

[...]

Mein Herz schlägt für Metall
Die Geschwister Chrom und Stahl
Wenn die Haut sich dunkel rötet
Wird der Rost mit Zink getötet
Willst du das Eisen trennen
Sollst mit Liebe es zerbrennen
Wird freundlich auseinandergehen
Doch nie in seine Augen sehen
Messerklingen und monieren
Käfige für Mensch und Tiere
Panzerketten und Maschinen
Nägel, Schrauben und Turbinen
Brückenpfeiler, Eisenbahn
Ja ich bin ein Eisenmann

[...]

Rammstein, Eisenmann (2010, unreleased)

I Männliche Panzer gegen den weiblichen Fluss

Ob im Hollywoodkino oder auf den internationalen Konzertbühnen: der virile Mann behauptet sich mit beständiger Effizienz und präsentiert seinen Körperpanzer einem empfänglichen Millionenpublikum. Handelt es sich dabei nur noch um postmoderne Zitatkonstruktionen, inhaltsleere Chiffren oder tatsächlich um ideologische Metaphern, die eine allmähliche Umcodierung der faschistischen Körperästhetik mit sich bringen? Woher kommt diese scheinbar ungebrochene Attraktivität des «Körperpanzers», wie Klaus Theweleit ihn nennt (s. u.), ungeachtet gegenläufiger Entwicklungen wie der Auflösung von *gender*-Grenzen?

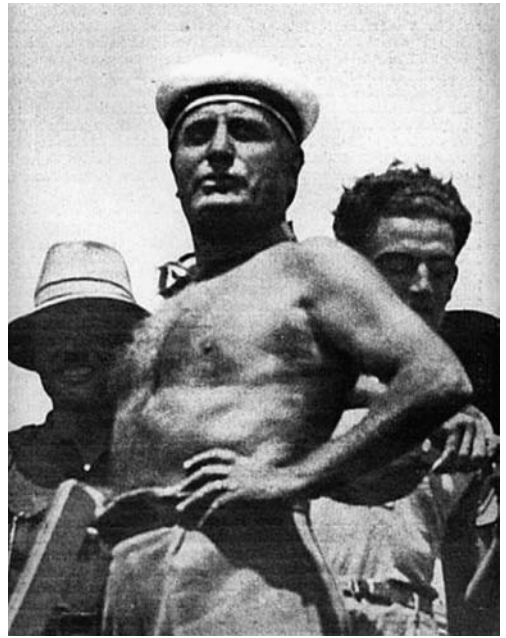
In seinem zweibändigen Buch *Männerphantasien* versuchte Klaus Theweleit (1977 und 1978), einige der verbreiteten psychoanalytischen Ansichten über den faschistischen Männertyp neu zu formulieren. Inspiriert sind seine Ansätze durch die amerikanische Psychoanalytikerin Margaret Mahler, die in *On human symbiosis and the vicissitudes of individuation* (1969) psychotische Kinder untersucht hatte, deren Züge Theweleit mit den Ansätzen der von ihm analysierten Kriega Autoren – darunter Martin Niemöller, Rudolf Höß und Ernst von Salomon – vergleicht, die den Ausgangspunkt seiner primär literaturwissenschaftlichen Untersuchung bilden. Er kommt zu einigen Parallelen: die Unfähigkeit zu emotionalen menschlichen Beziehungen, das Entgleisen der libidinösen menschlichen Ob-



1 Gerard Butler in 300 von Zack Snyder.

jektwelt und ein aggressives chaotisches Innenleben. Die wichtigste These konstatiert den Zustand des «Nicht-zu-Ende-Geborenen». Weder bei den von Mahler analysierten Kindern, noch bei dem durch die Kriegsliteratur repräsentierten faschistischen Männertyp sei ein von innen heraus gewachsenes Ich im Sinne der Freud'schen Psychoanalyse voll entwickelt. Durch diesen signifikanten Mangel sei der faschistische Männertyp nach Theweleit von einer latenten Paranoia geplagt und zu ständiger Angstabwehr gezwungen. Anders als die untersuchten Kinder aber bleibt der faschistische Mann, der von Theweleit auch grundsätzlich als «soldatischer Mann» bezeichnet wird, funktional und versinkt keineswegs in Apathie. Theweleit erklärt das durch die gewaltsame Disziplinierung des Männerkörpers durch Prügel und militärischen Drill, die einen «Körperpanzer» erzeugt haben, der sich durch eine physische Straffheit und eine steife, aufrechte Haltung auszeichne sowie mit einer emotionalen Unterkühltheit einhergehe.

Theweleits Ausführungen setzen sich primär mit der Freikorps-Literatur der 1920er-Jahre auseinander, in der die faschistischen Männlichkeits- und Gewaltphantasien wörtlich zum Ausdruck kommen. Er analysiert Sprachstil und inhaltlich Motive von über 250 Romanen und Erinnerungsbüchern. Im Zentrum stehen das dichotome Frauenbild, das spezifische Verhältnis zum Körper sowie konkrete Schilderungen des Kampfes. Nach Theweleit kennt der faschistische Mann letztlich nur vier Frauentypen (die Mutter, die weiße und die rote Krankenschwester sowie die Hure), und da er «nicht zu Ende geboren» sei, ginge es ihm dabei ohnehin vor allem um das Weibliche in ihm selbst – und dessen Auslöschung. Lebendiges, Leidenschaftliches und Erotisches, das mit dem Weichen und Fluiden korrespondiert, muss daraus weichen. Frei fließende Gefühle sollen im Körperpanzer buchstäblich eingekesselt werden. Die Frauen der Feinde – die stereotype «rote Hure» – soll nicht einfach erschossen, sondern mit Stiefeln und Gewehrkolben zu blutigem Brei verflüssigt werden – eine misogynen Hassphantasie, die gerade in der populären Kultur heute wieder auftaucht.¹ Der Faschismus fungiert dabei als Versprechen, diese Gewaltphantasien in bestimmten Situationen straffrei ausleben zu dürfen – immer unter der Prämisse Klarheit, Zucht und Ordnung zu rekonstruieren. Dabei changiert der faschistische Mann zwischen einem behauptetem Beschützer des Familiären und dem



2 Benito Mussolini.

Vernichter des unkontrollierbar Weiblichen. Theweleit selbst verweist bereits im zweiten Band auf die Kontinuität dieser Eigenschaften im Mann der Gegenwart, und zumindest die folgenden Beispiele mögen die Kontinuität bestätigen.

Es wird gelegentlich kritisch gegen Theweleit eingewandt, dass er letztlich gar keine tatsächlichen Nationalsozialisten analysiert habe (auch solche, die im Dritten Reich Teil des Systems waren, wie der von ihm thematisierte Ernst Jünger, äußerten sich selbst kritisch zum Nazisystem). Es erscheint daher jedoch umso wichtiger, den Begriff des «faschistischen Mannes» im Verhältnis zum Nationalsozialisten zu differenzieren. Theweleit selbst fasst den Begriff Faschismus in seinem Buch erheblich weiter als ihn nur auf Nazis anzuwenden, vor allem, wenn er den europäischen Faschismus der Zwischenkriegszeit an dem Futuristen Filippo Tommaso Marinetti, Maurice Barrès, Robert Brasillach oder dem Schriftsteller Pierre Drieu la Rochelle thematisiert.

II Gegen das Fluide

2008 verfasste der Schriftsteller Jonathan Littell eine essayistische Fußnote zu seiner epischen Exegese zum faschistischen Mann, dem Roman *Die Wohlgesinnten* (Berlin 2008): *Das Trockene und das Feuchte*. Littell ist zweifellos von Theweileits Ausführungen fasziniert und affirmiert dessen erweiterten Faschismusbegriff, indem er ihn zitiert:

Der Faschismus (ist eine) Form der Produktion des Realen [...] keine Frage der Staatsform [...] auch nicht [...] der Wirtschaftsform, überhaupt nicht eine Frage des Systems.²

Theweleit fügt im Nachwort hinzu:

«Faschismus» ist [...] ein Körperzustand, eine gefährliche Materie, die mit Macht und Gewalt darauf dringt, den Zustand der Welt den Zuständen des eigenen Körpers anzugleichen, zu unterwerfen.³



