superschurken und seiner tausend Gestalten erzählen – vielmehr soll eine Art Phantombild, ein Idealtypus des Superschurken (genauer: des kriminellen Genies als seiner klassischen Verkörperung) gezeichnet werden. Dafür jedoch bedarf es einiger cursorischer Bemerkungen zu Helden und Superhelden – zu ihren Räumen, Körpern und Identitäten. Denn der Superschurke ist weniger das moralische Gegenbild der Helden und Superhelden, in ihm kommt vielmehr eine andere Topologie zum Ausdruck, eine andere Körperlichkeit und eine andere Form von Identität bzw. Nicht-Identität.

Der klassische Superheld verfügt über zwei Identitäten – eine unauffällige Alltagsidentität, die es ihm erlaubt, am gesellschaftlichen Leben teilzuhaben, und eine ikonische Superheldenidentität, in der er kostümiert und häufig auch maskiert seine außerordentlichen Taten vollbringen kann.² Die bürgerliche Fassade ist jedoch nicht weniger maskenhaft als die des kostümierten Helden – der Reporter Clark Kent ist tatsächlich eine Kunstfigur, eine Rolle, die Superman annimmt, um von seinen übermenschlichen Fähigkeiten abzulenken, und auch Bruce Waynes Playboy-Image ist bewusst konstruiert, um ihm Freiräume für seine nächtlichen Streifzüge als Batman zu verschaffen. Beide verkörpern damit ein typisches Dilemma der modernen Angestelltenkultur – sie müssen ihr wahres Wesen (wie Superman) oder doch zumindest ihre dunklen Leidenschaften (wie Bruce Wayne) öffentlich geheim halten, um in einer nivellierten Massengesellschaft nicht aufzufallen, die durch strenge soziale Normen und Verhaltenskodizes bestimmt ist. Die Doppelidentität des Superhelden ist also kein Identitätsverlust, vielmehr bestätigt sie ihn in seiner außerordentlichen Individualität. Dieses Doppelleben hat bei Batman dazu geführt, das sein intimes Verhältnis zu Robin wie zu Alfred in den 1950er Jahren als anstößig empfunden wurde – man befürchtete, Batman verführe die Jugend zu einem homosexuellen Lebensstil.

Der Superheld ist ein Held der Großstadt, und er definiert sich in Relation zur großstädtischen Masse – in der er alltäglich verschwinden kann, über die er sich aber in seiner heldenhaften Rolle zu erheben vermag: buchstäblich, in dem er über ihre Köpfe hinweg fliegt und ihr das Spektakel eines außergewöhnlichen Individuums bietet, das vermag, was ihr verwehrt ist: aus sich heraus die eigene Bedeutungslosigkeit zu überwinden und Geschichte zu schreiben.³ Der Superheld ist ein moderner Held der Masse und für die Masse – zwar muss er sich ihr alltäglich unterordnen und anpassen, doch steht er in Wahrheit weit über dem Durchschnitt. Als außerordentlicher Einzelner kompensiert er den Bedeutungsverlust des Individuums in der Moderne, und in seiner beinahe unverletzbaren, mit enormen Kräften gesegneten Körperlichkeit ist er ein Fremdkörper in einer Welt, in der schwere körperliche Arbeit zunehmend durch Maschinen ersetzt wird.

Der Superheld steht damit zwischen zwei Räumen – dem Raum des Alltags, der etablierten symbolischen Ordnung und des Gesetzes, in dem alles seinen gewöhnlichen Gang geht, jedes Individuum an seinem Platz ist und als kleines Rädchen im Getriebe an der Aufrechterhaltung dieser Ordnung mitwirkt; und einer mythischen Gegenwelt, einem imaginären Raum der Wunscherfüllung und einer körperlichen Vollkommenheit, die es ihm erlaubt, scheinbar losgelöst von allen politischen und sozialen Strukturen autonom zu agieren. Jenseits und häufig buchstäblich unterhalb der symbolischen Ordnung, aber ebenso in ihren Ritzen und Fugen, ihren dunklen Winkeln und Abgründen existiert aber eine zweite Gegenwelt. Diese Unterwelt ist die Sphäre eines Realen, das die symbolische Ordnung zu erschüttern vermag, der Raum der Erdbeben, Vulkanausbrüche und anderer Naturkatastrophen, vor allem aber der Raum des Verbrechens sowie seiner zahlreichen Agenten. Ihr prominentester Vertreter, der Superschurke als Gegenspieler des Superhelden verkörpert den Einbruch des Ausnahmezustands in eine ansonsten scheinbar geordnete Welt, und nur die mythische Macht des Superhelden, der selbst dieser Welt nicht oder nur zum Teil angehört, vermag ihm Einhalt zu gebieten. Soweit zumindest das klassische Schema, wie es die frühen Comics des sogenannten *Golden Age* entwickeln.⁴

Der Superheld ist ein Held der Moderne, und damit einer Zeit, die eigentlich keine Helden mehr kennt. Der klassische, vormoderne Held hatte weder mit großstädtischen Massen noch mit Doppelidentitäten zu ringen. Er stand vielmehr genau an der Grenze, an einer *Frontier*, die zwei Räume voneinander trennt: den markierten Raum der Zivilisation und den unmarkierten Raum der gesetzbildenden Wildnis. Genauer gesagt: Er steht nicht, vielmehr ist er unablässig in Bewegung, stets im Aufbruch begriffen, unterwegs zu neuen Ufern oder bereit, unwirtliche Landschaften zu durchqueren. Von Odysseus bis zu John Wayne in *The Searchers* (1956) ist der Held stets derjenige, der kein Zuhause mehr hat oder nicht dorthin zurückfindet, es sei denn über mühevollen Umwege. Die offenen Räume für solche Helden schwinden jedoch in der Moderne, sobald alle Meere kartographiert, alle Berge bestiegen, alle Wüsten durchquert und noch die letzten weißen Flecken auf der Landkarte getilgt sind. Der Held, der Gesetz und Ordnung dorthin bringt, wo noch Gesetzlosigkeit und roher Naturzustand herrschen, wird mit Fortschreiten des Zivilisationsprozesses langsam, aber unaufhaltsam arbeitslos gemacht – das hat bereits Georg Wilhelm Friedrich Hegel erkannt. Heldentum ist für Hegel bekanntlich nur in der vorstaatlichen Heroenzeit möglich, denn im vollendeten Staat gehört jeder einzelne

einer bestehenden Ordnung der Gesellschaft an und erscheint nicht als die selbständige, totale und zugleich individuell lebendige Gestalt dieser Gesellschaft selber, sondern nur als ein beschränktes Glied derselben⁵.

Der Superheld überbrückt nun diese Grenze zwischen der prosaischen Welt der Moderne und der ewigen Welt des Mythos. Nicht, um das Gesetz zu bringen, aber um es aufrechtzuerhalten, wo die Exekutive versagt. Er kittet die Brüche im vollendeten Staat, aber genau deswegen kann er ihm auch nicht vollständig angehören. Er bleibt ein Fremdkörper, der sich nach getaner Arbeit in seine Festung der Einsamkeit zurückziehen muss. Die Topologie des klassischen Superheldennarrativs ist hierarchisch aufgebaut – die Superhelden sind himmlische Boten, die die Schurken der Unterwelt auf der mittleren Ebene der Sterblichen bekämpfen. Die bevorzugte Bewegungsdimension des Superhelden ist daher nicht die Horizontale des antiken Mythos oder des klassischen Westerns, sondern die Vertikale – er steigt auf in höchste Höhen, um uns hier unten beschützen zu können.

