

Aus:

HANS-CHRISTIAN MENNENGA

Präödipale Helden

Neuere Männlichkeitsentwürfe im Hollywoodfilm.

Die Figuren von Michael Douglas und Tom Cruise

April 2011, 258 Seiten, kart., 29,80 €, ISBN 978-3-8376-1797-9

Hollywoods Zeiten, in denen sich die Filmhelden nach Freuds ödipalem Männlichkeits-Archetypus (Mut, Tapferkeit, Virilität) entwarfen, sind Geschichte. Stattdessen dominieren seit den 1970ern präödipale Typen. Diese neuen Helden agieren ihre narzisstischen, hedonistischen und masochistischen Begehrungen offen aus. Sie bleiben adoleszent, suchen Abenteuer, Sex, Wettstreit, tragen Konflikte mit Vaterfiguren aus und scheuen feste Liebesbindungen.

Hans-Christian Mennenga arbeitet diese These materialreich am Beispiel der von Michael Douglas und Tom Cruise gespielten Helden heraus und eröffnet einen inspirierenden Blickwinkel auf die im Hollywood-Spielfilm diskursivierten Männlichkeitsentwürfe.

Hans-Christian Mennenga (Dr. phil.) hat an der Universität Hamburg promoviert und ist Redakteur bei der WDR-Hörfunkwelle 1LIVE in Köln.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1797/ts1797.php

Inhalt

Einleitung | 7

Kapitel 1

Ödipale Heldenfiguren | 25

Psychoanalytische Subjekttheorie I: Freuds Ödipus-Modell | 25

Psychoanalytische Subjekttheorie II:

Lacans Ödipus als Kulturtheorie | 32

Ödipus im klassischen Hollywood (1930er - 1960er):

Dispositiv – Narrativ – Helden (*River of No Return, Gilda, Casablanca*) | 46

Kapitel 2

Moderne vs. Postmoderne.

Ein sozialgeschichtlicher Exkurs | 73

Das Subjekt der Moderne

und seine Modellierung nach Ödipus | 73

Postmoderne Subjektivität: Der Bruch mit Ödipus | 81

Kapitel 3

Formen präödipaler Subjektivität nach 1970 | 99

Narzissmus | 100

Hedonismus | 130

Masochismus | 140

Anti-Ödipusse (David Lynchs' Filme, *A Clockwork Orange, Falling Down*) | 152

Kapitel 4

Präödipale Helden: Die Figuren

von Michael Douglas und Tom Cruise | 163

Hollywood der frühen 1970er Jahre, Actionhelden (*Die Hard*) und soft men (*Forrest Gump*). Ein Forschungsüberblick | 163

Michael Douglas und Tom Cruise | 174

Star personas | 174

Die Heldenfiguren des Michael Douglas | 181

Die Heldenfiguren des Tom Cruise | 200

Fazit und Ausblick. Ein Blick auf die Helden

von Brad Pitt und George Clooney | 221

Literatur | 231

Filme | 253

Einleitung

„The hero is he who is immovably centred.“ Nach dieser Formel des US-amerikanischen Philosophen Ralph Waldo Emerson (1903: 262) agieren die von Gary Cooper, Humphrey Bogart, John Wayne und Co. gespielten großen Helden in der von den 1930er bis in die frühen 1960er Jahre reichenden Ära des klassischen Hollywood-Spielfilms. In den Grundfesten ihres Charakters sind sie determiniert durch fundamental als männlich wahrgenommene Qualitäten wie Mut, Stärke und Erhabenheit, kraft derer sie ein ums andere Mal und in stets gleicher Weise triumphieren.

Seit den 1970er Jahren gilt Emersons Axiom der Unverrückbarkeit des Helden-Ich in Hollywood nicht mehr. Es ist auf grundlegende Weise transzendiert worden. Statt mit stabiler Männlichkeit und klarer Linie der ihnen auferlegten Mission zu folgen (und sie schlussendlich zu erfüllen), verfangen sich die neueren populären Helden im Prozess der eigenen Identitätsfindung. Zwei Schauspieler, auf deren Helden dies in besonderer Weise zutrifft, sind Michael Douglas und Tom Cruise. Douglas' Helden haben ein Frauenproblem. Ihrem sexuellen Begehrten steht die Unfähigkeit zu emphatischen Liebesbeziehungen gegenüber. Aus eigener Kraft können sie diesen Konflikt kaum lösen. Sie pendeln zwischen der bedrohlichen Femme fatale und der liebenden Ehefrau. Problematisch ist auch das Verhältnis zu Autoritäten, die Douglas' Helden zumeist misstrauen oder sie nicht ernst nehmen. Ihr Auftreten wird dabei weit weniger geprägt durch männliche Attribute wie Durchschlagskraft und (Muskel-)Stärke denn durch mangelnde Kontrolle, Essensreste im Gesicht und knabenhafte umgeschnallte Rucksäcke. Tom Cruises Helden suchen ihre Bestimmung primär in einer Art adoleszentem, sportlich-körperlichem Wettstreit mit anderen

jungen Männern, durch den Hochgefühle bei ihnen freigesetzt werden. Yuppitetum, unbefangenes Abenteuer und Spaß sind wesentliche Größen ihrer Lebenswelt. Das Interesse an und Verständnis für Frauen ist demgegenüber nicht besonders ausgeprägt. Entweder werden sie weitgehend ausgeschlossen oder wirken eher wie Mütter denn wie Geliebte. Zudem tragen auch Cruises Helden kraftraubende Konflikte mit den Autoritäten aus, allen voran den bisweilen intriganten Vaterfiguren.

Hollywoods männliche Helden seit den 1970er Jahren sind in ihrem Wesen, Handeln und den Konstellationen, in denen sie agieren, gekennzeichnet von Instabilitäten und Brüchen oder – positiv formuliert – von Wandelbarkeit und Dynamik. Dabei sticht ihre ostentative Unfertigkeit hervor. Trotz ihres zumeist fortgeschrittenen Alters zwischen 30 und 50 scheint es, als hätten sie ihre Entwicklung vom Jugendlichen zum Erwachsenen noch nicht abgeschlossen und wollten dies auch gar nicht so recht. Jugendlichkeit wird hier auf besondere Weise kultiviert und offenbart sich nicht als eine Frage des Alters, sondern eher als Ausdruck einer „Lebensphilosophie“ (Savage 2008: 463).

