

Hulking out

Störung, Ausnahmefall und Normalisierung

Hulking out

Disruption, Exception, and Normalisation

Niels Werber

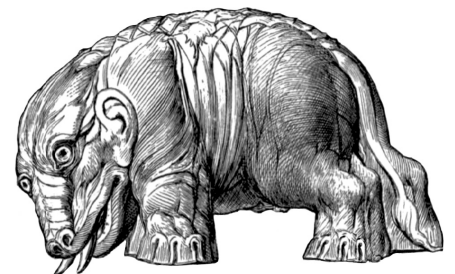
Abstract:

Self-descriptions of society aim at giving a picture of the significant whole of our culture. Since every one of these images creates a sense of society and leaves out a lot of social textures at the same time, each hides blind spots and each is contingent, omitting alternative tableaux as well as forgotten and suppressed details, which do not fit as proper parts in the whole represented. It is worthwhile to look for these blind spots, and these are observable, if one compares alternative formulas of self-description. Mass media are proliferating diverse versions of formulas of self-description, and often these versions differ from expectable academic portraits of society. Therefore, popular media can offer important insights into the situation our society believes to live in. In the case of the Hulk- and Avengers-movies, this situation is interpreted as permanent disruption or perpetual state of exception. Current academic concepts of disruption or exception fail to describe what happens in these blockbuster movies. The society that surrounds the Marvel-super-heroes has changed dramatically. In analogy to Dr. Bruce Banner, who uncontrollably transforms himself into the incredible Hulk, the society described in the Hulk- and Avengers-movies is hulking-out as well, changing back more and more rarely, until finally it stays constantly in an “irregular” mode. The paper explores the self-description-formulas of society, which are negotiated in these movies.

Keywords, dt.: Hulking out, Ausnahmezustand, Normalisierung, gesellschaftliche Selbstbeschreibung

Keywords, engl.: hulking out, state of emergency, normalization, societal self-description

Niels Werber holds the chair of Modern German Literature at the University of Siegen and is Dean of the Faculty of Arts & Humanities. He was research fellow of the HKFZ (University of Trier) and of the Institute for Advanced Study „Cultural Foundations of Social Integration“ (University of Konstanz). Latest publications: Geopolitics (Hamburg: Junius), World War One (with Lars Koch and Stefan Kaufmann; Stuttgart: Metzler), Ant Societies (Frankfurt: Fischer).
E-Mail: werber@germanistik.uni-siegen.de.



1. Einleitung

Beschreibungen der Gesellschaft finden in der Gesellschaft statt, lautet eine schwer zu widersprechende These Niklas Luhmanns (1997, 866f.), allerdings ist damit noch nicht viel darüber gesagt, wer diese Beschreibungen verfertigt und welchen Selbstbeschreibungsformeln besonderer Erfolg beschieden ist. Geht es bei der Bewertung der „Karriere“ (ebd., 1004) einer Formel eher um möglichst breite Resonanz als um akademische Reputation, dann kommen als Erfolgsfaktoren weniger soziologische Stimmigkeit oder Stringenz als ästhetische oder rhetorische „Spektakularität“ (ebd., 1088f.) und massenmediale Kompatibilität (ebd., 1096f.) ins Spiel. Folgt man Luhmanns Überlegungen, dann liegt die These nahe, dass die „Selbstbeobachtung des Gesellschaftssystems“ entscheidend in den Massenmedien stattfindet und von ihren Bedingungen (Regeln, Codes, Skripts etc.) „dirigiert“ wird (Luhmann 1996, 173). Für Kulturwissenschaftler lässt sich daraus die Einsicht ableiten, dass die Frage der Selbstbeschreibung der Gesellschaft nicht nur an die Soziologie, sondern – wenn auch nicht „ausschließlich“, wie André Kieserling befürchtet hat (2004, 40f.) – an die Massenmedien zu adressieren ist (Lüdemann 2004, 188).