Doch schon in der Figur Batmans verkompliziert sich dieses Muster.⁶ Gotham City ist kein geordnetes Gemeinwesen, das urplötzlich und wie aus dem nichts heraus von außen bedroht wird – sondern wird, in der Tradition des *film noir*, immer wieder als ein Ort gezeichnet, an dem alle Bemühungen um Zivilisation gescheitert sind, ein korrupter Moloch, ein großstädtischer Dschungel ohne Hoffnung.⁷ Batmans Motiv ist daher nicht so sehr die Wiederherstellung der Ordnung, vielmehr befindet er sich auf einem persönlichen Rachefeldzug gegen das Verbrechen, er ist nicht das Gesetz, sondern die Vergeltung, so Dietmar Dath:

Wo der dunkle Ritter auftritt, ist die Moderne schon schiefgegangen, nämlich das Vertrauen darauf verschwunden, daß so etwas wie ein Gesellschaftsvertrag, schriftliche und für alle verbindliche strafrechtliche Bestimmungen, Gewaltenteilung und aus alledem folgende sogenannte Rechtssicherheit möglich sind. Batman verhängt den Ausnahmezustand nicht, er verkörpert ihn.⁸

Als verkörperter Ausnahmezustand nähern sich Superheld und Superschurke einander an, bis sie wie in Frank Millers *The Dark Knight Returns* (1986) in ihrem Nihil-

ismus und ihrer moralischen Abgründigkeit beinahe ununterscheidbar werden.⁹ Sie sind auf einer Immanenzebene gelandet, auf der klar ist, dass die Ordnung des Gesetzes das Verbrechen nicht verhindert, sondern überhaupt erst hervorbringt.

Während der Hegelsche Held eine Ordnung begründet, in der für ihn selbst kein Platz möglich scheint, und Superman eine Ordnung verteidigt, der er zugleich angehört und aus der doch ausgeschlossen ist, findet sich eine solche Logik, die den Ausnahmezustand inmitten der Ordnung situiert, vorgeprägt in Figuren wie den Meisterverbrechern Prof. Moriarty, Fantômas oder Dr. Mabuse. Sie sind nicht einfach ein Gegenbild der Ordnung, vielmehr verstehen sie sich gerade auf die Analyse und Manipulation vorhandener Ordnungen aus ihrem Inneren heraus und verkörpern so das Unbehagen an der technisch-wissenschaftlichen Rationalität der Moderne. Dabei sind sie nicht auf Mobilität angewiesen, weder auf das Durchqueren von Räumen und die Eroberung unbekannter Territorien, noch auf den Aufstieg zu den Spitzen der Wolkenkratzer, wo sie den großstädtischen Mengen entkommen, vielmehr besetzen sie strategisch ihre Stellen an den Relaisstationen und Knotenpunkten der Macht. Als «Spinne im Zentrum» ihres Netzes, bewegungslos und zugleich allgegenwärtig beschreibt Sherlock Holmes daher folgerichtig seinen Erzwidwersacher Prof. Moriarty:

He is the Napoleon of crime, Watson. He is the organizer of half that is evil and of nearly all that is undetected in this great city. He is a genius, a philosopher, an abstract thinker.

He has a brain of the first order. He sits motionless, like a spider in the center of its web, but that web has a thousand radiations, and he knows well every quiver of each of them.¹⁰

Der folgende Versuch widmet sich der Rekonstruktion eines Archetyps, er kommt daher nicht ohne Schematisierungen aus. Halten wir also vorerst fest: Der klassische Held ist ein Individuum im wahrsten Sinne, eins mit sich und seinem Körper, der ihn zu immer neuen Grenzüberschreitungen treibt. Der Superheld ist gespalten, zugleich Held und Bürger, ein Einzelner in der Masse: Körper und Maske, er operiert im Wechsel zwischen den Sphären. Der Superschurke ist weder Individuum noch gespaltenes Selbst, sondern etwas drittes: er ist viele, er ist verstreut, er findet sich überall und nirgends. Wo er zu Masken und Verstellungen greift, da tut er dies nicht, um seine wahre Identität zu verbergen – vielmehr befindet sich unter jeder seiner Masken stets nur eine weitere.

Superheldenfiguren wie Batman oder auch Iron Man, deren Superkräfte wesentlich auf der Beherrschung hochentwickelter Technologien, auf Unsichtbarkeit und Maskenspiel basieren, und die sich überdies auf die ökonomische Macht und die Netzwerke der internationalen Großunternehmen in ihrem Besitz stützen, haben manche der Züge des kriminellen Genies, wie sie im Folgenden entwickelt werden, in sich aufgenommen. Doch Batman benutzt sein Arsenal technischer Gadgets, um sich selbst aufzurüsten und zu panzern – *Bat Belt*, *Batmobil* und *Baterang* sind Erweiterungen seiner Identität, buchstäbliche Technologien des Selbst, die ihn zum Prothesengott werden lassen. Batman akkumuliert technische Kapazitäten an und um seinen Körper, der Körper jedoch bildet ihr Gravitationszentrum und verstreut und entgrenzt sich nicht in medialen Netzwerken. Superheldencomics sind «bodily fantasies», so Scott Bukatman¹¹ – anders als das Kino, das von Beginn an mit Phantomen, Geistern und entkörperlichten Schatten zu tun hatte, fokussiert der Superheldencomic obsessiv die Konturen des physischen Körpers, schützt ihn mit aller Macht gegen alle Auflösungsstendenzen. Superschurken jedoch kommen auch ohne Körper aus.

Ungleiche Zwillinge

Wie der Detektiv ist auch der Superschurke ein Produkt der modernen Imagination. Der Detektiv steht für die Hoffnungen der Rationalität und der Aufklärung, er versucht, die moderne, vor allem großstädtische Wirklichkeit als dichtes Netz von Zeichen und Verweiszusammenhängen zu entwirren und zu ergründen. Damit verbindet sich nicht zuletzt das Projekt, die letzten Geheimnisse der Gegenwart weniger zu entschlüsseln als vielmehr zu bannen, und zwar in letzter Instanz im Rückgriff auf den konkreten, physischen Körper. Die Personen-, Waren- und Finanzströme der modernen Großstadt haben sich bis zur Unanschaulichkeit beschleunigt und verselbständigt, der entfesselte Kapitalismus und die modernen Medien der Datenübertragung alles, was einmal konkret fassbar und sinnlich begreifbar schien, in abstrakte Wertverhältnisse und elektrische Signale verwandelt. Der Detektiv, dessen Fall gelöst ist, wenn alle Spuren zurückverfolgt werden konnten und der Verbrecherkörper dingfest gemacht wurde, sucht jenseits aller Abstraktionen, auch jenseits aller Täuschungen und Verstellungen nach einer ganz handgreiflich erfassbaren Wahrheit.

Das kriminelle Genie entzieht sich jedoch solchem Zugriff mit allen Mitteln, es erscheint ebenso allgegenwärtig wie ungreifbar – selbst seine Existenz lässt sich manchmal kaum beweisen. Figuren wie Prof. Moriarty und Dr. Mabuse erscheinen so weniger als Personen, vielmehr als abstrakte, dunkle Kräfte, die im Geheimen agieren und die verschiedensten Figuren, Erzählstränge und Ereignisse in einem Netzwerk verschalten. Der Meisterverbrecher ist der Punkt, an dem die Fäden zusammenlaufen, der Punkt, an dem sich aus einer Vielzahl von Zeichen ein Muster zu ergeben scheint, und sich offenbart, dass der Unfall kein Zufall, jedes scheinbar kontingente Ereignis in Wahrheit absichtsvoll geplant ist. Das Verborgene ist mithin «Effekt einer Oberfläche»¹², es entsteht erst aus dem Verdacht heraus.¹³

Bezeichnend ist, dass Prof. Moriarty, der vor allem durch unzählige Filmauftritte zur zentralen Figur des Holmes'schen Universums geworden ist, bei Arthur Conan Doyle erst auftritt, als der sich seines Helden endgültig entledigen will. In *The Final Problem* erfährt Dr. Watson erstmals von dem Meisterverbrecher, der hinter einer ganzen Reihe bisher ungeklärter Verbrechen steckt – in derselben Erzählung stürzt Holmes im Kampf mit Moriarty gemeinsam mit ihm an den Reichenbachfällen in die Tiefe. Moriartys zunächst einzige Funktion ist also, Holmes vor ein letztes, unlösbares Problem zu stellen, er markiert in gewisser Weise die Grenze des detektivischen Prinzips: die Möglichkeit, das hinter jedem scheinbar aufgeklärten Verbrechen ein weiteres Geheimnis lauert, die Unendlichkeit des Verdachts, eine Dialektik der Aufklärung, in der die detektivische Rationalität in Paranoia umzuschlagen droht. Dieses «letzte» Problem jedoch – das hatte bei Doyle ganz handfeste finanzielle Gründe – bleibt kein finaler Schlusspunkt: Doyle lässt Moriarty ebenso wie Holmes von den Toten wiederauferstehen, nachdem seinen anderen literarischen Versuchen wenig Erfolg beschieden war. Damit begründet er zugleich ein wesentliches Prinzip späterer Populärmythologien: Der Meisterverbrecher kann zwar scheitern, und er tut es immer wieder, aber sterben darf er nicht, zumindest nicht, solange kein Nachfolger in Sicht ist.