Obgleich also im jüngeren Hollywood-Spielfilm unterschiedliche und widersprüchliche Bilder von Männlichkeit auftauchen, war das Thema der Männlichkeit im Film in der kulturtheoretischen Forschung, gerade in Deutschland, lange Zeit eher unterrepräsentiert und rückt erst in jüngerer Zeit in den Blick.¹ Mit der vorliegenden Studie möchte ich hierzu einen Beitrag leisten, der sich diesem komplexen Themengebiet annähert, indem er zeitgenössische Repräsentationsformen des männlichen Filmhelden systematisch untersucht. Im Fokus soll dabei ein *Subjektypus* des Hollywood-Helden stehen, der sich seit den 1970er Jahren herausgebildet und jenen Typus des klassischen, unerschütterlichen Helden abgelöst hat.

Zum Subjektbegriff

Im Verständnis der vorliegenden Studie ist der Begriff Subjekt zunächst eine formale Größe: Er bezeichnet den Schnitt- und Fluchtpunkt gesellschaftlicher, sozialer und kultureller Ordnungen und Praktiken zu einer bestimmten Zeit. Louis Althusser und Michel Foucault haben diese Perspektive auf das Subjekt eröffnet, das bei ihnen nicht

1 Vgl. auch Christian Hißnauer und Thomas Klein (2002: 11ff.).

ohne die jeweils gültigen gesellschaftlichen Machtverhältnisse zu denken ist (vgl. Zima 2000: 237ff.). In der Theorie Althuslers drängen sich diese Machtverhältnisse den historisch handelnden Individuen, „vor allem als Strukturen auf, ohne durch ihr Bewusstsein hindurchzugehen“ (Althusser 1968: 183). Auf diese Weise grundieren sie ihren sozialen Alltag und werden zum „Medium unsichtbarer Identitätsmuster“ (Kaltenecker 1996: 16). Althusser spricht hierbei von der „Anrufung“ (1977: 140) des Einzelnen durch die sinngebenden Praktiken der herrschenden Ordnung. Erst durch sie wird er als gesellschaftliches Subjekt konstituiert. Für Foucault ist das Subjekt „keine Substanz, sondern eine [...] Form“ (Ruffing 2008: 111), die durch die Werte der gesellschaftlichen Ordnung und sozialen Autoritäten einer Epoche mit inhaltlichen Zuschreibungen gefüllt wird. Foucault zufolge gilt es „herauszufinden, welches die Bedingungen sind, die jedem Subjekt überhaupt auferlegt sind, so dass es sich in das systematische Netz dessen, was uns umgibt, einfügen, darin funktionieren und als Knotenpunkt dienen kann“ (Foucault 2002: 528). Aus der Perspektive Althuslers und Foucaults ist das Subjekt nicht auf der Ebene abstrakter, weltanschaulicher Entwürfe² angesiedelt, sondern kann konkret in seinem Prozesscharakter und seinen Strukturen beschrieben werden.

In der jüngeren deutschsprachigen Diskussion hat vor allem Kulturnsoziologe Andreas Reckwitz diesen Ansatz aufgegriffen und den Subjektbegriff zur zentralen Kategorie einer „subjektorientierten“ (Reckwitz 2006: 20) Kulturwissenschaft gemacht. In *Das hybride Subjekt* (ebd.) definiert er, das Subjekt sei

„als eine sozio-kulturelle Form zu verstehen, als kontingentes Produkt symbolischer Ordnungen, welche auf sehr spezifische Weise modellieren, was ein Subjekt ist, als was es sich versteht, wie es zu handeln, zu reden, sich zu bewegen hat, was es wollen kann“ (ebd.: 40).

Das Subjekt könne als Katalog kultureller Formen einer jeweiligen Epoche entziffert werden, die es sich antrainiere und die sich in ihm qua spezifischer Dispositionen, Kompetenzen und Affektstrukturen einprägten (vgl. ebd.: 10ff.). Reckwitz bezeichnet diesen Prozess als „Subjektivation“ (ebd.).

2 Zum Beispiel die Idee des Subjekts der Vernunft oder des Kapitalismus.

Aufgabe des kulturwissenschaftlichen Forschungsprogramms sei es, jene in einem spezifischen historischen Kontext gültigen sozialen und kulturellen Formen der Subjektivation zu rekonstruieren. Als zentrale Felder solcher Subjektivationen nennt Reckwitz die greifbaren sozialen Alltagspraktiken der Arbeit, der persönlichen-intimen Beziehungen und – in Anlehnung an Foucault – der „Technologien des Selbst“, unter die er das Verhältnis der Subjekte zu sich selbst fasst, welches sich unter anderem in ihrer Nutzung von Medien oder aus ihrem Konsumverhalten herstelle (ebd.: 16). Ergänzend können die sozialen Praktiken bei der Produktion und Rezeption kulturell-materialer Artefakte – also zum Beispiel Spielfilme – untersucht werden, in denen Codes und Typen eine Wirkung entfalten, die für die jeweilige Epoche konstitutiv sind.³

Vor diesem kulturtheoretischen Hintergrund fragt die vorliegende Studie nach den Subjektivationsmustern, die der Hollywood-Spielfilm seit den 1970er Jahren thematisiert und den Subjekttypen, die er auf diese Weise zur Diskussion stellt. Materialisiert werden diese in den fiktiven männlichen Heldenfiguren, die in ihren Wunsch- und Begehrungsstrukturen, körperlichen Routinen und psychisch-affektiven Orientierungen untersucht werden sollen. Sie setzen sich aus einem umfangreichen Bündel mentaler und physischer Dispositionen zusammen, das nicht homogen sondern widersprüchlich strukturiert ist (vgl. ebd.: 39). Die vorliegende Studie fragt also nach der Konstitution von *Helden-subjekten als Typen der Subjektivation*⁴ in einem spezifischen histori-