3 Wladimir Putin.

Orientiert an der Biografie des belgisch-stämmigen Waffen-SS-Standartenführers Leon Degrelle, der pikanterweise auch mit dem Comic-Künstler Hergé bekannt war und angeblich dessen Figur des Tintin mit beeinflusst habe⁴, entwickelt Littell seine Dichotomie des Trockenen und des Feuchten, des Starren und Formlosen, das Harten und Weichen, des Unbeweglichen und des Wimmelnden, des Steifen und des Schlaffen usw. Der faschistische Mann arbeite nach Littell beständig an seinem Körper, um ihn von allem Feuchten zu reinigen, unabhängig davon, ob es die Form des russischen Schlammes oder der erotischen Feuchtigkeit annimmt: Der Feind versinke im Schlamm – man selber dagegen bleibe trocken, aufrecht und sauber. Der Gedanke an die Verflüssigung des Körpers macht den Faschisten nervös. Während die verwesenen Kadaver toter Russen als grässlich-«flüssige» Körper geschildert werden, um den Feind auch noch im Tod zu dämonisieren, bleibt der Faschist auch nach seinem Tod im Allgemeinen trocken und hart. Der Phallus wird dabei zur aufgerichteten Abwehr gegen den Feind. Ohne Phallus als Stütze lasse sich der Ich-Panzer nicht aufrechterhalten.⁵ Klaus Theweleit äußert sich im Interview dazu deutlich:

Schmutz, Schlamm, Sumpf, Schleim, Brei zur Bezeichnung des politisch anderen, des «Kommunismus» als «rote Flut», die Angst vor allem Körperauflösenden, vor der erotischen Frau, dem sogenannten «Flintenweib», gegen die der «soldatische Mann» die «reine weiße Krankenschwester» ins Feld führt, sowie das Aufragende der eigenen Existenz, seinen gehärteten, unauflösbaren Körperpanzer – alles findet sich entsprechend in der Sprache Degrelles. Littell ordnet diese Komplexe in Gegensatzmustern – das Harte gegen das Weiche et cetera –, wie ja auch der Titel seines Texts an Claude Levi-Strauss erinnert. In der Tat war es die Körperlichkeit des «soldatischen Manns», auf die es mir ankam in den *Männerphantasien*: Versuch, die Funktionsweisen des faschistischen Terrors zu beschreiben. [...] Entscheidend: dass der muskulär-motorische Körperpanzer nicht bloß gegen das bedrohliche Außen errichtet wird, gegen das «Gewimmel» der Wirklichkeit, das verschlin-

gende Weibliche oder das weltverkehrende schleimige Proletariat, sondern ebenso gegen das eigene Innen; gegen die Mischung von Blut und Exkrementen, mit der der von Fragmentierung bedrohte Körper des soldatischen Mannes sein eigenes Inneres angefüllt fürchtet. Die «rote Flut» kommt ebenso von innen wie von außen; sie kommt sogar stärker von innen. Auch gegen sie muss das faschistisch Heldische aufgerichtet, die unvergängliche Fahnenstange hochgehalten, der Arm bis in den Himmel gereckt werden, an dem der Führer den Versinkenden aus dem Morast erretten und in die Höhe ziehen kann. Im Einzelnen nachzulesen in Jonathan Littells Text – samt der Entwicklung der dazugehörigen Konzepte der spezifischen Ich-Struktur dieser Art Körperlichkeit, der Ich-Struktur des Nicht-zu-Ende-Geborenen.⁶

III Faschismusdefinitionen

Theweleit begrüßt also ausdrücklich Littells Ausführungen, da er sie

«als Bestätigung meiner Vermutung lese, dass es eine universale Struktur «des» Körpers des «soldatischen Mannes» – also «des» politischen Faschisten – gibt; als ein Normalfall der Gewaltausübung anzutreffen zumindest in der eurasisch-amerikanischen, in der japanischen, in der islamischen Mann-Kultur.⁷

Doch woher kommt diese Universalisierung eines Faschismusbegriffes, der gerade von Historikern wie Ernst Nolte stets an eine bestimmte Epoche zurückgebunden wurde?

Einerseits sind da die Ansätze des linken Israelischen Historikers Zeev Sternhell, der mit seinen Arbeiten über die Entstehung des Faschismus in Europa auch in Deutschland einem breiteren Fachpublikum bekannt wurde, speziell in dem Buch *Ni droite, ni gauche. L'idéologie fasciste en France* (Paris 1983). Sternhell expliziert, wie faschistische Ideologien sich über den Historismus und verschiedene Geisteshaltungen, die sich gegen die Aufklärung und die Moderne richteten, schon im 19. Jahrhundert – speziell in Frankreich – entwickelten:

Die Attraktivität der Lösungen, die die radikale Rechte anzubieten hatte, war umso größer, da die faschistische Ideologie einfach den harten Kern und die radikalste Variante eines sehr viel weiter verbreiteten und sehr viel älteren Phänomens darstellte: eine umfassende Revision der essentiellen Werte des humanistischen, rationalistischen und optimistischen Erbes der Aufklärung. Am Ende des 19. Jahrhunderts nahm die Abwendung von der Aufklärung wahrlich katastrophische Ausmaße an und fegte über weite Teile des kulturellen Europa hinweg.⁸

Bereits im Titel seines Textes unterscheidet Sternhell zwischen Faschismus und Nationalsozialismus. Er geht letztlich so weit, im Faschismus vor dem 2. Weltkrieg eine eigenständige Kraft zu sehen, die gegen die Debatte der Liberalen, den Traditionalismus der Rechten und den Utopismus der Linken gerichtet sei. Mit dem existenzialistischen Schriftsteller André Malraux könnte man den Faschismus auch als einen «aktiven Pessimismus» betrachten.⁹

Einen etwas anderen, aber für die folgenden Beispiele noch fruchtbareren Ansatz bietet Gottfried Benn mit seiner Rede auf den Futuristen Tommaso Marinetti aus dem Jahr 1934, einer pathetischen Hymne, die Mussolinis Faschismus aus der Ästhetik des Futurismus heraus erklärt.¹⁰

Mitten in einem Zeitalter stumpf gewordener, feiger und überladener Instinkte verlangten und gründeten Sie eine Kunst, die dem Feuer der Schlachten und dem Angriff der Helden nicht widersprach. Ihr Manifest wirkte verblüffend, als erschien, es wirkt heute noch verblüffend, da alle Ihre Formulierungen Geschichte wurden.¹¹

Und Benn zählt eine Reihe von Eigenschaften auf, die uns in den Analysen von Theweleit und Littell ebenso begegnen wie in aktuellen Filmen und Performances:

Sie fordern die «Liebe zur Gefahr», die «Gewöhnung an Energie und Verwegenheit», «den Mut», «die Unerschrockenheit», «die Rebellion», «den Angriffspunkt», «den Laufschrift», «den Todessprung», und dies nannten Sie «die schönen Ideen, für die man stirbt».¹²

Benn spricht von einem «kalten Stil», «funkelnd» und «rapid» und nennt Marinetti ein «*testa di ferro*»¹³, ein «Haupt aus Eisen».¹⁴ «Wie viel Härte, wie viel Kälte, kein echtes Gefühl», konstatiert Littell vergleichbar über Leon Degrelle¹⁵, ohne dies pathetisch ins Positive zu wenden, wie Benn. Über die Physis des Faschisten äußert sich Thomas Koebner in *Die Schönen im Kino* (München 2012):

Dass der starke, virile Mann Teil der faschistischen Fantasie Italiens geworden ist, zeigt sich an der Ikonografie von Benito Mussolini, der als kraftvoller Erntehelfer halbnaackt auf Plakaten posiert hat: der kahlgeschorene Kopf, das stolz emporgereckte Gesicht von alt-römischem Zuschnitt und dann der Imperatorenkörper.¹⁶

In den letzten Jahren hat sich speziell Wladimir Putin als viriles russisches Staatsoberhaupt mit Körperpanzer ablichten lassen, wobei wie bei Mussolini auffällt, dass der Körper beider Politiker nicht eigentlich durchtrainiert ist, aber in Haltung und Geste entsprechend präsentiert wird. Putin hilft mit entsprechenden Accessoires nach wie einem Jagdgewehr, der Hochseeangel oder einem schweren Motorrad. Die nationalsozialistischen Führer hielten sich von solchen Feiern des Körperpanzers fern, denn gerade Hitler, Himmler oder Goebbels entsprachen nicht entfernt einem Männerkörper, der sich als viril und hart verkaufen ließ. Sie ließen ihre Soldaten Härte zur Schau tragen – auf dem Sportplatz wie auf dem Schlachtfeld.

Von Malraux' «aktivem Pessimismus» über Sternhells Faschismus «jenseits von Rechts und Links» bis hin zu Benns «kalt funkelnem Stil» könnte man von einem faschistischen Stil sprechen, der das Leben an sich als existenziellen Kampf begreift, einer Existenz im permanenten Krieg, der man nur mit dem «Körperpanzer» begegnen kann. Der faschistische Körper(panzer)¹⁷ ist in diesem Sinne zunächst kein mit einer spezifischen Ideologie gekoppelter Körper, sondern ganz grundsätzlich einer, der aus Ausdruck einer *per se* kriegerischen Lebenshaltung kultiviert wird. Nicht erst Zack Snyders Comicverfilmung *300* (2008) über das Selbstopfer der Spartiaten bei den Thermopylen (480 v. Chr.) zeugt von einer frappierenden Aktualität und Popularität dieses sehr speziellen, körperbasierten Menschenbildes.