Masse und Paranoia

Eine ihrer Wurzeln hat die Figur des kriminellen Genies in den kriminalanthropologischen und massenpsychologischen Diskursen des 19. Jahrhunderts. Der Über-

gang von Körperstrafen zu Internierung, vom Inquisitions- zum Indizienprozess am Ende des 18. Jahrhunderts bewirkt eine «Umordnung des Wissens», in deren Folge Kriminalistik und Kriminologie als «Wissenschaft des Verdachts» und «Wissenschaft der Delinquenz» entstehen, wie es Joseph Vogl beschrieben hat.¹⁴ Nicht mehr das Verbrechen soll nun gesühnt werden, vielmehr richtet sich die Strafe direkt an den Verbrecher, den man zu bessern versucht oder vor dem die Gesellschaft geschützt werden muss. Der «immer stärker individualisierte[n] Abstimmung der Anwendung des Gesetzes», so Foucault, folgt die «psychologische, soziologische, anthropologische Problematisierung des Person, auf die man das Gesetz anwendet»¹⁵. Der Verbrecher wird zu einem Gegenstand des Wissens. In der italienischen Schule der Kriminalanthropologie entsteht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Idee des «geborenen Verbrechers», vor allem propagiert von dem Arzt Cesare Lombroso, eines Verbrechers also, der aufgrund seiner biologischen Anlagen auf einer früheren, primitiveren und damit gewalttätigeren Stufe der menschlichen Evolution zurück geblieben ist.¹⁶

In England ist es Francis Galton, ein Vetter Darwins und der Begründer der Eugenik, der versucht, die Vererbung geistiger Eigenschaften empirisch zu untersuchen. Vor allem die Hochbegabung hat es ihm angetan – in *Hereditary Genius* von 1869 will er anhand ausufernder Statistiken und Tabellen belegen, wie sich herausragende Geisteskräfte von Generation zu Generation vererben. Dabei beruft er sich auf den Bevölkerungsstatistiker Adolphe Quételet, der erstmals die Verteilung körperlicher Eigenschaften wie Größe und Brustumfang innerhalb einer Population als gaußsche Normalverteilung beschrieben hatte. Die Extreme der Gaußverteilung – außergewöhnliche Intelligenz ebenso wie ihr Gegenteil – neigen zur Seltenheit, die Masse findet sich stets um den Durchschnitt herum ein. Dasselbe soll, so Galton, auch für geistige Kräfte gelten. Ja selbst bei hochbegabten Eltern neige der Nachwuchs bedauerlicherweise dazu, sich wieder der Mittelmäßigkeit anzunähern. Genie wird so als, für Galton zwar wünschbare, aber dennoch anormale Abweichung konzeptualisiert, als extreme Laune der Natur.¹⁷

Die parallelen Naturalisierungen sowohl des Geniekonzepts und der Ursachen von Kriminalität treffen schließlich in der Figur des kriminellen Genies zusammen.¹⁸ Ihren noch extremeren Ausdruck findet sie in Cesare Lombrosos *Genie und Irrsinn* von 1872, der das Genie als Verkörperung eines regellosen, chaotischen Naturzustandes deutet.¹⁹ Hatte Kant das Genie noch als die Instanz begriffen, durch die die Natur der Kunst die Regel vorschreibt, ist diese Natur nun selbst regellos, ja verbrecherisch geworden. Ein Echo solcher kriminalanthropologischen und eugenischen Spekulation findet sich noch bei Conan Doyle, wenn er Holmes über Moriarty sagen lässt, er hätte

hereditary tendencies of the most diabolical kind. A criminal strain ran in his blood, which, instead of being modified, was increased and rendered infinitely more dangerous by his extraordinary mental powers.²⁰

Das Genie wird verdächtig, wo es wie der Verbrecher als Abweichung von statistischen Normalwerten erscheint, zugleich wächst die Angst vor der Manipulation der Massen durch hypnotische Einflüsterungen. Der Diskurs der Massenpsychologie erwächst wesentlich aus der Kriminalanthropologie. Vor allem sind es die verbrecherischen, potentiell aufständischen Massen, die Scipio Sighele, Gustave LeBon und andere in den 1880er und 1890er Jahren interessieren.²¹ Bei LeBon er-

scheint die Masse als Naturkraft, die die bewusste Persönlichkeit zum Verschwinden bringt, ihre unbewussten Anteile, Affekte und Triebe die Oberhand gewinnen lässt und durch Beeinflussung und Übertragung die Individuen in eine gemeinsame Richtung drängt. Die Masse verwandelt sich in ein Heer von willenlosen Automaten, die auf eine primitivere Stufe der Kultur zurückgeworfen werden und die kein Hindernis zwischen sich und der Verwirklichung ihrer kollektiven Begierde anerkennen.²² In diesem Zustand sind sie dann offen für Suggestionen und Einflüsterungen aller Art – die Masse agiert wie unter Hypnose.²³ Massenpsychologie ist daher zunächst vor allem Psychopathologie der Masse.²⁴ Etymologisch stammt *Masse* von *maza*, dem griechischen Wort für den Brotteig. Die Formlosigkeit und Homogenität, zugleich die Manipulierbarkeit und Formbarkeit, aber auch das Gärungspotential – alle Attribute, die der kulturkritische Diskurs um 1900 der Masse zuschreibt, sind in diesem Bild bereits angelegt.²⁵

Das Spiel mit der Masse, das Spiel mit den Medien

Die Verknüpfung von Genie, Wahnsinn, Massensuggestion und Identitätsverlust in der Figur des Meisterverbrechers lässt sich kaum anderswo so detailliert studieren wie bei Dr. Mabuse, dem von Norbert Jacques erfundenen kriminellen Genie, dem Fritz Lang zwischen 1922 und 1960 drei bzw. vier Filme gewidmet hat, den zweiteiligen *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922), die Fortsetzung *Das Testament des Dr. Mabuse*, die 1933 Premiere hatte, und *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, den Lang 1960 nach seiner Rückkehr aus Hollywood in Deutschland drehte.²⁶ Anhand dieser drei Auftritte Mabuses soll im folgenden das Phantombild des kriminellen Genies gezeichnet werden. Die Langsche Trilogie bringt dessen wesentliche Züge schon in ihren Titeln zum Ausdruck: Das schurkische Superhirn ist ein *Spieler*, der anders als *Mad Scientists* wie Dr. Frankenstein nicht im Labor experimentiert, sondern soziale Großversuche anstellt, Experimente der Manipulation, und zwar vor allem, weil er es kann und er dieses Können genießt. In seinem *Testament* löst sich sein Wille von seinem Körper – seine Pläne werden übertragen und verstreut, er löst sich auf in seinen Effekten. Und seine *1000 Augen* manifestieren seine Allgegenwart, die die Grenzen von Zeit und Raum überwindet.