-
- 3 An anderer Stelle (2008) konkretisiert Reckwitz die Bedeutung von Literatur und Film als Orte der Subjektivation anhand zweier Beispiele. Er analysiert den Spielfilm *Stage Beauty* von 2004, dessen Handlung Ende des 17. Jahrhunderts spielt und der dank der geschlechtlichen, intim-persönlichen und affektiven Strukturierung seiner Protagonisten die „Geburt ‚moderner‘ Subjekte – genauer: die Herauskristallisation einer spezifischen Version moderner bürgerlicher Subjektordnung“ (ebd.: 6) – repräsentiere. Des Weiteren erkennt er in Defoes Heldensubjekt des *Robinson Crusoe* von 1719 das Modell des *homo oeconomicus*, also des „zielstrebigsten Arbeitersubjekts, dessen Maßstab die Nützlichkeit, dessen Ziel das Eigentum und dessen Antipode der ‚Abenteurer‘ ist“ (ebd.: 8).
- 4 Heldenfiguren werden hier bezüglich ihrer allgemeinen Funktion als Repräsentanten und Träger körperlich-mentaler Eigenschaften also mit dem Begriff der Subjekttypen belegt. In der konkreten Analyse einer Heldenfi-

schen Kontext⁵. Die von den zeitgenössischen US-amerikanischen Blockbuster-Schauspielern Tom Cruise und Michael Douglas verkörperten fiktionalen Heldensubjekte (bisweilen aber auch die gesamte Star persona beider Schauspieler) sollen dabei exemplarisch als Typen erfasst werden, in denen sich die seit den 1970er Jahren gültigen und vorherrschenden sozialen und kulturellen Alltagspraktiken der Arbeit, der persönlichen-intimen Beziehungen und der Technologien des Selbst verdichten. In diesem Zusammenhang gilt es auch zu klären, was diese Helden von ihren Vorgängern im klassischen Hollywood-Spielfilm der 1930er bis 60er Jahre unterscheidet bzw. in welche gesellschaftlichen Formationen diese einzuordnen sind.

Aus diesem Ansatz ergeben sich die grundlegenden Fragen, denen in der vorliegenden Studie nachgegangen werden soll: In welchem wissenschaftlichen Konzept lassen sich Hollywood-Helden als (populär-)kulturelle Subjekttypen vor und nach 1970 systematisch bestimmen und beschreiben? Welche sozialen und kulturellen Praktiken sind dafür verantwortlich, dass sie sich ab dieser historischen Schwelle etabliert haben? Wie zeichnen sich die veränderten Subjekttypen in ihrem Erscheinungsbild praktisch aus? Und welche Wechselbeziehung besteht zwischen ihrem Auftreten und der Ästhetik und Struktur des jüngeren Hollywood-Spielfilms?

Die psychoanalytische Subjekttheorie und der Versuch ihrer Historisierung

Subjekte werden in ihren körperlich-mentalnen Strukturen aus den sozial-kulturellen Praktiken einer Epoche modelliert. Um jene körperlich-mentalnen Strukturen beschreiben und deuten zu können, bedarf es einer Theorie, die es ermöglicht, materiale Aussagen über das Subjekt zu

gur, zum Beispiel der des Maverick in *Top Gun* (1986) spreche ich jedoch, wie in der Filmtheorie üblich, vom einzelnen Heldensubjekt.

5 Ähnliche Fragen werden bereits in verschiedenen filmwissenschaftlichen Untersuchungen gestellt, zum Beispiel in Susanne Weingartens (2004) Studie über Heldensubjekte und Körperlichkeit, vor allem jedoch im Werk Slavoj Žižeks, der unter anderem die *geschichtliche Vermittlung* der Hitchcock-Spielfilme, ihrer Figuren und Motive untersucht (2002) und dessen Texte an mehreren Stellen der vorliegenden Studie hilfreiche Anregungen bieten werden.

treffen (vgl. Keupp/Hohl 2006: 7ff.), das heißt die formale Kategorie Subjekt mit Substanz ‚auszufüllen‘.

Die vorliegende Studie arbeitet dabei mit den Modellvorstellungen der psychoanalytischen Subjekttheorie nach Sigmund Freud und Jacques Lacan. In ihrem Zentrum steht, wenn auch bei beiden Theoretikern auf unterschiedliche Weise, die Idee, dass das Subjekt *ödipal* generiert wird. Ödipal meint im anthropologischen Verständnis Freuds, dass das Wesen eines jeden Subjekts durch seine frühkindliche psychosexuelle Erfahrung und Interaktion mit der geliebten, begehrten Mutter und dem störenden, autoritären Vater determiniert wird. Lacan wendet sich später partiell von Freuds Familialismus ab und überträgt das ödipale Szenario in eine formale triadische Struktur. Beiden gemein ist, dass sie die ödipale Genese des Subjekts als Voraussetzung für dessen erfolgreiche Integration ins System der Gesellschaft beschreiben. Auf Grundlage dieses hier zunächst erst einmal sehr grob skizzierten Programms psychoanalytischer Subjekttheorie soll herausgearbeitet werden, wie im Hollywood-Spielfilm seit den 1970er Jahren die klassische Vorstellung eines ödipalen, männlichen Subjekttypus weitgehend durch das massive Auftreten anderer Subjekttypen infrage gestellt wird. Diese, so die These, verweigern sich dem ödipalen Szenario und bleiben einem früheren, präödipalen Entwicklungsstadium verhaftet. Als dessen drei wesentliche qualitative Merkmale sollen später Narzissmus, Hedonismus und Masochismus identifiziert werden. In Kategorien der psychoanalytischen Theorie sollen männliche Heldensubjekte des Hollywood-Spielfilms bis ca. 1970 als ödipale und danach als präödipale Typen erfasst werden.

Hierbei muss jedoch differenziert werden: Freuds psychoanalytische Theoreme bieten keine historischen Lesweisen an. Sein Entwurf zur Subjektgenese ist per se als überhistorische, anthropologische Konstante angelegt. Lacans Modell hingegen ist mehrschichtiger. Zwar zeichnet auch er den Ödipuskomplex am Beispiel des kleinen Hans „quasi-anthropologisch“ (Reckwitz 2006: 53) nach, leitet daraus aber eine formale Struktur ab, in die er die gesellschaftlichen Verhältnisse als konstitutive, veränderbare Größe mit einbezieht. Im Gegensatz zu Freud arbeitet er somit „den untrennbaren Zusammenhang von kulturellen Ordnungen und psychisch-affektiven Orientierungen“ (ebd.: 52) heraus. Ziel der vorliegenden Studie ist es, mit Lacan die Starre der psychoanalytischen Subjekttheorie aufzubrechen und das von ihr beschriebene Grundmodell – entgegen seiner ursprünglichen

freudschen Bestimmung – zu historisieren. Das heißt konkret, danach zu fragen, wie es sich im gesellschaftlichen Kontext der 1970er Jahre umarrangiert respektive wie sich in der theoretischen Betrachtung seine Struktur und Versatzstücke im komplexen Feld veränderter sozial-kultureller Praktiken verschieben.⁶

Zu den sozial-kulturellen Praktiken im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne

Welche Veränderungen finden in den sozial-kulturellen Praktiken statt, so dass sich an der Schwelle zu den 1970er Jahren ein neuer Subjekttypus der Hollywood-Helden etabliert? Zur Beantwortung dieser Frage greift die vorliegende Studie auf sozialwissenschaftliche Arbeiten zurück, denen zufolge sich zu jener Zeit die homogene bürgerlich-westliche Gesellschaft der *Moderne* in eine heterogene *postmoderne* Gesellschaft umwandelt.⁷ Dominante Wertmuster, Sicherheit verheißende Lebensformen und Geschlechtsrepräsentationen verlieren ihre Allgemeingültigkeit und werden durch solche überlagert, die bis dato nur marginal existieren konnten. Die Lebensentwürfe der Subjekte werden zunehmend fragmentarischer, variabler und durch Konflikte und Widersprüche bestimmt. Dieser Prozess bedeutet eine massive Enttraditionalisierung. Auf den für die Produktion von Subjekten kon-

-
- 6 Mit diesem Konzept folgt die vorliegende Studie der jüngeren kulturtheoretisch begründeten psychoanalytischen Subjektforschung, die die sozial-historischen Verhältnisse bereits grundsätzlich einbezieht und in diesem Kontext Männlichkeit als ein mehrschichtiges und wandelbares, nie fertig-zuststellendes Produkt eines Prozesses auffasst (vgl. Mertens 1997). Auch laut John Brenkman (1993: 225ff.) muss das Feld der Männlichkeit von seiner ahistorischen und singulären freudschen Logik der ödipalen Genese abgekoppelt werden, da diese den sozialen Einflüssen und Wechselfällen nicht gerecht werde. „Many of the motifs of the Oedipus complex are simply the effects of this cultural pathology as it rebounds in the psychosexual development of boys“ (ebd.: 236).
- 7 Präziser müsste es heißen, dass es sich um einen bereits früher einsetzenden, schleichenden Prozess der Umwandlung handelt, der die Stabilität und Dominanz der modernen Gesellschaft aber erst um 1970 brach. Ich werde die historischen Epochen der Moderne und der Postmoderne in Kapitel 2 ausführlich besprechen.

stitutiven sozialen Feldern der Arbeit, der persönlichen und intimen Beziehungen und dem – zum Beispiel in der Freizeit und über Medien hergestellten – Verhältnis zu sich selbst ist der Verlust leitender Bezüge beobachtbar. Postmoderne Lebensentwürfe sind vielgestaltig, fragmentarisch, unverbindlich und primär durch den Wunsch nach Konsum und Erlebnis bestimmt. In diesem Kontext haben sich die sogenannten *Men's Studies* (vgl. Gotto 2001: 8ff.) entwickelt, die sich vor dem Hintergrund jener Enttraditionalisierung explizit mit der postmodernen Repräsentation von Männlichkeit, häufig unter dem Schlagwort der „Männlichkeit in der Krise“ (vgl. Kimmel 1996, Petersen 1998: 15, Bronfen 2003: 15), auseinandersetzen.⁸

In den Sozialwissenschaften gibt es seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert diverse Ansätze, das menschliche Individuum der Moderne als Sozialcharakter sichtbar zu machen. Diese Ansätze „haben versucht, die für eine bestimmte Epoche, Gesellschaft oder Klasse ‚typische‘, ‚durchschnittliche‘ oder ‚erwartbare‘ Subjektstruktur zu beschreiben“ (Keupp/Hohl 2006: 10), um zu zeigen, dass das Individuum in seinem Handeln nicht frei, sondern gesellschaftlichen „institutionellen Komplexe[n], vor allem politischer, rechtlicher, ökonomischer Art“ (Reckwitz 2006: 23) unterworfen ist.

Von besonderem Interesse für die vorliegende Arbeit sind diverse Ansätze, die seit Mitte des 20. Jahrhunderts entworfen worden sind und auf die ich an späterer Stelle detaillierter eingehen werde. Ich rekurriere hierbei zunächst auf Theodor W. Adorno (1980) und Herbert Marcuse (1965), die in den 1950er Jahren beschreiben, wie in der späten Moderne die bürgerliche Persönlichkeit – gegenüber der sie eine kritische Haltung einnehmen – durch amoralische und konsumorientierte Dispositionen unterminiert wird, oder auch den US-amerikanischen Soziologen David Riesman (1956), der diesen Prozess als die Entstehung des „außen-geleiteten Subjekts“ bezeichnet. Retrospektiv kann konstatiert werden, dass diese kritischen Ansätze der Sozialwissenschaften zum Sozialcharakter der 1950er und 1960er Jahre auf eine epochale Wende, nämlich das Ende der bürgerlichen Moderne und den Beginn der Postmoderne vorbereiten.

8 Dieses wertende Bild der Krisenhaftigkeit soll hier nicht bekräftigt werden.

Vielmehr geht es darum, einen differenzierteren Blick auf männliche Subjektivität der Postmoderne herzustellen und ihre emanzipatorische Dimension herauszuarbeiten.

Von noch unmittelbarerem Wert für den hier betrachteten Zusammenhang sind jüngere sozialwissenschaftliche Ansätze, die seit den 1980er Jahren den Sozialcharakter unter Berücksichtigung eben dieser veränderten Ordnungen und Praktiken der Postmoderne rekzeptualisieren. Zu nennen wären unter anderem Ulrich Becks (1986) Ansatz zum Subjekt der *Risikogesellschaft*, Anthony Giddens' (1991) Ausführungen zur veränderten sozialen Ordnung, die unterschiedlichste Wertsetzungen der Subjekte innerhalb diverser „Lifestyles“ (ebd.: 70) evoziere und Richard Sennetts (1998) Axiom, dem zufolge Subjekte die Postmoderne als ein „aus Episoden und Fragmenten“ (ebd.: 31) bestehendes flexibles, unlesbares Regime erlebten.⁹ In diesem Kontext sollen auch die veränderten Praktiken der persönlichen und intimen Beziehungen thematisiert werden. So stellen Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim (1990) sowie Giddens (1993) die These auf, dass in Ehe, Familie und Partnerschaft die Widersprüche der Postmoderne nicht mehr kompensiert werden könnten und sich andere Formen des Zusammenlebens und der Intimität herausbildeten.