IV Körperpanzer im Kino der Subkulturen

In der populären Kultur und ihren medialen Ausdrucksformen hat sich der faschistische Körperpanzer indes spätestens seit den 1960er Jahren fest etabliert. Bereits mit der Popularität der italienischen *Peplum*-Filme um Maciste und Herakles wurde diese Evozierung des stählernen Körpers diskutiert.¹⁸ Vor allem in den 1980er Jahren kehrte er schließlich wieder: als kampfbereiter *Hardbody* im amerikanischen Genrefilm, inspiriert von Arnold Schwarzeneggers Triumph als Bodybuilder zehn Jahre zuvor. Und bereits früh ist dieser *Hardbody* direkt gekoppelt mit der medialen Inszenierung zermalmender Gewalt.¹⁹

Was in Popmusikvideoclips der 1980er Jahre nur angedeutet wird, ist im Genrefilm augenscheinlich: Wieder und wieder bahnen sich Kanäle der Gewaltlust, der verselbständigten Aggression ihren Weg ins Reich des standardisierten Frie-

dens. Diese latenten Phänomene, Subkulturen der Gewalt, beängstigen den mittelständischen Bewohner westlicher Industrienationen, da sie ihn mit einer letzten gültigen Wahrheit konfrontieren: der offenbar sinnlosen, selbstzweckhaften Zerstörung. In einem Verlust des Authentischen, einer Plastikwelt des friedlichen Scheins, brechen aggressive Subkulturkörper das ewig letzte Tabu – die physische Gewalt gegen ihre Mitmenschen – und erschöpfen sich in leerlaufenden Spiralen der Gewalt. Sich Phänomenen wie den Straßenbanden in den urbanen Metropolen der Welt filmisch zu nähern, birgt das Risiko der spezifischen Perspektive: Kommt der Film ihnen zu nah, setzt er sich umgehend dem Vorwurf der Romantisierung und Heroisierung aus.²⁰

In einer Welt verlorener Werte und Ideale könnte gerade der subkulturelle Straßenkämpfer in seiner rebellischen Funktion des Outlaws zum letzten, wahren Individuum verklärt werden, zum Widerstandssymbol in einer positionslosen Zeit – ein Problem, dass der Kultstatus zahlreicher Spielfilme zu diesen Themen bei entsprechenden Teilen des Publikums belegt. Die weltanschauliche Ausrichtung dieser Aggression wird letztlich gleichgültig. Es kann sich um «modern-primitive» Krieger der Großstadt handeln wie in Walter Hills *The Warriors/Die Warriors* (1978), um Inkarnationen des Rock'n'Roll wie in Philip Kaufmans *The Wanderers/The Wanderers* (1978) oder um wehmütige Relikte einer idealisierten Vergangenheit wie *The Outsiders/Die Outsider* (1983) aus Francis Ford Coppolas Fünfzigerjahre-Retro-Drama. Oft gerät der urbane Rebell in seiner Funktion als moderner Primitiver zum pittoresken «Sidekick» wie noch in Kathryn Bigelows *Strange Days/Strange Days – Die Zukunft ist jetzt* (1998) oder zuvor in den *Mad Max*-Filmen von George Miller (1979; 1982). Wendet sich die Aufmerksamkeit jedoch direkt der nonkonformen Widerstandskultur zu, verringert sich die Distanz deutlich: Keine Jahrzehnte alte Ära liegt mehr dazwischen, die Häuserblocks sind nicht futuristisch verfremdet, vielmehr gleicht die Umgebung der alltäglichen Erfahrung des Zuschauers.²¹ Die Gewalt rückt in unmittelbare Nähe. Penelope Spheeris hat sich in *Suburbia/Suburbia – Rebellen der Vorstadt* (1983) einer Gruppe Punks und unpolitischer Skinheads gewidmet, die in einem mit autonomem Chaos geführten Abbruchhaus am Rande einer amerikanischen Metropole leben, in eben jenem Suburbia, der Peripherie der Großstadt, das den meisten Mittelstadtsamerikanern als Wohnraum dient. Garagenverkäufe am Samstagmorgen gibt es dort ebenso wie latenten Rassismus und verlogene Toleranz. Bei dem nächtlichen Überfall wird das jüngste Mitglied der Gruppe getötet – wie einst Jack Nicholson in Dennis Hoppers *Easy Rider/Easy Rider – Die wilden jungen Männer* (1967), nachdem er sich als abtrünniger Mittelständler den Rebellen angeschlossen hat. Kaum eine Subkultur vermittelt diese Verunsicherung des Bürgertums durch einen dezidiert physisch repräsentierten Gestus eines Krieges aller gegen alle so prototypisch wie die rechtsextreme, urbane Skinheadkultur.²²

V Ideologisch aufgeladene Körperpanzer

Die rassistische Fraktion der Skinheadkultur, auch Boneheads oder schlicht Neonazi-Skins genannt, ist gegenüber den in den Medien oft als tragische Sozialwracks geschilderten Punks zu einem Gänsehautfaktor der westlichen Welt geworden, deren Untergrund-Existenz ebenso gefürchtet wie mit verwirrter Faszination betrachtet wird. Der Neonazi hat sich mit den Insignien einer politischen Ideologie ausgestattet, die den Alptraum einer aufgeklärten Demokratie be-

schwört: die destruktive, auf Krieg ausgerichtete, rassistisch motivierte Militärdiktatur. In seiner Verachtung gesellschaftlicher Werte geht er weiter als der rebellische Vorstadtpunk: Er tätowiert sich das Hakenkreuz konfrontativ auf die Brust oder die SS-Runen direkt auf die Seite des kahlrasierten Schädels. Es bleibt das Erschauern des Publikums vor einem «menschlichen Monstrum», dem Inbegriff des Inhumanen, es bleibt das Erschauern des Zuschauers beim Blick in Edward Nortons triumphal leuchtende Augen in Tony Kayes *American History X/ American History X* (1998), nachdem er einen afroamerikanischen Einbrecher am Bordstein das Genick zermalmt hat. Es bleibt die Fassungslosigkeit, nachdem ein minderjähriger Skin nach dem Überfall auf vietnamesische Jugendliche den Mittelfinger in die Kamera hält und mit einem hysterischen «Fuck Off!» den Film *Romper Stomper/Romper Stomper – Seine Bibel war Mein Kampf* (1992) des Australiers Geoffrey Wright eröffnet. Dieser Schrei hallt nach und brennt sich ein. «Verpisst Euch!» – gerichtet an den Rest der Welt. Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, wie sich der Körperpanzer ideologisiert hat, wie er zurückgebunden wird an die faschistischen Ideale einer Welt im «totalen Krieg». In dieser Welt kann nur der Kriegerkörper bestehen, der «Körperpanzer».

Ernsthafte Filme zum Phänomen rechtsextremer Skinheads sind sehr selten, was daran liegt, dass sich die rassistischen Untriebe dieser Gruppierung nicht romantisieren lassen, wie das bezüglich anderer Subkulturen – die zugleich auch ein Zielpublikum dieser Filme sind – möglich war und ist. Ein Regisseur, der sich differenziert mit der rassistischen Subkultur auseinandersetzen will, setzt sich augenblicklich dem Kreuzfeuer der ideologischen Kritik aus, wie es die Fälle *Romper Stomper* und *American History X* belegen. Andere Herangehensweisen wenden entweder den klinisch-distanzierten Blick des Soziodramas an, wie es Alan Clarke in *Made in Britain/Made in Britain* (1983) sehr intensiv gelang, oder sie nutzen das Milieu als Ausgangspunkt für eine ideologisch gegenläufige Fabel, wie es der russische Filmemacher Pawel Lungin in seinem Drama *Luna Park/Luna Park* (1992) tat, als er den aggressiven Neonazi Andrej (Oleg Borisow) entdecken lässt, dass er einen jüdischen Vater hat. Hanno Brühl widmete sich in dem deutschen Fernsehfilm *Kahlschlag* (1993) dem Skinhead-Phänomen als einer Mutation der mittelständischen Überflussgesellschaft. Der Film geht hier inszenatorisch sehr vorsichtig zu Werke und lässt den Protagonisten, einen desorientierten, nach Geborgenheit suchenden Jugendlichen, schließlich selbst zum Opfer der Aggressionen werden. Dem beklemmenden Faszinosum dieser extrem aggressiven, männerbündischen Splittergruppe jedoch nähert sich keiner dieser Filme. Erst Geoffrey Wright und Tony Kaye sollten mit so ästhetischem wie kontroverserem Blick einen weiteren Schritt wagen.²³

Am Footscray Stadion im australischen Melbourne werden zwei vietnamesische Mädchen und ein Junge brutal von einer Gruppe Nazi-Skinheads zusammengeschlagen. Die Enge des weißgekachelten Tunnels, das bläuliche Neonlicht, das sich auf dem nassen Betonboden bricht, die stilisierte «working-class-warrior»-Kleidung der Skins erinnerten noch manchen Rezensenten oberflächlich an Stanley Kubricks *A Clockwork Orange/Uhrwerk Orange* (1971), doch wo diese ästhetisierte Gewaltorgie stets die ironische Distanz zum Geschehen einnimmt (totale Kameraeinstellungen zu klassischer Musik), geht Wright den entgegengesetzten Weg: Er zeigt den Schmerz der Opfer in Nahaufnahmen angsterfüllter Augen und verlangsamt ausgespielten Misshandlungen. Er scheut auch vor der Untersicht



4 Russell Crowe in *Romper Stomper* von Geoffrey Wright.

nicht zurück und lässt so auf den Zuschauer einen Hagel von brutalen Schlägen und Tritten niederprasseln. Der Soundtrack ist durchsetzt von bemerkenswerten Kakophonien, verfremdeten Stimmen und rhythmisierten Streicherakkorden, die dem Geschehen einen ebenso militaristischen wie fatalen Anstrich verleihen.