Dr. Mabuse, der Spieler beschreibt eine Gesellschaft im Umbruch, in der soziale Fixierungen sich auflösen, nachdem die alten wilhelminischen Hierarchien weggebrochen sind.²⁷ Im Zentrum dieser krisenhaften Ab- und Auflösungsprozesse, in der die gesellschaftlichen Rollen neu verteilt werden können (zum Teil zumindest), steht Mabuse selbst. Die erste Szene von *Dr. Mabuse, der Spieler* zeigt ihn als Spieler mit Identitäten, als Schauspieler, der seine unterschiedlichen Rollen wie einen Kartenfächer aufblättert und sich nach Belieben daraus zu bedienen vermag: jede Fotografie eine mögliche Persona, die Mabuse aller gleichermaßen anzunehmen vermag (Abb. 1). Die Doppelbedeutung von Spiel, als Glückspiel und Schauspielerei, wird hier auf ein suggestives Bild gebracht. Die aufgefächerten Porträtfotografien sind aus der Subjektivität gezeigt. Wir, die Zuschauer, sind an der Stelle Mabuses, der alle Gesichter anzunehmen vermag, meines ebenso wie das jedes anderen.²⁸

Mabuses Wechsel der Identitäten ist eine Anpassung an wechselnde Kontexte, er fügt sich reibungs- und spurenlos ein in die unterschiedlichsten Milieus und Subsysteme der modernen Großstadt, er agiert, neben seinem bürgerlichen Beruf als Psychoanalytiker, gleichermaßen als Börsenspekulant und als Hypnotiseur,



1 Dr. Mabuse der Spieler, 1922. Regie: Fritz Lang



2 Dr. Mabuse der Spieler, 1922. Regie: Fritz Lang

verkehrt in den exklusivsten Spielclubs ebenso wie in den finstersten Kaschemmen. Seine Verschleierungstaktik ist praktische Soziologie, sie basiert auf einem genauen Studium seiner Umwelten. Zugleich schwimmt er mit der Masse, wird diffus, unscharf, formlos wie sie, um sie in seine Richtung zu drängen.²⁹

Die modernen Massen sind ein spezifisches Produkt nicht nur der modernen Großstadt, sondern ebenso des demokratischen Versprechens von Gleichheit und Teilhabe, sie bilden die dunkle Unterseite der Moderne. Auch die Märkte, vor allem die Börse, wurden und werden teilweise bis heute noch in den Kategorien der Massenpsychologie beschrieben. Weil der Markt jedem offen steht, der über Geld verfügt, lädt er jeden ein, zu spekulieren, ob er nun etwas davon versteht oder nicht. Es ist auch diese Egalität der Märkte, die sie so anfällig macht für Gerüchte und Massenpaniken, Blasen und Börsenkräche. Geld stinkt nicht nur nicht, es fragt auch nicht der Klugheit dessen, der es besitzt, geschweige denn nach dessen, der er es verliert.³⁰

Der erste Akt von *Dr. Mabuse, der Spieler* handelt von einer von langer Hand vorbereiteten und genau kalkulierten Börsenmanipulation. Wir sehen ein Gemimmel der hektischen Händler, die von widersprüchlichen manipulierten Meldungen herdenhaft getrieben werden. Die Abstraktion und der mechanische Rhythmus der Termingeschäfte beherrscht die Szene. Statuarisch, unberührt thront Mabuse über dieser wimmelnden Masse, um an den strategisch überlegten Momenten knappe Orders zu geben: «Kaufen!», als der Kurs am Boden liegt, «Verkaufen!», nachdem er sprunghaft wieder zum Maximum hochgeschossen ist.

Die Reaktionen der Menge sind genau kalkuliert. Ein Geheimvertrag ist in einem fahrenden Zug abgefangen worden, Zeitungsmeldungen werden lanciert, über das Verschwinden des Vertrages ebenso wie wenig später über dessen Wiederauffinden. Ein wichtiges Geschäft steht so vorübergehend auf dem Spiel, in der Lücke dieser beiden inszenierten Ereignisse fällt der Kurs ins Bodenlose, und Mabuse kann zuschlagen. Seine Macht über die Börse verdankt sich Telegraf, Telefon und Eisenbahn – er bedient sich Medien der Fernkontrolle, um eine präzise geplanten Logistik des Verbrechens in Gang zu setzen, die auf Aufschub und Verzögerung ebenso wie auf Plötzlichkeit und Überraschung basiert. Dabei delegiert er seine Handlungsmacht an Personen und Dinge gleichermaßen: eine Form der Machtausübung ohne Eigenbewegung. Er bleibt die bewegungslose Spinne im Zentrum, ein Puppenspieler, der alle Fäden in der Hand zu halten scheint (Abb. 2).³¹

Erst die Verschaltung verschiedenster Kommunikations-, Transport- und Speichermedien ermöglicht Mabuses ersten großen Coup – getaktet und zeitlich koordiniert, werden Ereignisse, Nachrichten und Impulse produziert, um Zahlen zu manipulieren, kollektive Entscheidungen hervorzurufen und Interventionsmöglichkeiten zur Gewinnmaximierung hervorzubringen.³² Die Verschaltung der Schauplätze und Ereignisse ist aber nur scheinbar Mabuses souveränes Werk – vielmehr bringt sie das Phänomen Mabuse überhaupt erst hervor. Der Kultur- und Medientheoretiker Konradin Leiner bzw. QRT hat in den 1990er Jahren eine Theorie des modernen Helden als Medieneffekt skizziert. Der Held erscheint darin als Knoten, als Ort verdichteter Konzentration innerhalb medialer Dispositive.³³ Helden, so QRT, gibt es nur mehr als Medienhelden, als Schauspieler, Sportler oder Krieger. Diese Helden, so QRT weiter, treten dabei zugleich als Leitfigur und symbolische Träger des je avanciertesten Mediums auf: «Die Theorie des Heroischen ist die Interpretation des Mythos am Punkt des Auskristallisierens seiner Wahrheit – und die Deutung des Mythos ist die Theorie der Medien.»³⁴ Helden passen sich der «medialen Disposition» einer Gesellschaft an und sind zugleich «mythologische Stifter» des Mediums, sie stehen «am Rand und im Wendepunkt jedes medialen Paradigmenwechsels.»³⁵ Die Randposition ist noch die des klassischen Helden: er begründet eine mediale Ordnung, ohne ihr angehören zu können. Die Anpassung an die bestehenden Ordnungen dagegen ist nicht mehr heldenhaft, vielmehr schurkisch. Denn wenn der Held als ein Stifter, als mythologischer Gründer neuer Medien gelten kann, so ist der Meisterbrecher vor allem ein versierter Mediennutzer, eine Relaisstation innerhalb vorhandener Netze, die Informations- und Finanzströme aufhalten, beschleunigen oder umleiten kann. Dabei bleibt er selbst unidentifizierbar in seiner Form- und Gestaltlosigkeit, die es ihm erlaubt, jede nur denkbare Gestalt anzunehmen und die verschiedensten sozialen Positionen vorübergehend zu besetzen. Das kriminelle Genie tritt als Superschurke vor allem in Erscheinung, indem es sich dem Erscheinen entzieht: unsichtbar, ungreifbar, als bloßer Knotenpunkt medialer und technischer Netze.

Organe ohne Körper

Wie sich das kriminelle Genie in den Netzen, die es webt und deren Schlüsselpositionen es besetzt hält, auflöst und zum Verschwinden bringt, zeigt sich vor allem in der Fortsetzung *Das Testament des Dr. Mabuse* von 1933.³⁶ Mabuse, am Ende des zweiten Teils von *Dr. Mabuse, der Spieler* dem Wahnsinn verfallen, sitzt nun in einer Irrenanstalt, wo er stumm und beinahe unbewegt kauern wie tot erscheint (Abb.3). Nur seine Hand bewegt sich unaufhörlich, und nachdem man ihm Stift und Papier gegeben hat, beginnt er fast manisch zu kritzeln – erst wirre Blätter, dann einzelne Worte, bis er schließlich beginnt, detailliert ausgearbeitete Pläne für zukünftige Verbrechen zu Papier zu bringen. Mabuse ist ein Untoter, kaum noch Mensch, eher halb Tier und halb Maschine. Die vollgekritzelten Blätter, einmal beendet, fallen unbeachtet zu Boden – Mabuse zeigt sich an der Ausführung der projektierten Verbrechen uninteressiert. Sein Antrieb, das scheint typisch für den Superschurken, ist primär ein ästhetischer – die Mittel und deren grandiose Verknüpfung ist ihm wichtiger als jeder Zweck. Die durchnummerierten Verbrechen bilden so ein herrenloses Archiv, entstanden aus einer *écriture automatique*, einem Schreiben ohne Adressat – das aber dennoch zu seiner Adresse findet. Denn der Anstaltsleiter Prof. Baum beginnt, die zunächst



3 Das Testament des Dr. Mabuse, 1933. Regie: Fritz Lang



4 Das Testament des Dr. Mabuse, 1933. Regie: Fritz Lang

scheinbar sinnlosen Kritzeleien seines Patienten zu sammeln. Dabei bemächtigt er sich nicht nur der Pläne, sondern auch der Person Mabuses – bzw. umgekehrt, in einer Übertragung zwischen Patient und Arzt ergreift der schein tote Mabuse den Körper Baums als Double, der stellvertretend für ihn seine Pläne realisiert (Abb. 4).³⁷