Des Weiteren soll die umfangreiche Debatte um den postmodernen Sozialcharakter als narzisstische Persönlichkeit nachgezeichnet werden. Im Zentrum stehen dabei die Ausführungen Christopher Laschs von 1979 zum *Zeitalter des Narzissmus* (1995) und Thomas Ziehes Proklamation eines neuen (narzisstischen) *Sozialisationstypus* (1980). Eingang in die vorliegende Studie findet auch Imogen Tylers (2007) neuerer Ansatz, dem zufolge die Medien mit ihrer Konsum- und Star-Kultur für die narzisstische Verfassung der postmodernen Gesellschaft und ihrer Subjekte verantwortlich seien. Eine ähnliche Perspektive vertritt auch Peter Winterhoff-Spurk (2005). Er bezeichnet die durch das Fernsehen und die neuen digitalen Medien sozialisierte Persönlichkeit der Postmoderne als narzisstischen „*histrio*“ (ebd.: 37ff.). Dieser Begriff aus der römischen Antike symbolisiere in erster Linie „theatralisches und emotional aufdringliches Verhalten“. Histrionische Sozialcharaktere würden in ihrer psychischen Verfassung vor allem insoffern beeinträchtig, als dass sie

9 Ein guter Überblick über diverse sozialwissenschaftliche Ansätze zu diesem Themenkomplex findet sich im Reader *Subjektdiskurse im gesellschaftlichen Wandel* von Heiner Keupp und Joachim Hohl (2006).

„Tag für Tag im Fernsehen vorgeführt bekommen, wie Menschen Aufmerksamkeit und Zuwendung, aber auch finanzielle und sexuelle Erfolge erzielen. Ob herausragende Stars oder nur ‚Celebreties‘ der zweiten Reihe – sie alle werden als Modelle für die Hoffnungen, Wünsche und Träume ihrer Bewunderer genutzt“ (ebd.: 173).

Für den hier betrachteten Zusammenhang ist es hilfreich, diese umfangreiche Diskussion um postmoderne Sozialcharaktere in ihren wesentlichen Thesen abzubilden, um die tiefgreifenden gesellschaftlichen Transformationen, die sich ab der Mitte des 20. Jahrhunderts entwickelt haben zu illustrieren. Ich werde diese Diskussion in Kapitel 2 vorstellen. Für das Analyseprogramm dieser Studie haben sie darüber hinaus keine Bedeutung, da sie mit anderen Annahmen über das Subjekt arbeiten.

Sozialcharaktere sind in ihrer Darstellung bereits gesetzte, mit Vorannahmen befrachtete, selbst- und affektkontrollierte Individuen, auf die die Frage projiziert wird, „ob sich in der Moderne die Waage zwischen individueller Freiheit und sozialer Disziplinierung bzw. Integration mehr zur einen oder mehr zur anderen Seite neigt“ (Reckwitz 2006: 14). Die Problemstellung über den Sozialcharakter verdichtet sich also in der Polarität von Individuum und Gesellschaft. Identifiziert sich das Individuum mit ihren Handlungsoptionen, normativen Erwartungen und Rollensets oder sucht es nach Wegen, sich von diesen Zwängen zu entbinden? In beiden Fällen werden seine Handlungsfähigkeit und Reflexivität fokussiert. Dies ist jedoch nicht der begriffliche Rahmen der vorliegenden kulturtheoretischen Perspektive auf das Subjekt. Kennzeichnend für sie ist, dass das Subjekt sich erst durch die sozial-kulturellen Praktiken innerhalb der bestehenden Verhältnisse entwirft. „Es ist die *kulturelle Form*, die das ‚Individuum‘, der ‚Einzelne‘ *selber* in einem bestimmten historischen Kontext wie selbstverständlich erhält, welche nun ins Zentrum des Blicks rückt“ (Reckwitz 2008: 15).

Es stellt sich also die Frage, wie sich im Diskurs der Postmoderne die Individuen der westlichen Gesellschaft Subjektivität überhaupt erst auf den – von Reckwitz für die Produktion von Subjekten als konstitutiv hervorgehobenen – sozialen Feldern der Arbeit, der persönlichen und intimen Beziehungen und der Technologien des Selbst antrainieren. „Statt das reflexive Subjekt vorauszusetzen, wird es dann als Pro-

dukt hochspezifischer kultureller Subjektivierungsweisen sichtbar“ (ebd.: 16).

Teil der kulturellen Modellierung des Subjekts der Postmoderne ist der Hollywood-Spielfilm und die in ihm artikulierten Typen der unter anderem von Michael Douglas und Tom Cruise in mehr als 25 Rollen verkörperten Heldensubjekte. Deren herausragende Bedeutung bemisst sich aus ihrer weltumspannenden Wirkung: Bereits seit mehr als 30 Jahren werden sie von einem Millionenpublikum in der westlichen Welt kollektiv rezipiert. Die psychoanalytischen Konzepte Freuds und Lacans haben ihre Praktikabilität bei der Beschreibung dieser Subjekttypen zu erweisen.

Zum Erscheinungsbild der klassischen und der postmodernen Typen des Heldensubjekts

Hinsichtlich der zentralen Frage nach Mustern der kulturellen Subjektivation, die vom Hollywood-Spielfilm und seinen Helden vor und nach 1970 ausgehen, gilt es zunächst darzustellen, wie der Typus des klassischen Hollywood-Helden der 1930er bis frühen 1960er Jahre mit dem psychoanalytischen Konzept der ödipalen Subjektgenese beschrieben werden kann. Ich werde verschiedene filmtheoretische Ansätze besprechen, die die enge Wechselbeziehung von ödipaler Subjekttheorie und paternal ausgerichteter bürgerlicher Moderne belegen. Sie zeigen, dass Ödipus die Subjektivierung der Helden und die Form des klassischen Hollywood-Kinos überhaupt – inklusive seiner narrativen Strukturen und des Zuschauerbegehrrens – in seinen Grundfesten bestimmt. Es geht also um eine umfassende Dominanz des Ödipus-Modells, die insbesondere Teresa de Lauretis (1984) kritisiert. Ihr zufolge macht das klassische Hollywood-Kino seine Zuschauer zu Komplizen des ödipalen Begehrrens. Kaja Silverman (1992: 40) entwirft in diesem Zusammenhang den Begriff der ödipalen „*dominant fiction*“. Zum konkreten Erscheinungsbild der klassischen Heldensubjekte zählen unter anderem die schon weiter oben aufgeführten Charakteristika Mut, Stärke und Erhabenheit, kraft derer der zumeist unfehlbare und im Sinne des bürgerlichen Wertekanons moralisch intakte Held seine (ödipale) Initiationsreise bestreitet, an deren Ende er nicht nur die ihm auferlegten Mission löst, sondern auch mit der begehrswerten Frau belohnt wird.