Der stark tätowierte, charismatische Hando (Russell Crowe) führt die Skinhead-Gruppe, die in einem chaotischen Lagerhaus lebt, zusammen mit seiner «rechten Hand» Davey (Daniel Pollock) an. Um ihre Tat zu feiern, begeben sich die Skins in ihre Stammkneipe. Hando lernt dort das ausgerissene Mädchen Gabe (Jacqueline MacKenzie) kennen, die er mit in die Behausung nimmt. Gabe ist die Tochter eines etwas schrulligen B-Film-Regisseurs, der sie seit dem Tod ihrer Mutter sexuell missbraucht. Für den markant-dominanten Hando hegt sie ein spontanes, wenn auch naives Interesse. Gabe übernachtet in Handos mit Nazi-Memorabilia ausgestattetem Zimmer. Morgens liest er ihr Passagen aus Adolf Hitlers *Mein Kampf* vor und erklärt die Motivation der Gewalt gegen die vietnamesischen Einwanderer: «I don't want to be a white coolie in my own country, because it's not my own country anymore.» Natürlich hat es ihm niemals «gehört», zu sehr leben er und seine Gang im sozialen Abseits, hausen sie Obdachlosen gleich in verlassenem Fabrikgebäuden. Mit dem Besuch einer benachbarten Skinclique steigt nachts im Lagerhaus eine ausschweifende Party, in der auf grob ritualisierte Weise Alkohol, Musik und Sex konsumiert wird. Wieder taucht der Film ganz in die fremdartige Szenerie ein, mischt sich mit Hilfe der unruhigen Handkamera und geringer Brennweiten unter die tobenden und tanzenden Skins. Den Höhepunkt der Orgienszene bildet eine rhythmisch parallel geschnittene Montage, in der Handos Beischlaf mit Gabe zu Daveys Boxübungen am Sand-

sack in Bezug gesetzt wird. Wright nähert sich hier fast dem agitativen Montagestil Oliver Stones: Mit dem Orgasmus platzt Daveys Sandsack und ergießt sich auf den Hallenboden; Gages Hände krallen sich in die Reichskriegsflagge über Handos Bett. Handos hochgradig ideologischer Körperpanzer beweist sich im Kampf wie bei Sex, wobei die Inszenierung betont, wie eng hier die Grenzen verlaufen. Auch kann Handos und Daveys Verhältnis durchaus im Sinne eines homoerotischen Männerbundes interpretiert werden – ein Umstand, der das fatale Ende heraufbeschwört.

Der unmotivierte Gewalttäter ist der Inbegriff und das Symbol des bedenklichen Zustandes gegenwärtiger westlicher Industrienationen. Im unmotivierten Gewaltakt findet eine Negation jeglicher konstruktiver, humanistischer Werte statt. Reiner Konsum hat sich verselbständigt und als verschlingende Flut gegen die eigene Gesellschaft gerichtet. Die materialistische Gesellschaft lebt im totalen Krieg mit sich selbst und ihren Kindern, jeden Tag, überall. Das Welt- und Menschenbild von Wrights Stationendrama ist eine Aufsplitterung dieser destruktiven kapitalistischen Gesellschaft *pars-pro-toto* in symbolische Stellvertretergruppen. Sie führen ihre eigenen Kriege, rettungslos gefangen in einer Spirale von Gewalt, Gegengewalt, Verbrechen und Rache – ausgetragen im Clinch der Körperpanzer.²⁴ Ethisch basierte Gerechtigkeit ist verlorengegangen, da es nur das jeweilige Gesetz der Tribes gibt. Humanismus hört bereits mit dem vagen Gedanken auf, es könne eventuell «geborene Herren und Sklaven» geben. Doch Handos behauptete Weltsicht, der Wunsch, das «eigene Land» zurückzuerobern, entbehrt jeglicher ideologischer Substanz. In fast trotzigem Pathos lehnt er italienisches Essen und japanische Autos gleichermaßen ab und ist blind gegenüber seiner eifersüchtigen Leidenschaft für den gleichgeschlechtlichen Davey, der im Übrigen deutsch-jüdischer Herkunft zu sein scheint, wie seine deutschsprachige Großmutter andeutet, die ihn betont «David» nennt.

Deshalb gibt es in der Welt von *Romper Stomper* auch keine Freundschaft, keine Liebe, nur Misstrauen, Gewalt, Konsum und Sexualität im Leerlauf. Die Skinheadgruppe, deren einzige Verbindung die selbstgewählte Stigmatisierung zum Symbol der Gewalt ist, zerfällt augenblicklich im Moment der geringsten Krise. Als sie einen neuen Haushalt aufbauen sollen, bleibt nur Gages vorwurfsvolles Resümee: «Ihr könnt nicht einmal für Euch selbst sorgen!» Nahezu kindliche Destruktivität, Frustration über die eigene Asozialität, die eigene Unfähigkeit zu leben, steigern die Gewalt als naheliegendes Ventil ins Unermessliche. Hando erwürgt den fremdländischen Tankwart aus purer Wut über eigene Ausweglosigkeit – er hört erst auf, als Schaum und Speichel aus dem Mund fließen – der Beginn einer Verflüssigung des Feindes. Sein Leben ist zum Driften auf ein eindeutiges Ziel hin geworden: In einer Gesellschaft der verlorenen Werte kann es nur noch einen authentischen Impuls geben, die totale Auslöschung, das Ende von allem, den Tod. Wie alle destruktiven, totalitären Wertesysteme findet sich auch in der Welt Handos nur Erfüllung in der Idee des «totalen Krieges». Der Körperpanzer steht für ein aktives «Sein zum Tode».

Mit Hando, Gabe und Davey etabliert *Romper Stomper* ein bizarres Dreiecksverhältnis, das jedoch angesichts der emotionalen Verwirrungen und Wunden der Protagonisten kaum bestehen kann. Das destruktive Finale des Films ist bereits in dieser frühen Szene absehbar: In einer nächtlichen Einkaufspassage balgen sich Hando und Davey spielerisch, mit einem Mal jedoch scheint ihr Balz-

kampf in ernsthafte Rivalität umzuschlagen. Wright parallelisiert hier – wie auch später – die per Zeitlupe verlangsamten Stimmen seiner Darsteller mit aggressivem Raubtierknurren.

Gabes Verhalten wird zunächst etabliert als naiv und kindlich-unschuldig. Sie scheint die latente Brutalität der Gang und speziell Handos kaum wahrzunehmen. Was wie ein wunderlicher psychologischer Schutz wirkt – ebenfalls motiviert durch den bereits in der zweiten Szene angedeuteten sexuellen Missbrauch durch den Vater –, wird später noch durch periodisch wiederkehrende epileptische Anfälle unterstrichen. Als sie mit den anderen Frauen der Gang, zweier Skinheadfrauen und einer Gothic-Waverin²⁵, in dem Hinterhof der Kneipe ankommt, wo sich die Gang bereits über die beiden Vietnamesen hergemacht hat, lässt sie sich schließlich dazu anstacheln, selbst zuzutreten. In euphorischer Verzückung zelebriert sie spontan den Verlust ihrer Unschuld. In der Tat ist sie noch weiter im Abseits als die Skins, die zumindest ein Surrogat für fehlende Gemeinschaft gefunden haben. Sie wandelt zwischen allen Fronten und wird so – ein Anruf genügt – für alle gefährlich; auch am Tod von Bubs, des jüngsten Skins, der von der Polizei erschossen wird, ist sie durch ihre Denunziation indirekt schuld. Hando scheint diese «Bedrohung» durch die unkontrollierbare Frau instinktiv zu ahnen, immerhin signalisierte Gabes Auftauchen die Atomisierung der Gruppe, doch seine behauptete «Kameradschaft» zu Davey ist zu schwach. Hando schließt letztlich seine Hände um Gabes Hals und will sie ertränken – sie soll im ewigen Fluss des Meeres aufgehen. Davey stößt ihm das HJ-Fahrtenmesser (mit der Gravur «Blut und Ehre»!), das ihm Hando zu Beginn schenkte, tief in den Nacken, um das vielleicht geliebte Mädchen zu retten. Handos sterbendem Blick sind die letzten Eindrücke des Films gewidmet. In stark verwinkelter Weitwinkelperspektiven spült langsam und beständig die Gischt heran, bis sich die Welt verdunkelt.