Dort, in den vielgestaltigen Formaten der Massenmedien, werden anschlussfähige Beschreibungen „unserer Gesellschaft“ und unserer „Welt“ erarbeitet und verbreitet (Luhmann 1996, 9). Und von diesen Beschreibungen hängt es ab, wie Normalität und Ausnahme, Erwartbarkeit und Störung oder auch Sicherheit und Unsicherheit unterschieden, konturiert und relationiert werden. In Anbetracht des „Selbstbeschreibungspluralismus“ der westlichen Gesellschaft (Huck/Zorn 2007, 28) im Allgemeinen und den Erfolgsbedingungen massenmedialer Kommunikation im Besonderen ist zu erwarten, dass in den Massenmedien Beschreibungsalternativen konstituiert werden, an denen sich „die Gesellschaft orientiert“ (Luhmann 1997, 1102), auch wenn man diese als „Unfug“ bezeichnen mag (Kieserling 2004, 41). Dies gilt auch für Kinofilme oder TV-Serien, freilich wären die je inszenierten Selbstbeschreibungen erst einmal freizulegen, handelt es sich doch, im Sinne der Einleitung zu diesem Heft des *Behemoth*, häufig um ein „unbewusstes Register im Sinne der unknown knowns“, das sich in die Selbstbilder einer Gesellschaft eingetragen hat (Koch et al. 2016, \$\$). Mit anderen theoretischen Vorzeichen, aber mit vergleichbarer Heuristik haben Jameson (1992) oder auch Horn (2014) Kinofilme untersucht. Mein Beitrag schließt hier an und möchte am Beispiel einer in den audiovisuellen Medien äußerst präsenten Kunstfigur des Hulk eine Variante der Selbstbeschreibung des Westens ‚nach 9/11‘ herausarbeiten, die das Verhältnis von Störfall und Normalisierung neu relationiert und eine Alternative zu dem ebenfalls sehr kurrenten Szenario anbietet, das von einem Ausnahmezustand ausgeht. Insofern hier, im *Marvel*-Universum, die Gesellschaft „mit populären Beschreibungsmitteln“ (Huck/Zorn 2007, 29) ein (ein!) Bild ihrer selbst entwirft, ließe sich von einem Beitrag zum politischen Imaginären sprechen (Lüdemann 2004, 55). Meine Analysen der Hulk-Szenographie präparieren die Umrisse einer Gesellschaft heraus, die sich im Störfall eingerichtet bzw. die Störung normalisiert hat.

2. Die Hulk-Szenographie

Hulk-Filme sind *box office hits*. Die Bekanntheit der Szene kann in weiten Teilen der ins Kino gehenden oder Filme streamenden Bevölkerung vorausgesetzt werden: Dr. Bruce Banner verwandelt sich in den *unglaublichen Hulk*. In den Comics des *Marvel*-Universum lässt sich diese Transformation des Wissenschaftlers in ein großes, grünes Monster dutzendfach nachweisen, für meinen Aufsatz zur Normalisierung einer Störung kann ich mich auf einige einschlägige Filmszenen beschränken. Die erste Szene ist aus *Hulk. The Movie* (2003; Regie: Ang Lee; Hulk: Eric Bana) entnommen, die zweite aus Joss Whedons *Marvel's The Avengers* (2012; Hulk: Mark Ruffalo). Auf den ersten Blick zeigen beide Szenen das gleiche, nämlich die Transformation des freundlich-schüchternen Biogenetikers in ein grünes Biest, aber dieser Eindruck täuscht, denn die Unterschiede, so möchte ich zeigen, sind gravierend und markieren einen Umbruch im Bild der Gesellschaft, das im *Marvel*-Kosmos entworfen und verhandelt wird.