Gering fällt bis dato die filmwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Bruch des ödipalen Imperativs im Hollywood-Spielfilm seit den 1970er Jahren aus. In dieser Leerstelle situiert sich die vorliegende Studie. Sie untersucht die Etablierung präödipaler Helden-Subjekttypen innerhalb der veränderten gesellschaftlichen Realitäten der Postmoderne. Ich werde in Kapitel 3 einen umfangreichen Katalog mentaler und physischer Dispositionen erarbeiten, die für die Subjektivitäten jener postmodernen Helden charakteristisch sind. Elementarer Aspekt dabei ist die Neuausrichtung des Verhältnisses zu den Elternrepräsentanzen, das heißt die Abkehr von Vaterfiguren/Autoritäten zugunsten einer stärkeren emotionalen Hinwendung zum Bereich der Mütterlichkeit. Des Weiteren kompensieren postmoderne Hollywood-Helden ihr häufiges Desinteresse an der *begehrten* Werten, zu erobernden Frau durch adoleszentes, dauerjugendliches Verhalten. Und es ist mitunter ein traumhafter (imaginärer) Rückzug ins eigene Ich sowie eine Viktimisierung, das heißt ein Sich-Einfinden in einer (bisweilen erotischen) Opferrolle zu beobachten.

All diese veränderten Charakteristika, die das Wesen und Handeln zeitgenössischer, postmoderner Hollywood-Helden bestimmen, sollen hier unter die Begriffe des Narzissmus, Hedonismus und Masochismus subsumiert werden. Dahinter verbergen sich drei Phänomene, die sich in ihrer theoriegeschichtlichen Bestimmung in das Subjektkonzept der Psychoanalyse einbinden lassen. In diesem symbolisieren sie das Nicht-Gelingen der ödipalen Genese der Heldensubjekte bzw. deren Widerstand gegen diese (lange Zeit funktionsstabile und identitätsstiftende) Form der Subjektivierung. Kraft ihrer narzisstischen, hedonistischen und masochistischen Eigenschaften und Begehren entwickeln die postmodernen Helden Subjektivität aus dem Stadium der Präödipalität heraus.

Auf den ersten Blick scheint es, als handele es sich hierbei um einen regressiven Prozess. Dem ist jedoch nicht so. Im Diskurs der Postmoderne bieten präödipale Helden-Subjekttypen des Hollywood-Spielfilms eine zeitgemäße Projektionsfläche. Ihre fundamentale Botschaft an das männliche Zuschauersubjekt lautet, dass die klassisch bürgerlichen sozialen Alltagspraktiken und Werte obsolet sind. Gemeint ist zum Beispiel die gesellschaftliche Erwartungshaltung im Hinblick auf Ehe und frühe Familiengründung, die karrieristische Entwicklungslogik mit ihrer Abhängigkeit von Autoritäten und vor allem die vermeintlich naturgegebene männliche Vorherrschaft in der

Geschlechterordnung. Präödipale Subjekttypen des postmodernen Hollywood-Spielfilms stehen für alternative Lebens- und Repräsentationsformen von Männlichkeit. Insofern behaupte ich, dass die präödipalen Helden weniger in einen regressiven Prozess verwickelt sind, als dass von ihnen – trotz der Konflikte und Widersprüche, die sie zu bewältigen haben – ein befreiendes, emanzipatorisches Moment ausgeht.

*Die Heldenfiguren von Michael Douglas und Tom Cruise
und das Problem der Trennung von Star persona und fiktiver Figur*

Michael Douglas und Tom Cruise zählen seit Mitte der 1980er Jahre zu den prominentesten und erfolgreichsten Hollywood-Schauspielern. In der vorliegenden Studie sollen einige der von ihnen über einen Zeitraum von knapp 25 Jahren verkörperten Heldensubjekte systematisch analysiert werden. Ich habe diese von Michael Douglas und Tom Cruise dargestellten Helden – stellvertretend für die Helden einer ganzen Reihe zeitgenössischer Hollywood-Schauspieler¹⁰ – als Studienobjekte ausgewählt, weil sich in ihnen meiner Ansicht nach die weiter oben aufgeführten grundlegenden Charakteristika der zeitgenössischen Heldeneneration in besonderer Form verdichten. Durch die ausgeprägte und kontinuierliche Repräsentation ihrer narzisstischen, hedonistischen und masochistischen Subjektmuster entwickelt sich jeweils eine Art präödipaler Heldenbiographie. Dabei ist die Trennung von Schauspieler bzw. Mensch, öffentlicher Star persona und fiktiven Heldenfiguren nicht unproblematisch. Susanne Weingarten (2004: 27f.) weist darauf hin, dass die herausragende Bedeutung und Popularität eines Hollywood-Stars (und damit seine Relevanz als Studienobjekt) nur im komplexen Zusammenwirken zweier Ebenen, nämlich der außerfilmischen, „extradiegetischen“ (Glamour, Boulevard, Gossip, Fanverehrung etc.) und der innerfilmisch fiktiven, „intradiegetischen“ Darstellung zustande kommt. Beide Ebenen stünden in „permanentem diskursivem Austausch“ und würden „ständig zueinander in Beziehung gesetzt“ (ebd.). Das bedeutet, dass zum Beispiel die adoleszente Heldenfigur Maverick in *Top Gun* (1986) eine, wenngleich schwerlich genau zu bestimmende Schnittmenge mit dem öffentlichen Image ihres Darstellers Tom Cruise hat und andersherum. Der Hauptgrund dafür liegt vornehmlich in

10 Zu ihnen zählen unter anderem George Clooney und Brad Pitt. Ich werde im abschließenden Ausblick auf sie eingehen.

den funktionellen Mechanismen des Filmbusiness begründet. Zwecks Vermarktung und PR werden zum Start eines Films gezielt – an die Filmrolle angepasste – Interviews, Bilder und Gerüchte aus dem vermeintlich ‚wahren Leben‘ des Stars veröffentlicht. Um dem Umstand dieses komplizierten diskursiven Konzepts der Star persona in dieser Studie gerecht zu werden, soll im filmanalytischen Teil die außerfilmische, „extradiegetische“ Vita der beiden hier behandelten Schauspieler Douglas und Cruise in groben Zügen skizziert werden. In beiden Fällen wird sich (wenig überraschend) herausstellen, dass das über beide Darsteller in der Öffentlichkeit platzierte Bild in wesentlichen Zügen dem Typus ihrer präödipalen Heldensubjekte entspricht. Aussagen über die Privatmenschen Douglas und Cruise können auf Grundlage dieser Informationen indes nicht getroffen werden. Über die Frage, welche präödipalen Dispositionen in ihnen möglicherweise tatsächlich angelegt sind, so dass die Filmindustrie in der Vergangenheit immer wieder entsprechende Rollen mit ihnen besetzt (oder extra für sie kreiert) hat, kann nur spekuliert werden. Grundsätzlich gilt mein Interesse den von beiden Stars verkörperten fiktiven Heldenfiguren. Sie sind der Gegenstand dieser kulturtheoretischen Analyse von Subjekttypen.