VI Der Körperpanzer der «aggressive whiteness»

American History X beginnt dort, wo *Romper Stomper* endet: am Meer, dem letzten und ewigen Mysterium des Lebens, der heimlichen Sehnsucht, dem bildgewordenen Fruchtwassertraum des «nicht zuende geborenen Mannes» (Klaus Theweleit). Wo es bei Wright der bleigraue, regenschwere Himmel ist, der auf dem Horizont lastet, wird die Welt bei Tony Kaye gleich zu Beginn von fahlem Schwarzweiß überlagert. Doch dieses Schwarzweiß steht hier wie so oft zuvor für die Vergangenheit. Die Gegenwart markiert hier bereits bildlich ein Umschlagen von harten Kontrasten in differenzierte Nuancen der Farbigkeit ...

Danny Vinyard (Edward Furlong) ist ein junger Skinhead, etwas orientierungslos pendelnd zwischen dem radikalen Rassismus der White-Power-Bewegung und seiner Skater-Jugend. Diesen Konflikt zeigt bereits sein genrebrechendes Äußeres: Zu den obligatorischen stahlgefütterten Stiefeln und seiner Glatze trägt er luftig-weite, geradezu betont lässige Jeans und T-Shirts – dem betont konservativen Stil der Skinheadbewegung widerläufige Attribute. Danny ist möglicherweise auf dem Weg zum Körperpanzer, doch die Inszenierung zeugt deutlich: Er ist unentschieden. Danny bewundert seinen Bruder Derek (Edward Norton) über alles. Derek – ein energetischer Führertyp mit Swastika-Tattoo über dem Herzen – verbringt eine mehrjährige Haftstrafe wegen brutalen Totschlags, wird aber am Tag der filmischen Gegenwart entlassen. Der White-Power-Klan um den populistischen Aufrührer Cameron Alexander (Stacey Keach) wartet ebenso



5 Edward Norton in *American History X* von Tony Kaye.

wie der junge Danny und Dereks Ex-Freundin Stacey (Fairuza Balk) sehnsüchtig auf die Rückkehr ihres «Helden».

Danny ist wie Jahre zuvor auch sein Bruder ein begabter Schüler, der seinen Lehrern, allen voran dem afroamerikanischen Geschichtslehrer Bob Sweeney (Avery Brooks), große Sorgen bereitet. Als Buchkommentar zu einem Klassiker der Weltliteratur hatte Danny einen verherrlichenden Aufsatz über *Mein Kampf* abgeliefert. Sweeney unternimmt angesichts von Dereks anstehender Entlassung einen letzten Versuch, den verlorenen Jungen Danny wenigstens zum Nachdenken zu bringen: Er soll einen ehrlichen Aufsatz über seinen Bruder schreiben mit dem Titel «American History X». «X» ist hier eine frei belegbare Variable – auf den schwarzen Unabhängigkeitshelden Malcolm X verweisend, aber auch signalisierend, dass Derek Vinyard als gefeierter wie gefürchteter rassistischer Gewalttäter eine prägnante Variable der amerikanischen Geschichte verkörpert: «X» ist Massenmord und Sklaverei, Rassismus und weiße Ignoranz. Danny hat nur eine Nacht lang Zeit, die Ereignisse der vergangenen Jahre zu reflektieren, und Tony Kayes Film folgt den Gedanken mit einer assoziativ gleitenden, fragmentierenden Montage, durchaus inkonsequent in seinem Driften zwischen Dannys und Dereks subjektivem Erleben.

Wie ein Puzzle fügen sich Erinnerungen zu einem motivierten Gesamtbild zusammen, das zumindest im filmischen Kontext das Verhalten der beiden Protagonisten nachvollziehbar machen soll: Der seinerseits fremdenfeindliche Feuerwehrmann Vinyard, der gerade auf Derek großen Einfluss hatte und als ideologischer Gegenpol zu dem Lehrer Sweeney auftritt, wurde einst bei Löscharbeiten von schwarzen Drogengangstern erschossen. Dieses Ereignis besiegelte Dereks Weg in die White-Power-Bewegung. Neben latenten Auseinandersetzungen zwischen den weißen Nazi-Skins und der lokalen afroamerikanischen Streetgang kommt es angestachelt von dem Neonazi-Führer Alexander und der toughen Stacey zu einem kriegsähnlichen Basketballspiel (aggressive whiteness vs. blackness), das mit Dereks Sieg den Sportplatz in die Hände der Skins bringt. Speziell in diesem Schwarz-

weißrückblick zeigt sich Kayes Vergangenheit als Werbefilmregisseur u. a. für Nike-Werbespots: Seine Ästhetisierung schwitzender, gestählter Körperpanzer erreicht hier nahezu Riefenstahl-Dimensionen, der sportliche Kampf erinnert unverhohlen an ihre Darstellung der Olympioniken 1936. Dieser bewundernde Blick ist nur durch Dannys verklarte Subjektive zu begründen, fordert aber in jedem Fall nach einem differenzierenden Rezipienten. Wo sich in *Romper Stomper* die Skins tollwütigen Raubtieren gleich gegenseitig auffressen, bleibt Kayes Derek Vinyard der charismatische «Bilderbuchnazi», als den ihn seine Gefolgsleute sehen.

Zweimal kehrt *American History X* zu jener schicksalhaften Nacht nach dem Basketballspiel zurück, die Dereks Situation mit einem Mal ändern sollte: Von Danny alarmiert erschießt Derek zwei der bereits bekannten Streetgangmitglieder und zertrümmert («verflüssigt») den Kopf des dritten am Bordstein. Sehr bald kommt auch die Polizei und nimmt Derek fest, der mit nacktem Oberkörper und entrücktem Blick auf der Straße kniet. Der junge Danny beobachtet das infernalisches Geschehen mit einer unsicheren Mischung aus Abscheu und Faszination. Wie der gekreuzigte Gottessohn steht Derek, der muskulöse Bonehead mit dem Hakenkreuz auf der Brust, die Arme seitlich ausgestreckt, auf der Straße eines amerikanischen Vororts und wartet, von der Polizei festgenommen zu werden. Von Chorgesang untermalt zeigt die Szene in Schwarz-Weiß einen Märtyrer, der nichts Falsches in seiner Tat erkennt und in seiner Verhaftung ein notwendiges Opfer sieht.

Mit den Rollen von Dennis und Sweeney nimmt eines der Probleme dieses durchaus radikal konzipierten Films seinen Lauf. Waren die Vietnamesen in *Romper Stomper* noch weitgehend unpersönlich gezeichnete Faktoren der Gewaltspirale, reduziert der Film, wie er letztlich u. a. auf der Berlinale 1999 gezeigt wurde,²⁶ die beiden zentralen afroamerikanischen Charaktere auf einen Stand-up-Comedian zum einen und auf einen Vertreter der christlich-weißen Moral zum anderen. Was bleibt, sind die ihrerseits bösartigen und gewalttätigen schwarzen Streetgang-Mitglieder, die den Rassismus der Skins noch zu berechtigen scheinen, gerade in der letzten Sequenz, als Danny eiskalt auf der Toilette niedergeschossen wird, weil er am Tag zuvor einem Mitschüler gegen die Streetgang beigestanden hatte. Sowohl Kayes als auch Wrights Film porträtieren eine Generation verlorener Werte. Die Naziskins misstrauen einer möglichen positiven Utopie und definieren ihre Position ausschließlich in Abgrenzung von einem oberflächlich konkreten, tatsächlich aber diffusen Feindbild, den Asiaten in Australien und den Afroamerikanern in Amerika. Leiten lassen sie sich dabei von geistig nur schwach überlegenen (Ver)Führerfiguren (Hando bzw. Derek und Cameron Alexander), die in ihren einfach strukturierten Hetztiraden diese Abgrenzung und Dominationslust formelhaft verdichten. In *American History X* z. B. gerät Dereks aufputschende Rede zur Schlüsselsituation, die schließlich in den brutalen Ladenüberfall mündet. Und gerade in Cameron Alexanders Naivität und Verbohrtheit liegt seine eigentlich Schwäche:

Die Macht hat sich nicht immer für die Macht gehalten, und das Geheimnis der großen Politiker war zu wissen, dass es die Macht nicht gibt, dass sie nur ein Simulationsraum ist wie der perspektivische Raum in der Renaissance-Malerei. Wenn die Macht verführt, dann geschieht das, weil sie ein Trugbild ist [...].²⁷

Weder Derek noch seine Gang durchschauen diesen Mechanismus: Sie selbst verleihen Cameron Alexander, der in seinem tumben Rassismus kaum als «Vordenker» bezeichnet werden kann, eine Position der «Macht», weil sie daran glauben

möchten. Abgekoppelt von jeglicher Tradition, auf die sie sich berufen könnten – tatsächlich stehen sie zur bürgerlichen Gesellschaft ebenso konträr wie zu ihren selbsterklärten Feinden – hat sich dieser Glaube an die diffuse Größe der ‚Macht‘ bei ihnen verselbständigt. Im Sinne Nietzsches ist nicht zuletzt oder vor allem diese Form des ‚totalitären Denkens‘ eine ‚Sklavenmentalität‘, denn:

Wenn der Nihilismus triumphiert, dann und nur dann beinhaltet der Wille zur Macht nicht mehr ‚schaffen‘, sondern bedeutet: die Macht wollen, zu dominieren wünschen [...]. Denn dieser Wille zur Macht ist der des Sklaven, er ist die Weise, in welcher der Sklave oder der Kraftlose die Macht konzipiert, die Idee, die er sich davon macht und die er zur Anwendung bringt, wenn er triumphiert.