Der Held definiert sich durch seine Taten, der Schurke durch seine Pläne. Der geniale Schurke ist ein Projektmacher, ein Entwerfer von Szenarien, ein Erfinder möglicher Welten. Descartes' *mauvais génie* und nicht Nietzsches Übermensch, so hat Tom Gunning herausgestellt, kann als Folie der Figur Mabuses gelten.³⁸ Er ist ein Meister der *mise-en-scène*, der Verführung und Aufführung– Inszenierung und Täuschung erscheinen als seine wesentlichen Strategien. «Der Projektmacher», so Markus Krajewski, «beschränkt sich [...] üblicherweise auf die Ausarbeitung oder Skizzierung der Pläne, während er die tatsächliche Ausführung möglichst anderen zu überlassen versucht.»³⁹

Mabuse ist so stets außer sich, er veräußert sich in der Schrift. Sein Eigenliches ist nie an seinem Platz, nie ist er mit sich identisch. So spricht Mabuse in diesem ersten Tonfilm der Mabuse-Reihe auch nie mit seiner eigenen Stimme, sein Körper bleibt stumm – nur als Phantom hat er eine Stimme, wenngleich keine menschliche. Mabuse stirbt in Langs Film in dem Moment, in dem Baum seine Identität ganz übernommen hat. Baum, der an Mabuses Stelle getreten ist, gibt seine Anweisungen als Schatten hinter dem Vorhang, als Stimme ohne Körper. (Abb. 5) Der Filmtheoretiker Michel Chion hat das *Testament des Dr. Mabuse* als eines der zentralen Beispiele des *acousmètre* analysiert. Akusmatisch, das ist der Klang ohne sichtbare Ursache. *Acousmètre*, das ist die Stimme ohne Körper, ein sprechender Schatten, ein destabilisierender Faktor, mit der Kraft «überall zu sein, alles zu sehen, alles zu wissen, alles zu können.» – «Allgegenwärtigkeit, Panoptismus, Allwissenheit, Allmacht», das *acousmètre*, so Chion, scheint göttliche Kräfte zu besitzen. Doch basieren diese Zuschreibungen auf einer Logik des Verdachts. Sie sind eher dämonisch als göttlich. Die Kräfte des *acousmètre* sind nicht grenzenlos, aber seine Grenzen sind unsichtbar.⁴⁰

Die Enthüllung des *acousmètre* wird in *Das Testament des Dr. Mabuse* beständig aufgeschoben, der Ort der Stimme ist ein Anderswo, das nicht existiert, zu dem wir nicht vorzudringen vermögen. Der Ort, von dem aus Baum als Mabuse seine

5 Das Testament des Dr. Mabuse, 1933. Regie: Fritz Lang



Signale sendet, gerät nie in den Blick. Die disparaten Elemente, aus denen sich die Figur Mabuse zusammensetzt, fügen sich nicht zusammen. Stimme und Schrift, Körper und Name, Blick und Gesicht bilden nie eine abgegrenzte, identifizierbare Person:

Wenn es einen Mabuse gibt, dann in diesem Namen ohne Identität, diesem Körper ohne Stimme, dieser Stimme ohne Ort, im allgemeinen Wahnsinn dieser auseinandergenommenen Elemente.»⁴¹

Das *acousmètre* umfasst mehrere Dimensionen: die Verwechslung, Vertauschung und Übertragung der Stimme, ihre Ortlosigkeit und Nicht-Identifizierbarkeit, ihren toten, mechanischen und nachträglichen Charakter. Alle diese Dimensionen verbindet Mabuse im *Testament*. Die Abspaltung der Stimme ist nur ein Element in einer Serie von Abspaltungen, Verdopplungen, Übertragungen, die die Figur Mabuse in einer Serie von Impulsen, Signalen, Schatten und Schemen verwandeln. Mabuse kann strukturell verortet werden, aber nicht mehr physisch – als Spitze der Organisation, aber nicht als Körper im Raum, was bleibt, ist ein bloß logischer Ort, eine logistische Adresse innerhalb eines Kommunikationsnetzwerks, ein eine Adresse, die von verschiedensten Personen okkupiert werden kann.⁴² Die Macht Mabuses löst sich vom Körper, verteilt und reproduziert sich, geht ganz in ihren Effekten, ihren Trägern und Medien auf.⁴³

Schurkenherrschaft

Der Hegelsche Held lebt als autonomes Individuum in einer Welt des reinen Gebrauchswertes, einer Welt vor dem ökonomischen Tausch. Alles, was er besitzt, haben ihm die Götter geschenkt, oder er hat es mit eigener Kraft hergestellt: Sein Schwert hat er eigenhändig geschmiedet, sein Pferd selbst gebändigt. Noch *Batman*, obschon technologisch hochgerüstet, verdankt seine Kräfte allein solchen maßgeschneiderten Artefakten, jenen Werkzeugen und Gadgets, die er selbst entworfen hat. Der Meisterverbrecher hingegen lebt in einer Welt des verabsolutierten Tauschs, wo jeder an die Stelle jedes anderen treten kann, wo es keine irreduziblen und stabilen Qualitäten, sondern nur unaufhörlich in Bewegung befindliche Quantitäten gibt, eine Welt, zusammengehalten vom Geld als universellem Äquivalent. Das Geld, so hat es Georg Simmel analysiert, ist wie eine «Spinne, die das gesellschaftliche Netz webt».⁴⁴ Und Mabuse zieht an den Fäden dieses Netzes – wie das Geld (und die Masse) ist er dabei zugleich anonym und allgegen-

wärtig.⁴⁵ Nicht zufällig ist Geldfälschung in den beiden ersten Filmen ein wesentliches Instrument seiner kriminellen Pläne. Die Entwertung der staatlichen Zahlungsmittel durch technische Reproduktion zielt ins Herz der kapitalistischen Ordnung, einer Ordnung, die wesentlich durch kontrollierte Zirkulation aufrechterhalten wird. Mit dem Falschgeld geraten die Netzwerke der Zirkulation in ihrer Gesamtheit unter Verdacht.⁴⁶

Jacques Derrida hat in seinem Essay über *Schurken* darauf hingewiesen, dass das Wort *voyou*, die französische Übersetzung des englischen *rogue*, wie es im Begriff *rogue state* oder Schurkenstaat Verwendung findet, in einer etymologischen Nähe zum Begriff des Weges steht. Der Schurke ist ein Wegelagerer:

Das Wort *voyou* steht in einer entscheidenden Beziehung mit dem Weg [voie], mit dem städtischen Straßen- und Wegenetz [voirie], mit dem Wegenetz der Stadt, des Gemeinwesens (*polis*), und folglich mit der Straße.⁴⁷

Der Schurke okkupiert die Straße, er kontrolliert und versperrt die Wege, macht sie unsicher und unwegbar. Der Raum, in dem die klassischen Helden sich bewegen, entspricht nicht selten dem, was Deleuze und Guattari den «glatten Raum» nennen: das Meer, die Wüste, die Prärie, die Wildnis, die noch nicht erschlossen und urbar gemacht wurden. Der Held ist als Pfadfinder, Brückenbauer, Entdecker und Staatengründer ein Pionier der Ordnung, des «gekerbten Raums». Der «gekerbte Raum», das ist auch der erfasste, vermessene und kontrollierte Raum, durch Wege und Kanäle erschlossen.⁴⁸ Der Schurke dagegen operiert als Parasit und Wegelager, als Stör- und Unfall im System der Wege und Kanäle. Er glättet den gekerbten Raum, gefährdet die etablierte Ordnung, in dem er sich in sie einnistet, ihre Kanäle infiltriert und neu verschaltet. Ihm entgegen steht das polizeiliche Prinzip der Aufrechterhaltung und Sicherstellung von reibungsloser Kommunikation und störungsfreiem Verkehr – ein Prinzip, dem auch noch Detektive und Superhelden sich verpflichtet fühlen, insofern sie als Agenten der Ordnung auftreten.