*Zur Wechselbeziehung zwischen veränderten Subjekttypen
und der Ästhetik und Struktur des jüngeren Hollywood-Spielfilms*

Das klassische Hollywood-Kino wird in seiner Form und Rezeption durch den Prozess der ödipalen Subjektivation dominiert. Im jüngeren Hollywood-Spielfilm seit den 1970er Jahren ist jedoch eine Abkehr vom ödipalen Imperativ und den mit ihm verbundenen Konventionen beobachtbar. Über die veränderte Ästhetik und Struktur hat sich eine intensive filmtheoretische Debatte entwickelt. Einige Autoren beschreiben, wie heterogene Formen und Genrevermischungen die Regeln des klassischen Hollywood-Spielfilms in vielerlei Hinsicht ersetzt haben (Schatz 1993, King 2002). Andere argumentieren hingegen, dass die konventionellen Regeln der Mach- und Bauart dennoch weiterhin gültig seien (Bordwell 1995) oder dass – wie Thomas Elsaesser (1998: 64) lapidar anmerkt – bisweilen die alte „Hollywood-Maschinerie des traditionellen Geschichten-Erzählers [nur] aufgeputzt [wurde] mit modischem Schnickschnack“. Der Befund der vorliegenden Studie ist diesbezüglich ambivalent. Auf den ersten Blick beruhen einige der hier behandelten Filme auf einer klassischen Erzählstruktur,

die dem Helden eine ödipale Initiationsreise anbietet. Deren formale Elemente sind eine zu erfüllende Mission, durch die der Held seine Virilität bestätigen könnte, die moralische Instanz einer ödipalen Vaterfigur sowie die zu begehrnde Frau. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass diese Struktur von Rissen und Brüchen durchzogen ist. Während zum Beispiel der klassische Hollywood-Spielfilm *River of No Return* (1954), der später ausführlich besprochen werden soll, in seiner Bildästhetik und den figuralen Anordnungen immer wieder die ödipale, triangulierte Struktur und das paternale Gesetz zum obersten Prinzip erhebt, subvertiert *Top Gun* (1986) formal derlei Strukturierung, indem er (wie viele von Cruises Filmen) die Position der Vaterfigur suspendiert und in der Inszenierung von F-14-Kampfjets und ihrer Piloten ein präödipales, adoleszentes Allmachtsphantasma feiert. In der Douglas-Trilogie *Fatal Attraction* (1987), *Basic Instinct* (1992) und *Disclosure* (1994) ist es die Machtfunktion einer Femme fatale, die die ödipale Entwicklung des Helden torpediert und den Narrativen unkonventionelle Wendungen gibt. Grundsätzlich gilt, dass die hier besprochenen Helden sich an den fundamentalen ödipalen Koordinaten des Narrativs reiben und ihren narzisstischen, hedonistischen und masochistischen Begehren folgen.

Zum Aufbau der Studie

Die vorliegende Studie ist in vier Kapitel unterteilt. Kapitel 1 beschäftigt sich mit den Grundlagen der psychoanalytischen Subjekttheorie von Ödipus als „Produkt einer patriarchalen Kultur“ (Kaltenecker 1996: 7). Ich werde zunächst darlegen, was Freud unter der ödipalen Subjektgenese versteht und warum, laut seiner Theorie, der Junge durch die Überwindung des Ödipuskomplexes (und später der Adoleszenz) in die Lage versetzt wird, klassisch stabile Männlichkeit zu repräsentieren. Im Anschluss daran geht es um Lacan. Zwar glaubt auch er an die ödipale Subjektgenese, er konzipiert sie aber primär als ein abstraktes, formalistisches Modell, dass das Subjekt „als ein kulturell konstituiertes“ (Reckwitz 2006: 52) und damit seine Konstruiertheit und Fragilität thematisiert. Vor diesem Hintergrund ist es möglich, männliche Subjektivität zu denken, die im Kontext der sozial- und kulturgeschichtlichen Transformationen um 1970 ohne die Überwindung des Ödipuskomplexes auskommt und alternative Begehren entwickelt.

Im Jahr 2006 zeigt die *Deutsche Kinemathek* eine großangelegte Ausstellung über die Beziehung von Freuds Psychoanalyse zum Kino und populären Spielfilm.¹¹ Die Sujets begreifen Film und Kino als Projektionsfläche für innere Bilder, Wünsche und Erinnerungen und stellen Analogien zum psychischen Apparat, wie ihn Freud konzipiert hat, her. Dabei geht es um die filmischen Verarbeitungen der Traumdeutung, Schaulust und Verdrängung (vgl. Jaspers/Unterberger 2006). Zeitgleich veröffentlicht das *Filmarchiv Austria* den Reader *Psyche im Kino – Sigmund Freud und der Film* (Ballhausen/Krenn/Marinelli 2006), der sich auf ähnliche Weise mit der Thematik beschäftigt. In beiden Fällen werden primär unkonventionelle Beispiele aus dem Bereich des Autoren- und Avantgardefilmes oder aber auch Blockbuster von Regisseuren wie David Lynch oder Brian de Palma analysiert, die von verschiedenen Realitätsebenen und Traumelementen bestimmt sind. Das vorliegende Buch möchte hingegen einen fundamentaleren Zusammenhang zwischen der Psychoanalyse und Hollywood herstellen. Es geht darum, wie bestimmd das von der psychoanalytischen Subjekttheorie beschriebene Modell von Ödipus in den gemeinen, reihenweise konventionell produzierten Mainstream-Hollywood-Spielfilm eingeschrieben ist. Im letzten Abschnitt des ersten Kapitels soll illustriert werden, wie dominant die ödipale Logik die Subjektivität der Helden, das Narrativ sowie die Rezeption des klassischen Hollywood-Spielfilms bestimmt. Ich werde die Theorie der ödipalen *dominant fiction* anhand von Analysen der beiden erfolgreichen Hollywood-Spielfilme *Gilda* (1946) und *River of No Return* (1954) ausarbeiten.