So wandte Gilles Deleuze Nietzsches Konzept auf den Nationalsozialismus an.²⁸ Diesen Ansatz teilt auch Albert Camus, wenn er in *Der Mensch in der Revolte* schreibt:

Der Faschismus will die Heraufkunft von Nietzsches Übermensch betreiben. Er entdeckt alsbald, dass Gott, wenn es ihn gibt, vielleicht dies oder jenes ist, aber zuerst der Herr des Todes. Will der Mensch sich zum Gott aufschwingen, maß er sich das Recht über Leben und Tod anderer an. Als Hersteller von Kadavern und Untermenschen ist er selber ein Untermensch, nicht Gott, sondern der schmachliche Diener des Todes.²⁹

Der Triumph des ideologischen Körperpanzers könnte kaum treffender definiert werden.

Statt sich eine negativ definierte Grenze zu setzen und nach der Totalität zu suchen, läge die Überwindung dieser latenten Destruktivität allenfalls in der positiven Überschreitung der Grenze, wie sie etwa die schwule Skinheadbewegung praktiziert, die in dem Gewaltgestus der eigentlichen Szene nur den Auslöser zu einem ‚Umschlag‘ ins Sexuelle sucht. Sie überschreiten die ‚Grenze‘ in diesem Augenblick in einem positiven Sinne. In *American History X* wird vor allem in der Szene des Ladenüberfalls deutlich, wie sich die unbewusste Suche nach dem ‚Grenzkontakt‘ gänzlich in einer rauschhaften Gewalterfahrung auflöst. Absorbiert in der aggressiven Masse und damit scheinbar frei von individueller Schuld tritt die Skinheadgang dem absoluten Feind entgegen und erfährt für Momente eine oberflächliche Ekstase in der Zerstörungorgie. Der Journalist Bill Buford schildert solche Momente in seinem autobiografischen Bericht über das Leben englischer Hooligans,³⁰ Geoffrey Wright und Tony Kaye beschwören diese beängstigenden wie eruptiven Momente, dieses Lebensgefühl des faschistischen Mannes, in ihren Filmen.

Wo *Romper Stomper* ein durchweg destruktives Menschen- und Weltbild verbreitet, das sich über den Körperpanzer vermittelt, schafft *American History X* deutliche moralische Polaritäten. Beide Filme sind als ein mutiger, bisweilen waghalsiger Versuch aufzufassen, einem erschütternden Phänomen Bild zu verleihen, es damit in die Nähe des Begreifbaren zu transportieren. Den Filmen vorzuwerfen, sie machten die ‚Unmenschlichkeit‘ letztlich zum ‚menschlichen Phänomen‘, hieße vor der Realität zu kapitulieren. Aber was geschieht, wenn der Körperpanzer des ‚faschistischen Mannes‘ nicht mehr eindeutig an eine Ideologie, ein exklusives Menschenbild, rückgekoppelt wird?

VII Verflüssigung der Körperpanzers

Im Kontext der filmischen Genese in der Auseinandersetzung mit oberflächlich betrachtet unideologischer Skinheadkultur und Gewalt steht ein deutscher Film der Brüder Reding: *Oi! Warning* (1999) geht einen anderen Weg. Hier begleitet der



6 Sarah Borgmann und Simon Goertz in *Oi! Warning* von Benjamin und Dominik Reding

Film die Passage des jungen Rollerfans Janosch (Sascha Backhaus), der aus dem bürgerlichen Haushalt der Mutter am Bodensee ausbricht, um zu dem Dortmund-Skinhead Koma (Simon Goerts) und dessen schwangerer Freundin (Sandra Borgmann) zu ziehen. In dem physisch präsenten, boxbegeisterten Kämpfertypus' findet der etwas orientierungslose Junge ein Vorbild, das er bald auch sexuell begehrt. Doch auch hier bringen zwei gewaltsame Ereignisse die Wende: Am Baggersee kommt es zu einem Zwischenfall mit einem Punker, den Janosch mit einem Tritt schwer verletzt; und um endlich einen reifen Ehemann und Vater für ihre Zwillinge zu bekommen, sprengt Sandra Kommas geheimes Domizil in einem alten Bergwerk. Später wird Janosch mit dem Freund des verletzten Punkers, Zottel (Jens Veith), im Bauwagendorf zusammentreffen. Mit ihm hat er im Schlamm eines verlassenen Schwimmbades sein Coming-Out. Kommas Wut und Rache wird nun aus vielerlei Quellen gespeist: Er ahnt, dass Sandra sein Domizil vernichtet hat, doch das «darf» nicht sein; ihre Misshandlung allein kann seinen Hass nicht stillen. Zudem hat er mit Janosch einen Bewunderer und Freund verloren, der zudem einen anderen Mann begehrt – die männerbündische Kameradschaft weit überschreitend. In einem letzten Appell an Janoschs Loyalität will er die verlorene Welt wieder richten, doch der irritierte Junge verleugnet seinen Geliebten. In eruptiver Wut tritt Koma Zottel zu Tode. Viel zu spät vollendet Janosch schließlich den fatalen Kreis und erschlägt den Amokläufer. Ein letztes Bild bleibt von diesem Film, der eine «Warnung» bereits im Titel trägt: Der verzweifelte junge Skin mit seinem toten Geliebten im Arm, dahinter dessen brennender Bauwagen. Eine Reflexion setzt ein – viel zu spät –, die Frage nach einer «zweiten Chance». Doch der Tod lässt keine zweite Chance. Die Spirale hat sich zusammengezogen, die Flut ist bereits da; Fragen hätten früher gestellt werden müssen, vielleicht anders. Der Film *Oi Warning!* zieht sich aus der ideologischen Dimension von

American History X zurück ins Reich der fatalen Leidenschaften, der Odyssee eines Suchenden nach Liebe, der die Zeichen der Leidenschaft falsch ordnet.

Oi! Warning kommt in diesem Kontext eine besondere Position zu, da er den Körperpanzer vs. Schlammkörper-Diskurs in einigen Szenen explizit diskursiviert und ausagieren lässt. Während Simon den harten, sauberen faschistischen Mann verkörpert – und das nicht zurückgebunden an eine klar definierte politische Agenda –, sehen wir in dem Punker Zottel ein Schlammwesen, das stets beschmutzt, verklebt und verfilzt auftritt. In der Szene der Schlammhochzeit zwischen Janosch und Zottel (ihrem ersten Kuss) trägt der junge Skinhead eine blütenweißes T-Shirt, auf dem die Berührungen des Punkers umgehend Spuren hinterlassen. Verführung und ‹Verunreinigung› des Panzerkörpers führen zu dessen ‹Erweichen›. In der Logik des faschistischen Mannes muss der Feind (Zottel) nun selbst verflüssigt werden, und Koma zermalmt den Punker folglich mit einem Bordsteinkick. Dabei macht die Inszenierung dieses Modell erheblich deutlicher als der affirmativ ästhetisierte *American History X*, der zugleich eine größere Distanz zum Geschehen lässt.