Ziel der Pläne Mabuse, explizit vor allem im *Testament*, ist die Errichtung einer «Herrschaft des Verbrechens». Sie entspricht dem, was Derrida als Schurkenherrschaft analysiert,

eine illegale Macht außerhalb des Gesetzes, die unter ihrem Schurkenregime, also in organisierter und mehr oder weniger heimlicher Formation, in ihrem virtuellen Staat all diejenigen zusammenfaßt, die ein Prinzip der Unordnung darstellen – nicht eines anarchischen Chaos, sondern in einer strukturierten Unordnung [...] des Komplotts, der Verschwörung, des Verstoßes und des vorbedachten Angriffs auf die öffentliche Ordnung.⁴⁹

Die Herrschaft des Verbrechens ist zwar die Aufhebung der Ordnung – mehr als nur deren Störung oder Aussetzung, setzt sie vielmehr die Unordnung als neue Ordnung, als Gegen-Ordnung.⁵⁰

«Der Staat bin ich» – mit diesen Worten lehnt Mabuse am Ende des ersten Films die Aufforderung ab, sich der Staatsgewalt zu ergeben.⁵¹ Walter Benjamin hat in seiner *Kritik der Gewalt* von 1921, ein Jahr vor dem Erscheinen des ersten Mabuse-Films, beschrieben, wie der Staat in der Figur der «großen Verbrechers» die rechtsetzende Gewalt wiedererkennt, der er sich selbst verdankt. Die Gewalt, wo sie nicht der Erhaltung des Rechts dient, liegt außerhalb des Rechts. Wo der Staat mittels Gewaltmonopol dem Einzelnen jegliche Gewalt nimmt, tritt in der Figur des großen Verbrechers diese außerrechtliche Gewalt in reiner Form auf, und so kann sie, losgelöst von allen Zwecken, die Bewunderung des Volkes (und, so scheint es, auch die heimliche Bewunderung Benjamins) hervorrufen.⁵²

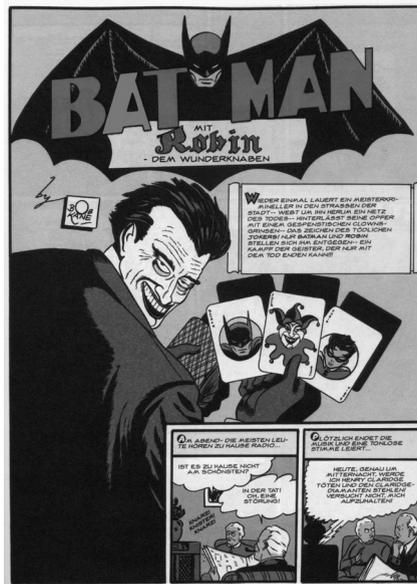
Wenn der moderne Kapitalismus wesentlich auf der Gleichzeitigkeit von warenförmiger, abstrakter Vergesellschaftung, wissenschaftlichem Weltbild und Gesetzesherrschaft beruht, dann stehen die Pläne eines Meisterverbrechers wie Mabuse nicht für die Überwindung, höchstens für die Subversion dieser Ordnung. Er unterhöhlt das Gesetz, dessen Herrschaft ohnehin stets gefährdet scheint, und macht dabei doch nur umso sichtbarer, was in der kapitalistischen Dynamik bereits angelegt ist. Mabuse steht so als Chiffre für eine ortlose und geichtslose Macht, deren gesteigerte Rationalität und Effektivität in Irrationalität umzuschlagen droht. In der Herrschaft des Verbrechens wird so der Tausch unkontrollierbar und die Vernunft ununterscheidbar vom Wahnsinn.

Der leere Ort der Macht

Dass Mabuse kaum mehr als ein Name und ein Prinzip ist, eine Idee, die sich in unterschiedlichsten Personen verkörpern kann, führt nicht zuletzt der letzte Mabuse-Film Langs vor, *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, der 1960, fast 30 Jahre nach dem *Testament* und am Ende von Langs Karriere entstand. Er sollte den Auftakt einer ganzen Reihe weiterer Filme bilden, die im Stil der Edgar-Wallace-Krimis in den 60er Jahren entstanden. Erneut ist es ein Arzt, Prof. Jordan, der dem Wahn verfällt, das verbrecherische Erbe Mabuses fortsetzen zu müssen. Interessant an diesem Film ist vor allem sein Schauplatz – das Hotel Luxor, einst von den Nazis erbaut und von oben bis unten mit Überwachungskameras ausgestattet, die von einem geheimen unterirdischen Kontrollraum aus gesteuert werden. Auch hier bedient sich Mabuse vorhandener Netze, als Parasit in einem verlassenen Apparat einstiger Souveränität. Der letzte Mabusefilm handelt so auf mehreren Ebenen von einer Vergangenheit, die nicht aufhören will, ihre Wirkungen zu entfalten. Zugleich ist er eine Reaktion auf das Aufkommen des Fernsehens in den 1950er Jahren, vor allem aber eine Verfeinerung der Kontroll- und Überwachungsnetze, die wie Tom Gunning herausgestellt hat, das von Lang beschriebene Terrain der Modernität von Beginn an charakterisiert haben.⁵³

Langs Mabuserilogie lässt sich so zugleich als fortgesetzte filmische Reflexion je aktueller audiovisueller Medien lesen.⁵⁴ Alle drei Filme handeln von Wahrnehmungs- und Medientechnologien als Apparaten der Macht: Kontrolle durch den hypnotischen Blick in *Der Spieler*, Aufzeichnung, Verstärkung und Übertragung der Stimme im *Testament* und die Vervielfachung des Kamera-Kontrollblicks in den *1000 Augen*.⁵⁵ Der Meisterverbrecher bedroht dabei stets das staatliche Monopol panoptischer Überwachung, er bedient sich der Mittel, die eigentlich Polizei und Geheimdienst vorbehalten sind.⁵⁶

Die Mabuserilogie erzählt daher vor allem von der Entkörperlichung und Depersonalisierung ihres Protagonisten. Ist er im ersten Film, wenngleich in ständig wechselnden Verkleidungen, beinahe in jeder Szene präsent, verschwindet er zunehmend; im *Testament* ist er nur mehr halbtoter Körper, in den *1000 Augen* schließlich nicht mehr als ein Name auf einem Grabstein, ein Gerücht, eine dunkle Wolke. Diese Entwicklung, so scheint mir, ist in der Logik der Figur angelegt. Zugleich allmächtig und allgegenwärtig, aber unerkennbar und ohne fixe Identität, streng rational vorgehend, um schließlich die totale Irrationalität zum Ausbruch zu bringen, als Parasit und Wegelagerer bestehender Netze agierend, um letztlich doch selbst eine souveräne Herrschaft anzustreben – die Widersprüche, die die Figur in sich vereint, scheinen zu zahlreich, um in einem ein-



7 Der erste Auftritt des Jokers 1940

6 Batmans Gegner der Joker

zigen konkreten Körper auf Dauer Platz zu finden. Wenn Mabuse wie andere Meisterverbrecher eher für ein abstraktes Prinzip steht, eine unübersichtliche, überindividuelle Organisation, ein diabolisches Netzwerk, dann wäre es gerade die allzu konkrete Personalisierung, die der Abstraktion einiges an ihrem Schrecken nimmt. Es ist die Virtualität Mabuses, seine konstitutive Abwesenheit, die seine eigentliche Faszination ausmacht.