Kapitel 2 beschäftigt sich primär mit Überlegungen der Sozial- und Geschichtswissenschaften. Im ersten Abschnitt geht es darum, die sozial-kulturellen Praktiken und Ordnungen der bürgerlichen Moderne (insbesondere auf den drei weiter oben nach Reckwitz benannten Feldern der Arbeit, persönlichen und intimen Beziehungen sowie Technologien des Selbst) zu skizzieren, um aufzuzeigen, wie sie eine Form des Subjekts trainieren, das sich durch das psychoanalytische Modell der ödipalen Subjektgenese bestimmen lässt. Auf Grundlage dieser Überlegungen soll im zweiten Abschnitt dieses Kapitels die für die vorliegende Studie elementare Frage gestellt werden, wie die soziokulturelle Ordnung der bürgerlichen Moderne in ihren tradierten Werte-

11 Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud, Ausstellung vom Sept. 2006 bis Febr. 2007, Filmmuseum Berlin.

und Lebensmustern an der Epochenschwelle der 1970er Jahre „umkippt“ (Reckwitz 2006: 16) und durch die einer plural ge- und erlebten Konsumgesellschaft der Postmoderne ersetzt wird. Sie evoziert neue, heterogene Formen von Subjektivität, die nicht mehr mit der freudischen Figur des Ödipus erfasst werden können. Lacans psychoanalytisch-kulturtheoretisches Subjektkonzept hingegen ermöglicht deren Bestimmung: Die Postmoderne als veränderte sozial-kulturelle Ordnung modelliert demnach männliche Subjekte, deren körperlich-mentale Strukturen und Qualitäten als präödipal beschreibbar sind. Vor diesem Hintergrund stellt die vorliegende Studie die These auf, dass das Hollywood-Kino seit den 1970er Jahren durch *präödipale Subjekttypen* beherrscht wird.

In der zweiten Hälfte dieses Buches geht es darum, präödipale Dispositionen systematisch zu erfassen und zu beschreiben. Der Begriff der *Präödipalität* definiert sich zunächst erst einmal ganz allgemein über den Umstand der ödipalen Verweigerung, das heißt das Nicht-Akzeptieren der väterlichen Autorität (ausbleibende Intervention des symbolischen Phallus) zugunsten einer bis ins mittlere Erwachsenenalter anhaltenden emotionalen Bindung zum Mütterlichen. Ihren konkreten Ausdruck findet Präödipalität, wie ich in Kapitel 3 ausführlich darlegen werde, in den drei Kategorien Narzissmus, Hedonismus und Masochismus. Kurz skizziert meint Narzissmus die Aufrechterhaltung adoleszenter Verhaltensmuster und Empfindungen, wie zum Beispiel die der Grandiosität und Allmacht, die praktisch unter anderem in sexuellen Abenteuern oder im körperlichen Wettbewerb ausgelebt werden. Der mit dem Narzissmus eng verknüpfte Hedonismus beruht auf intensiver, unmittelbarer Lust- und Genussbefriedigung durch Konsum, Erlebnis und Spektakel – also durch in der postmodernen Gesellschaft in hohem Maße angebotene Erfahrungswelten. Männlicher Masochismus bezieht sich primär auf die Vorstellung der Überantwortung der eigenen Macht sowie den Hang zur (erotischen) Unterwerfung und Opferrolle.

Narzissmus und Masochismus sollen hier jedoch nicht als historisch neue, sondern als seit der Neuzeit, über einen langen Zeitraum von den dominanten sozial-kulturellen Praktiken der (ödipalen) Subjektivation massiv überlagerte Phänomene ausgewiesen werden. Insbesondere in der Literatur und bisweilen auch im klassischen Hollywood-Spielfilm sind sie immer latent präsent gewesen. Ich werde dies anhand einiger kulturtheoretischer Analysen nachweisen. Jedoch

wird sich zeigen, dass es sich hierbei stets um Gegenentwürfe zur bestehenden Norm der kulturellen Ordnung handelte. Erst die Postmoderne beschwört Narzissmus, Hedonismus und Masochismus als emanzipierte Muster der Subjektivation herauf und affirmsiert sie in ihren Kunstwerken.

Bevor ich dies empirisch am Beispiel des Hollywood-Spielfilms aufzeige, möchte ich zuvor Gilles Deleuzes und Félix Guattaris *Anti-Ödipus* (1974) in Bezug zur vorliegenden Studie setzen. In dem Werk verfassen die beiden Autoren eine radikale Abrechnung mit den bürgerlichen Verhältnissen und der sie repräsentierenden „pathologische[n]“ (ebd.: 65) Idee von Ödipus. Subjektivität ist ihrem Entwurf zufolge asymbolisch, rastlos energetisch und triebhaft. Ich möchte der Frage nachgehen, welche Deutungsmöglichkeiten sich aus der Grundarchitektur des *Anti-Ödipus* für den Hollywood-Spielfilm seit den 1970er Jahren ergeben. Tatsächlich finden sich seitdem einige Beispiele erfolgreicher Spielfilme, deren Plots und/oder Heldensubjekte durch morbide, zerstörerische Elemente sowie eine bisweilen dissoziative Struktur bestimmt und die durchaus als *Anti-Ödipusse* im Sinne von Deleuze/Guattari aufzufassen sind. Es wird sich aber auch zeigen, dass dieser die gesellschaftlichen Verhältnisse bedingungslos negierende Topos des *Anti-Ödipus* in seiner brachialen Radikalität als filmtheoretisches Deutungsmuster nur partiell nützlich ist. Das Gros der postmodernen Hollywood-Spielfilme evoziert männliche Filmhelden, von denen im Zuge ihrer ödipalen Verweigerung eine befreiende, auf die neuen Verhältnisse ausgerichtete Wirkung ausgeht. Im Hinblick auf die drei Phänomene Narzissmus, Hedonismus und Masochismus identifiziere ich sie als präödipale Subjektypen.

Ich werde meine zentrale These abschließend in Kapitel 4 empirisch am Beispiel der von Michael Douglas und Tom Cruise verkörperten Helden des jüngeren Hollywood-Spielfilms belegen. Sie vereinen in sich in besonders ausgeprägter Weise Wesensmerkmale des Narzissmus, Hedonismus und Masochismus und stehen für einen neuen Imperativ in der kulturellen Praktik des Hollywood-Spielfilms der Postmoderne.