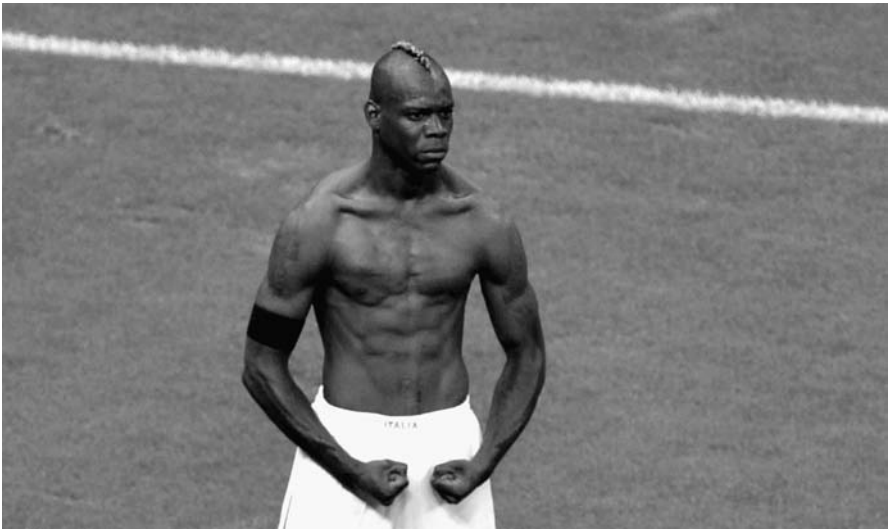
VIII Vom Körperpanzer zum Popkörper

Doch auch in der internationalen Popmusik hat sich der Körperpanzer längst etabliert, und nicht nur im naheliegenden Heavy Metal der 1980er Jahre, wo sich der Kult um den trainierten und mit Anabolica hochgezüchteten Hard Body bald etabliert hatte. Spätestens mit dem internationalen Erfolg der deutschen Industrial-Metalband Rammstein seit Mitte der 1990er Jahre wurde der Körperpanzer auch auf den Konzertbühnen zelebriert, umschrieben mit Worten wie ‹Panzerketten und Maschinen/Nägel, Schrauben und Turbinen/Brückenpfeiler, Eisenbahn/Ja ich bin ein Eisenmann› in dem programmatischen Lied *Eisenmann* (2010). Rammstein-Sänger Till Lindemann erscheint dabei weniger als rundum gestählter Hard Body auf der Bühne, sondern posiert ähnlich wie Mussolini oder Putin mit einem massiven, aber nicht durchweg sportlich modellierten Männerkörper, der eher durch Haltung, Geste und Accessoires überzeugt. Doch der Hintergrund bleibt ähnlich, denn auch für Rammstein bedeutet Performance Krieg, wenn auch nur in einem streng begrenzten symbolischen Verweissystem, umso deutlicher entbunden von jeder definierten politischen Ideologie.

Es lassen sich auf Basis der vorangehenden Überlegungen also einige Thesen zur Präsenz des Körperpanzers in der populären Kultur verdichten.

1. Um von einem Körperpanzer im Sinne eines faschistischen Körpers nach Theweleit zu sprechen, muss dieser definiert werden als ein Körper im Kampf – als Kriegerkörper. Als Kampf kann dabei eine Kriegssituation, auch Straßenkampf, aber auch ein ritualisierter Konflikt wie sportlicher Wettkampf begriffen werden. In den ‹harten› populären Musikgenres wie Metal, Gangsta Rap, Industrial und EBM kann man auch von einem symbolischen und ästhetischen Kriegsschauplatz (auf der Bühne) sprechen.³¹

2. Es muss sich also nicht grundsätzlich um den militärischen Kampf handeln, sondern auch um eine ritualisierte Kampfsituation, was nicht heißt, dass alle Sportler im Wettkampf einen Körperpanzer vorweisen. Allerdings können sie ihren Körper im Sinne des faschistischen Körperpanzers exponieren, wie das der italienische Fußballer Mario Balotelli in seiner entblößten Machtpose beim Halbfinalspiel gegen Deutschland (Juli 2012) unternahm.



7 Der italienische Fußballer Mario Balotelli posiert nach dem 2:1-Sieg über Deutschland im Halbfinale 2012.

3. Dieses Beispiel belegt zugleich (wie auch der Gangsta Rap), dass der faschistische Körperpanzer keinesfalls eine Frage von physischer «whiteness» ist. Diese weitgefassete Definition, die wie gesagt nicht notwendigerweise die Repräsentation einer klaren definierten Ideologie unterstellt, ermöglicht es, auch die Kriegerkörper der von Leni Reifenstahl fotografierten «Nuba vom Kau» in ihrem Kampfposen als «faschistische Körperpanzer» zu definieren – eine Möglichkeit, die Susan Sontag in ihrem berühmten Text «Faszinierender Faschismus» noch nicht nutzte, die jedoch ganz im Sinne ihrer Argumentation wäre.³²

4. Seit dem Hardbody-Kult der frühen 1980er Jahre – der amerikanischen Reagan-Ära – hat sich der Körperpanzer fest in der populären Kultur, speziell in Kinofilm, Werbung und Videoclip, etabliert. Während ein möglicher weiblicher Körperpanzer, wie er im Aerobic-Kult der 1980er Jahre kurzzeitig möglich schien und amazonenhaft inszeniert wurde, bald wieder verschwand und allenfalls im sportiven Bikinimodel weiterlebt, ist der männliche Körperpanzer zur fest etablierten Typenform geworden, in die vor allem männliche Schauspieler aus aktionsbetonten Filmen eingepasst werden. Der männliche Körperpanzer lässt sich dabei beschreiben als viril und effizient, schnell und doch aufrecht, aber vor allem: muskulös und raumgreifend – ein Männerkörper als Waffe. Er entspricht Klaus Theweleits These vom faschistischen Körper als Körperpanzer, der gegen das weiblich konnotierte Weiche und Fluide gerichtet wird.

5. Der faschistische Körperpanzer ist faschistisch in einem panideologischen Sinne und entspricht dem körperlichen Ausdruck eines «kalten, rapiden Stils», wie Gottfried Benn den «faschistischen Stil» (1934) definiert hatte. Analog zum «faschistischen Stil» kann der Körperpanzer in der populären Kultur sowohl affirmativ auftauchen (etwa in den Neonaziinszenierungen in *American History X* oder *Romper Stomper*), als heroischer Typus erscheinen (*Gladiator/Gladiator*, 2000, Regie: Ridley Scott) oder aber selbst diskursiviert werden (*Oi! Warning*). In Werbeclips taucht der Körperpanzer affirmativ als reine Form auf, die nur noch diffuse

Restbestände einer körperfixierten materialistischen Ideologie trägt (Cliff-Werbespot). In der Videoclipkultur nutzen vor allem männliche Musiker den Körperpanzer im Sinne einer affirmativ-machistischen Virilität von 50 Cent bis Rammstein.

6. Wie die Selbstdarstellung von Mussolini bis hin zu Rammstein zeigt, ist bei der Inszenierung des Männerkörpers als Körperpanzer nicht nur oder vor allem die physische Voraussetzung des Körpers wesentlich, sondern vielmehr die Haltung sowie ggf. eine Formung durch segmentierenden und korsettierenden Accessoires. So wird ein durchschnittlicher Körper gestylt – also im Sinne des faschistischen Stils geformt – «kalt, rapid und funkelnd».

7. In der gegenwärtigen populären Kultur erscheint der faschistische Männerkörper zugleich unzeitgemäß wie auch als ewige Konstante: unzeitgemäß behauptet er sich als heteronormatives Gegenmodell zu einer allmählichen Hybridisierung von Gendermodellen und Körperbildern (etwa in der urbanen Metrosexualität); konstant repräsentiert er ein für altmodisch erklärtes und doch omnipräsentes Männlichkeitsideal, das den Mann körperlich als virilen Kriegermann behauptet, dessen aufrechte, feste Erscheinung hybriden Bedrohungen entgegentritt (etwa genderspezifisch uneindeutigen Aliens) und nur in Ausnahmefällen in die Schlammsphäre absteigen wird (Sylvester Stallone in *Rambo – First Blood Part 2/Rambo 2 – Der Auftrag*, 1985, Regie: George Pan Cosmatos, oder Arnold Schwarzenegger in *Predator/Predator*, 1987, Regie: John McTiernan), um sich zu tarnen.

8. Fluidität, Weichheit und letztlich Schlamm haben in der Welt des Körperpanzers nur eine Konsequenz: den gewaltsamen Tod des Gegenübers. Der Körperpanzer behauptet seine Härte vor allem, indem er sein fluides Gegenüber zermalm und endgültig in Schlamm verwandelt.

Es lässt sich also letztlich nicht bestreiten, dass mit dem faschistischen Körperpanzer eine Weltsicht und ein dichotomes Menschenbild verknüpft ist, nur dass diese Weltsicht nicht mehr im Sinne einer klar definierbaren Ideologie mit politischer Programmatik funktioniert. Der Körperpanzer ist vielmehr zum Synonym einer Weltsicht geworden, die das Leben als einen ewigen Krieg aller gegen alle begreift und daher die Mobilisierung des Körpers (seine «Faschisierung») fordert.