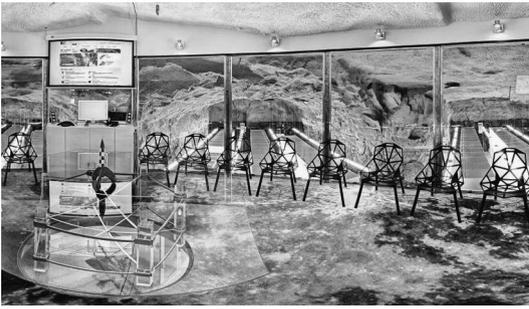
Dasselbe lässt sich zwar nicht von allen späteren Superschurken sagen. Doch wesentliche Momente finden sich Variationen bis heute in Comic und Filmen. So ist auch Batmans Gegenspieler der Joker nur scheinbar ein Individuum, eine Person mit einem Körper und einer fixen Identität. Vielmehr erwächst auch ein Gutteil seiner furchteinflößenden Macht aus Formen der Veräußerung, Abspaltung und Vervielfachung (Abb.6). Zunächst einmal ist er ein Virtuose darin, verschiedenste mediale Kanäle zu stören und zu besetzen. Bereits bei seinem ersten Auftritt 1940 unterbricht er das laufende Radioprogramm, um seine Pläne anzukündigen und so Furcht und Schrecken zu verbreiten (Abb. 7). Zugleich operiert er wie ein Virus, er tötet durch Vervielfachung, indem er seine Opfer zu seinem Ebenbild macht und ihnen mit einem tödlichen Gift das eigene ewig verzerrte

Grinsen ins Gesicht schneidet: Eine Kopie ohne Original, denn der Joker selbst ist bei seinem ersten Auftritt nichts weiter als Abklatsch der gleichnamigen Spielkartenfigur. Der jüngste *Batman*-Film, *The Dark Knight* (2008) von Christopher Nolan, macht die Identitäts- und Ursprungslosigkeit des Jokers besonders deutlich – nicht nur lassen seine Fingerabdrücke und DNA-Spuren keine Rückschlüsse auf seine Identität zu, er selbst erzählt im Laufe des Films immer andere Geschichten über die Entstehung seines von Narben entstellten Gesichts. Keine davon muss wahr sein. Der Superheld braucht einen Ursprungsmythos, nicht bloß, um die Herkunft seiner Superkräfte zu erklären, sondern vor allem, um seine Mission psychologisch zu unterfüttern – am Anfang seiner Doppelidentität steht beinahe immer das Trauma des verlassenen Kindes. Der Schurke als Effekt anonymer Schaltungen braucht keinen Ursprung, er ist vielmehr ein emergentes Ereignis, er braucht auch keine Psychologie, so wenig wie ein Unfall oder ein Virus eine bräuchte. Seine Geschichte kennt keinen Ursprung, nur Wiederholungen.

Epilog: Wiedergänger

Der klassische Held hatte einen Körper und eine Geschichte, die Geschichte seiner Heldentaten. Sie erzählte davon, wie ein Einzelner das Schicksal der Welt verändert. Der Superheld hat einen Körper und eine Maske. Sein Körper ist eine Waffe, technisch, genetisch oder durch außerweltliche Kräfte optimiert. Aber er lebt in einer Welt, in deren Alltag der Körper nutzlos geworden ist, durch Maschinen ersetzt, und in der der Einzelne keine Geschichte mehr macht. So ist er ein Ausgestoßener, der sich maskieren muss, und seine Geschichte ist die vom Ursprung seiner Dopelexistenz und von den Herausforderungen, die diese birgt. Der Superschurke dagegen braucht keinen Körper, er ist ganz Maske, als abstraktes Prinzip vermag er sich in immer neuen Wiedergängern zu verkörpern.

Die Gegenwart kennt keine Helden mehr, und das Reich der Superhelden bleibt Fiktion. Superschurken und kriminelle Genies jedoch scheinen als Folie, vor der eine intransparente Wirklichkeit deutbar wird, ungebrochen aktuell. Ein abschließendes Beispiel mag dies illustrieren. Die jüngste Inkarnation des kriminellen Genies ist vielleicht niemand anderes als Julian Assange, der Sprecher von *WikiLeaks*. Wenngleich für viele ein Held, passt er doch erstaunlich gut in das hier entwickelte Phantombild des kriminellen Genies – auch wenn er dessen Willen zur Verdunkelung zumindest dem Anspruch nach durch ein Projekt der Aufklärung und Transparenz ersetzt. Assange inszeniert selbst sich in wechselnden Rollen: als Hacker und Popstar, als smarter Manager und Revolutionär zugleich. Die Organisation *WikiLeaks* erscheint genauso schillernd und ungreifbar wie ihr Protagonist, ein loses Netzwerk wechselnder Aktivistinnen und Aktivisten. Ihre Motive, die Aufklärung und Anarchie, Transparenz und Paranoia miteinander koppeln, sind scheinbar klar und doch zugleich offen für allerlei Spekulationen. Selbst im Grunde kaum mehr als eine Relaisstation im globalen Datenverkehr, die keine Informationen selbst produziert, sondern im Wesentlichen bestehende Kanäle nutzt und neu verschaltet, wurde *WikiLeaks* in kürzester Zeit zu einer Instanz außerhalb bestehender Rechtsordnungen, die staatliche Macht- und vor allem Geheimhaltungsansprüche fundamental in Frage stellen konnte. Die Informationspolitik von *WikiLeaks* folgt dabei ihren eigenen Taktungen, einer Logistik der Aufmerksamkeit, die die Effekte jeder einzelnen Enthüllung optimiert. Die



8 WikiLeaks-Server-Standort in Schweden (Panoramamontage)

Transparenz, für die *Wikileaks* eintritt, ist erkaufte mit einer vollkommenen Intransparenz des Netzwerks selbst, die Geheimnisse, die es offenbart, werden vor ihrer Enthüllung sorgsam unter Verschluss gehalten. Und ihre unterirdischen Serverstandplätze in Schweden, wie sie etwa im *Spiegel* abgebildet waren, erinnern frappant an die von Ken Adam entworfenen Schurkenhauptquartiere der Bond-Filme. Es sind atombombensichere High-Tech-Höhlen mit schwebenden, vollverglasten Konferenzräumen, Designerstühlen und künstlichen Wasserfällen (Abb. 8). Kein Wunder also, dass die *taz* jüngst ein fiktives Kinoplakat lancierte: *Die 1.000 Augen des Dr. Assange*.⁵⁷

Anmerkungen

- 1 Zit. nach <http://www.snpp.com/episodes/2F20.html>, Zugriff am 26.1.2011
- 2 «[D]as Thema der Doppelidentität ist eine regulative Idee des Genres», so bereits Umberto Eco, «Der Mythos von Superman», in: ders., *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a.M. 1986, S. 187–222, hier S. 214.
- 3 Vgl. ebd., S. 193.
- 4 Hier beziehe ich mich – wenngleich in abweichender Terminologie – auf ein strukturelles Schema, das Stephan Ditschke und Anjin Anhut entwickelt haben, in: dies., «Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics», in: *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populären Mediums*, hg. v. Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva u. Daniel Stein (Hg.), Bielefeld 2009, S. 131–178.
- 5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke Bd. 13, Frankfurt am Main 1970, S. 253–254. Den Heldenfiguren der Moderne widmet sich im Anschluss an Hegel eine Untersuchung Josef Früchtls, der dieser Essay wichtige Anregungen verdankt, vgl. Josef Früchtel, *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt am Main 2004.
- 6 Dies wird in Frank Millers und Alan Moores Graphic Novels der 1980er Jahre sowie in den Filmen von Tim Burton und Christopher Nolan besonders deutlich.
- 7 Gotham ist nichts anderes als ein «Fegefeuer», wie Lieutenant Gordon zu Beginn von *Batman: Year One* (1987) feststellen muss. Vgl. Frank Miller / David Mazzucchelli, «Batman – Das erste Jahr» (1986), in: *Batman. Klassiker der Comic-Literatur Bd. 7*, hg. vom F.A.Z.-Feuilleton, Frankfurt a. M. 2005, S. 157–246, hier: S. 158.
- 8 Dietmar Dath, «Batman oder Ich bin der Ausnahmezustand», in: *Batman. Klassiker der Comic-Literatur Bd. 7*, hg. vom F.A.Z.-Feuilleton, Frankfurt a. M. 2005, S. 3–10, hier: S. 8.
- 9 Frank Miller, *The Dark Knight Returns*, New York 1986.
- 10 Arthur Conan Doyle, «The Final Problem» (1892), in: ders., *Sherlock Holmes. The Complete Novels and Stories*, Vol. 1, New York 1986/2003, S. 736–755), hier: S. 740.
- 11 Scott Bukatman, «X-Bodies: The Torment of the Mutant Superhero» (1994), in: ders., *Matters of Gravity. Special Effects and Supermen in the 20th Century*, Durham/London 2003, S. 48–78, hier S. 49.
- 12 Joseph Vogl, *Orte der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, Fink: München 1990, S. 71.
- 13 Diese Überlegungen verdanken wesentliche Anregungen Boris Groys' Medientheorie des Verdachts, vgl. Boris Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München/Wien 2000.

- 14 Vogl 1990 (wie Anm. 12), S. 54.
- 15 Michel Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik*, Frankfurt am Main 2004, S. 345.
- 16 Zu Lombroso vgl. u. a. Mary Gibson, *Born to Crime. Cesare Lombroso and the Origins of Biological Criminology*, Westport, Connecticut / London 2002; David G. Horn, *The Criminal Body. Lombroso and the Anatomy of Deviance*, New York / London 2003.
- 17 Francis Galton, *Genie und Vererbung*, Leipzig 1910; vgl. dazu u. a. Versuch über den Normalismus: Wie Normalität produziert wird, 3. Auflage, Göttingen 2006, S. 192–257.
- 18 Vgl. Peter J. Hutchings, *The Criminal Spectre in Law, Literature and Aesthetics. Incriminating Subjects*, London / New York 2001, S. 180–187.
- 19 Cesare Lombroso, *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*, Leipzig 1887.
- 20 Doyle 2003 (wie Anm. 11), S. 739.
- 21 Zum Diskurs der Massenpsychologie vgl. umfassend: Michael Gamber, *Masse lesen, Masse schreiben: Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930*, München 2007.
- 22 Vgl. Gustave Le Bon, *Psychologie der Massen*, 15. Auflage Stuttgart 1982, v. a. S. 10–37.
- 23 Zum Hypnosediskurs um 1900 und seinen medientheoretischen Implikationen vgl. Stefan Andriopoulos, *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München 2000, speziell zu Dr. Mabuse, der Spieler ebd. S. 109–128.
- 24 Vgl. Stefan Jonsson, «The Invention of the Masses: The Crowd in Frechh Culture form the Revolution to the Commune», in: *Crowds*, hg. v. Jeffrey T. Schnapp u. Matthew Tiewis, Stanford 2006, S. 47–75, hier S. 73.
- 25 Vgl. Stephan Günzel, «Der Begriff der ‚Masse‘ in Philosophie und Kulturtheorie (I)», in: *Dialektik 2/2004*, S. 117–134, hier S. 135.
- 26 Die Literatur zu Langs Mabuse-Filmen ist mittlerweile nahezu unüberschaubar. Für diesen Essay haben sich folgende Studien als besonders ergiebig erwiesen: Georges Sturm, «Mabuse, ein Bild der Zeit, ein Spiel mit dem Bild. Zu den vier Mabusefilmen von Fritz Lang», in: Norbert Jacques, *Das Testament des Dr. Mabuse*, Hamburg 1994, S. 336–359; Jonathan Crary, «Dr. Mabuse and Mr. Edison», in: *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*, hg. v. Kerry Brougher, Ausst.-Kat., Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1996, S. 262–279 (Crary 1996); Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, London 2000 (Gunning 2000); Gabriela Holzmann, *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850–1950)*, Stuttgart / Weimar 2001, S. 133–139; Ute Holl, «Dr. Mabuse.

- Sensationen ohne Subjekt», in: *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*, hg. v. Marcus Krause u. Nicolas Pethes, Bielefeld 2007, S. 77–97 (Sturm 1994, Holl 2007).
- 27 Vgl. Sturm 1994 (wie Anm. 26), S. 350.
- 28 Ebd., S. 346.
- 29 Vgl. Gunning 2000 (wie Anm. 26), S. 101–103.
- 30 Vgl. Urs Stäheli, «Market Crowds», in: *Crowds*, hg. v. Jeffrey T. Schnapp u. Matthew Tiems, Stanford 2006, S. 271–287.
- 31 Vgl. Gunning 2000, (wie Anm. 26), S. 98.
- 32 Vgl. Holl 2007 (wie Anm. 26), S. 89.
- 33 QRT [Markus Konradin Leiner], *Schlachtfelder der elektronischen Wüste. Schwarzkopf, Schwarzenegger, Black Magic Johnson*, Hg. von Tom Lamberty und Frank Wulf, Berlin 1999, S. 101–102.
- 34 Ebd., S. 52.
- 35 Ebd.
- 36 Zu Film und Roman vgl. die Beiträge in: Norbert Jacques, *Das Testament des Dr. Mabuse*, Hamburg 1994.
- 37 Zur Logik der Schrift und des Doubles im *Testament*, vor allem bezogen auf Norbert Jacques' Romanfassung, vgl. Elisabeth Bronfen, «Die tödliche Schrift des Dr. Mabuse. Ein Spiel mit der Tiefe, dem Double, der Abwesenheit» in: Jacques 1994 (wie Anm. 36), S. 323–334.
- 38 Vgl. Gunning 2000 (wie Anm. 26), S. 123.
- 39 Markus Krajewski, «Über Projektmacherei. Eine Einleitung», in: ders. (Hg.), *Projektmacher. Zur Produktion von Wissen in der Vorform des Scheiterns*, Berlin 2004, S. 7–25, hier S. 15.
- 40 vgl. Michel Chion, «Mabuse – Magie und Kräfte des 'acousmètre'. Auszüge aus 'Die Stimme im Kino'», in: *Medien/Stimmen*, hg. von Cornelia Epping-Jäger u. Erika Linz, Köln 2003 (Mediologie Bd. 9), S. 124–159, hier S. 133
- 41 Ebd., S. 142
- 42 Vgl. Sven Lütticken, «Planet of the Remakes», in: *New Left Review* 25, Jan/Feb 2004, S. 103–120.
- 43 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt am Main 1997, S. 281.
- 44 David P. Frisby, «Georg Simmels Theorie der Moderne», in: *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, hg. v. Heinz-Jürgen Dahme u. Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1984, S. 9–79, hier: S. 51.
- 45 Vgl. auch Sturm 1994 (wie Anm. 26), S. 350: «Mabuse ist wie das Geld: dank seiner vielen Gesichter ein universelles Äquivalent.»
- 46 Vgl. Jacques Derrida, *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*, Frankfurt am Main 2006, S. 100.
- 47 Ebd., S. 96.
- 48 Vgl. Gilles Deleuze u. Felix Guattari, «1440 – Das Glatte und das Gekerbte», in: dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, S. 658–693.
- 49 Derrida 2006 (wie Anm. 45), S. 96–97.
- 50 Vgl. ebd., S. 97.
- 51 Für Siegfried Kracauer waren Langs Mabuse-Filme daher, wie große Teile des Weimarer Kinos, Vorzeichen der Nationalsozialistischen Tyrannei, vgl. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, New York 1947. Die Nazis selbst sahen sich wohl im *Testament* so gut getroffen, dass sie den Film unmittelbar verboten. Doch zugleich lassen sich in der Figur Mabuses unschwer Elemente antisemitischer Stereotype finden: der Psychoanalytiker und Börsenspekulant, der geheime Verschwörungen anzettelt, dabei selbst flüchtig und vielgestaltig wie das Geld selbst erscheint. Dass solche gegensätzlichen Deutungen bei Mabuse möglich erscheinen, spricht sicherlich für die hier vertretene These, dass Mabuse eine spezifisch moderne Leerstelle, eine Position des Unbehagens und des Verdachts gegenüber den Abstraktionen von technischer Rationalität und Geldwirtschaft besetzt, die nahezu beliebig ideologisch gefüllt werden kann.
- 52 Walter Benjamin, «Zur Kritik der Gewalt», in: ders., *Gesammelte Schriften II.1: Aufsätze, Essays, Vorträge*, Frankfurt am Main 1991, S. 179–204, hier: S. 183.
- 53 Vgl. Gunning 2000 (wie Anm. 26), S. 470
- 54 Vgl. Crary 1996 (wie Anm. 26), ebenso: Gunning 2000 (wie Anm. 14), S.461.
- 55 Vgl. Sturm 1994 (wie Anm. 26), S. 356.
- 56 Gunning 2000 (wie Anm. 26), S. 95 .
- 57 Vgl. <http://blogs.taz.de/hausblog/2010/12/13/die-1000-augen-des-dr-assange>, Zugriff am 26.1.2010. Slavoj Žižek hat bezeichnenderweise Assange jüngst mit dem Joker aus Nolans Batman-Film verglichen, vgl. Slavoj Žižek, «Good Manners in the Age of WikiLeaks», in: *London Review of Books* Vol. 33, No. 2. 20. Januar 2011, S. 9–10.