Anmerkungen

- 1 Klaus Theweleit, *Männerphantasien. Bd. 2: Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors*, Frankfurt a.M. 1978, 270–274.
- 2 Klaus Theweleit, *Männerphantasien, Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, Frankfurt a.M. 1977, S. 226.
- 3 Klaus Theweleit, in: Jonathan Littell, *Das Trockene und das Feuchte*, Berlin 2009, S. 131.
- 4 Georg Seeßlen, *Tintin, und wie er die Welt sah*, Berlin 2011, S. 19–21.
- 5 Littell 2009 (wie Anm. 3), S. 35–37.
- 6 Theweleit 2009 (wie Anm. 3), S. 122
- 7 Ebd.
- 8 Zeev Sternhell, «Von der Aufklärung zum Faschismus und Nazismus. Reflexionen über das Schicksal der Ideen im 20. Jahrhundert», in.: *jour fixe initiative berlin*, hg. v. *Geschichte nach Auschwitz*, Münster 2002, S. 64; auch in: «Diese Rechte ist immer noch Bestandteil unserer Welt». *Aspekte einer neuen Konservativen Revolution*, hg. v. Siegfried Jäger und Paul Jobst, Duisburg 2001; siehe auch: Zeev Sternhell, *Faschistische Ideologie – Eine Einführung*, Berlin 2002; Zeev Sternhell, *Die Entstehung der faschistischen Ideologie. Von Sorel zu Mussolini*, Hamburg 2001.
- 9 «Dass linker und rechter (Extremismus) gleichermaßen zu verurteilen und letztlich (Rot gleich Braun) sei, gehört hier zu Lande zur Staatsdoktrin. Gebildete Antikommunisten, die den Ursprung des Bösen links lokalisieren, glänzen zusätzlich mit dem Argument, schließlich sei selbst Mussolini anfangs ein revolutionärer Sozialist gewesen. In der Tat gab es, nicht nur in Italien, Anfang des 20. Jahrhunderts viele, die von links nach rechtsaußen wechselten. Wie das möglich war und welche (revolutionären) Elemente in die faschistische Ideologie eingegangen sind, hat der israelische Politologe Zeev Sternhell erforscht. Seine Studien sind für Anhänger der Totalitarismustheorie enttäuschend – und für Linke lehrreich.» So schreibt N.N., in: *Analyse & Kritik. Zeitung für Linke Debatte und Praxis* (http://www.akweb.de/ak_s/ak437/02.htm, Stand 24.6.2012).
- 10 Gottfried Benn, *Gesammelte Werke, Band 4, Reden und Vorträge*, München 1975, S. 1044.
- 11 Ebd., S. 1043.
- 12 Ebd., S. 1043–1044.
- 13 Ebd., S. 1045.
- 14 Armin Mohler, *Das Gespräch. Über Rechte, Linke und Langweiler*, Dresden 2001, S. 132–134 bezieht daraus den Begriff «faschistischer Stil».
- 15 Littell 2009 (wie Anm. 3), S. 96.
- 16 Thomas Koebner, *Die Schönen im Kino*, München 2012, S. 71.
- 17 In diesem Sinne wäre zu überlegen, ob man nicht die ursprüngliche Schreibweise «fascistisch» (von den römischen «fasces», den Liktorbündeln als Insignien der militärischen

- Macht) bevorzugen sollte, um Verwechslungen mit dem Alltagssprachlich weit verbreiteten und entsprechend unspezifischen Begriff «faschistisch» zu vermeiden.
- 18 Koebner 2012 (wie Anm. 16), S. 71.
 - 19 Ebd., S. 45.
 - 20 Vgl. Horst Schäfer/Dieter Baacke, *Leben wie im Kino. Jugendkulturen und Film*, Frankfurt a.M. 1994.
 - 21 Vgl. Marcus Stiglegger, «The Killing Tide. Subkulturen im Film – Skins», in: *Screenshot*, Nr. 1, 2001, 4. Jg., Heft 13, S. 16–21.
 - 22 Hier muss nachdrücklich darauf verwiesen werden, dass es sich bei diesem Phänomen nur um einen Teil der Skinheadkultur handelt, denn ursprünglich ist diese nicht rassistisch und musikalisch an Ska- und Raggae-Musik orientiert.
 - 23 Hier sollte an den stark von *Romper Stomper* beeinflussten Film *Kriegerin* (2011) von David Wnendt erinnert werden, der ebenso virile und ideologisch aufgeladene Körperpanzer präsentiert, wie er diese Konzepte an dem tendenziell androgynen der titelgebenden Protagonistin (Alina Levshin) erprobt. In den letzten Jahren häufen sich Spielfilme über Naziskins, u.a. kommen sie aus Kroatien (*Skinning/Skinning – Wir sind das Gesetz*, 2010, Regie: Stevan Filipovic), Russland (*Rossiya 88/Skinhead 88 – Ihr Hass ist ihnen heilig*, 2009, Regie: Pawel Bardin), Großbritannien (*This is England/This is England – Ende einer Kindheit*, 2006, Regie: Shane Meadows), Holland (*Skin/Skin – Hass war sein Ausweg*, 2008, Regie: Hanro Smitsman) und den USA (*Pariah/Social Outcasts – Gewalt ist ihr Gesetz*, 1998, Regie: Randolph Kret; *The Believer/ Inside a Skinhead*, 2001, Regie: Henry Bean). – Zur Kontroverse um *Romper Stomper* siehe: Eva Friedman, «Geoffrey Wright's *Romper Stomper*, a production report», in: *Cinema Papers*, no. 86, Januar 1992, S. 6–11; Peter Galvin, «*Romper Stomper*, a review», in: *Filmnews*, November 1992, S. 16; ders., «Stomping: Peter Galvin talks to Geoffrey Wright, an interview with the writer-director of *Romper Stomper*», in: *Filmnews*, November 1992, S. 15–16; Pat Gillespie, «*Romper Stomper*, a review», in: *Cinema Papers*, no. 91, Januar 1993, S. 51–52; Richard Harrington, «*Romper Stomper*», in: *Washington Post*, 24.9.1993; Desson Howe, «*Romper Stomper*», in: *Washington Post*, 24.9.1993; Olaf Möller, «Ich leg Dich um, Du legst mich um. *Romper Stomper*», in: *Slapping Image*, Nr. 13, März 1993, S. 59–61; Marcus Stiglegger, «Adrenaline Vision. A Discussion With Australian Filmmaker Geoffrey Wright», in: Harvey Fenton, *Flesh & Blood*, Volume 2, Godalming / Surrey 2011, S. 57–66.
 - 24 Vgl. Georg Seeßlen, «Haut-Ich und Körper-Bild. Über die Repräsentanz des rechten Männerkörpers im Kino», in: *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*, hg. v. Margrit Frölich, Richard

Middel, Karsten Visarius, Marburg 2001, S. 97–110.

25 Vertreterin der schwarzromantischen Gothic-Subkultur.

26 Tony Kaye hat sich während der Berliner Filmfestspiele 1999 am Brandenburger Tor öffentlich von dem gezeigten Film distanziert. Edward Norton habe ihn bewusst verändert und zu Gunsten seiner eigenen Auftritte gar verlängert, weil er auf einen Academy Award spekulierte. Den Veränderungen fielen u. a. zwei sehr wesentliche Sequenzen zum Opfer, die gerade das zwiespältige Bild der Rassismus-Opfer differenzieren und der DVD als Bonusmaterial beigegeben wurden: 1. Am Strand wird eine obdachlose Schwarze von zwei jungen Nazi-Surfern attackiert und verbal gedemütigt. Die Kamera verweilt in einer intensiven Nahaufnahme auf ihren tränenunterlaufenen Augen. 2. Alexander will Seth zu Dereks Nachfolger aufbauen, muss angesichts dessen Naivität jedoch bald aufgeben. Ein nobel gekleideter Schwarzer betritt mit seiner weißen Freundin das Imbisslokal und wird von dem gealterten Neonazi mit rassistischen Bemerkungen gedemütigt, an seiner verständnislos-aggressiven Reaktion zeigt sich jedoch, dass er seine Identität offenbar nicht als «schwarz» definiert. Alexanders Rassismus wird erst recht zur hohlen Phrase. Es ist ein Rätsel, warum gerade diesen beiden so vielschichtigen wie eindrucksvollen Sequenzen der Schere zum Opfer fallen konnten. Vgl. Simone Mahrenholz, «American History X», in: *epd Film* 3, 1999, S. 40.

27 Jean Baudrillard, *Oublier Foucault*, München 1978/1983, S. 72.

28 Gilles Deleuze, *Nietzsche. Ein Lesebuch von Gilles Deleuze*, Berlin 1979, S. 29.

29 Albert Camus, *Der Mensch in der Revolte* [1951], Reinbek 1991, S. 200.

30 Bill Buford, *Geil auf Gewalt. Unter Hooligans*, München/Wien 1992.

31 Siehe hierzu Marcus Stiglegger, *Nazi Chic & Nazi Trash. Faschistische Ästhetik in der populären Kultur*, Berlin 2011.

32 Susan Sontag, *Im Zeichen des Saturn*, Frankfurt a. M. 1983, S. 96–125.