Hulk. The Movie des Jahres 2003 führt den Zuschauer in ein medizinisches Labor. Die Geräte dienen dazu, die physiologischen Werte des Probanden zu messen und zu visualisieren. Zugleich aktualisiert der Film die Erinnerungen Dr. Banners: Stimmen aus der Vergangenheit sprechen zu ihm, er sieht die Gestalten der Sprecher vor sich. In dieser Szene geht es in zweierlei Hinsicht darum, was im *Inneren* von Dr. Banner vorgeht: in seinem *Metabolismus* und in seiner *Psyche*. Flashbacks visualisieren seine Vergangenheit, die Stimme seiner ehemaligen Freundin spricht in einem *voice over* zu ihm, und zugleich zeigen hochgezoomte Aufnahmen die Blutkörperchen in seinem Kreislauf und ihre morphologische und farbliche Veränderung. Eine Metamorphose wird auf dem Bildschirm zuerst sichtbar. Die zunehmende Adaption einer grünlichen Substanz im Blut und die sichtbar wachsende psychische Erregung des offenbar traumatisierten Dr. Banner synchronisiert der Film mit seiner Transformation in den Hulk. Körper und Geist verlieren gleichzeitig und gemeinsam – ohne dass hier Ursache und Wirkung zu unterscheiden wäre – die Fassung (Grusin 2010, 81). Der verwandelte Bruce Banner, der seine Affekte (Angst, Frustration, Zorn, Wut...) nun allesamt buchstäblich verkörpert, begibt sich als Hulk auf eine „denormalisierte Fahrt“, wie sich mit Jürgen Link kommentieren ließe, jedenfalls sprengen seine medizinischen Werte, sein Verhalten und seine körperlichen Maße alle Normalitätsbänder (seine Schuhe platzen, das Armband seiner Uhr bricht...) und lassen alle Standardabweichungen links liegen (vgl. mit einem Beispiel zum „medizinischen Körper“ als Kollektivsymbol im Normalisierungsdiskurs Link 1997, 351f.). Der Hulk repräsentiert wütende Unberechenbarkeit – und dies zuerst in jenem Labor, in dem Dr. Banner forscht, also einem Ort kalkulierender Rationalität. Dr. Banner durchläuft keine „normale Krise“, die mehr oder minder zu erwarten und einzuhegen wäre (Drogen, Alkoholismus, Spielsucht etc.), sondern eine „ernsthafte Denormalisierung“ (Link 2013, 91). Körper und Geist finden jedenfalls nicht in ein Gleichgewicht zurück; die Szene gibt keine Hinweise darauf, mit welchen (psycho-)therapeutischen Maßnahmen sein Zerstörungstrip durch die Forschungsstation aufzuhalten wäre, wie es

typisch für eine „normalisierbare“ Krise wäre. Der Hulk steht in vieler, wenn nicht jeder Hinsicht außerhalb des Normalen, allerdings, dies ist wichtig, nur für kurze Zeit.

Endgültig verwandelt, verheert Dr. Banner als Hulk erst das Labor, dann eine Reihe von Polizeieinheiten. Der Film macht daraus ein Skript: Wenn Bruce Banner zornig wird („You’re making me angry!“, sagt er kurz vor einer weiteren Verwandlung) und in einen psychischen und physiologischen Ausnahmezustand gerät, verwandelt er sich in den Hulk. Das ist aber nicht alles. Der Hulk figuriert überdies auf gewisse Weise das Politische (Kantorowicz 1990; Balke 2009, 10f.) und kann als Metapher der Gesellschaft (Lüdemann 2004) gelesen werden, wenn man sich nur in die Niederungen des Hollywood-Kinos begeben möchte. Dass die Figur Banner/Hulk – wie Richard II. oder Odradek – als Trope politischer Imagination zu lesen ist, erweist sich an der Verlässlichkeit, mit der die skizzierte psychophysische Eskalation bis hin zur Krise des Ausbruchs im Hulk (*hulking out*) mit einer besondere Art seiner Situierung in der sozialen Welt korrespondiert, die der Film erwartbar konstituiert: Wo immer Dr. Banner als Hulk auftaucht, werden extralegale, folgenreiche Maßnahmen getroffen, wie sie für den Ausnahmezustand der dezisionistischen Staatslehre symptomatisch sind. Auch jenseits der „normalen Situation“ (Schmitt 1932, 34) herrschen also Erwartbarkeiten: Das *hulking out* steht notorisch im Zusammenhang mit „Zerstörungen aller Art“ (Schmitt 1931/1985, 126), deren Folgen wiederum die Erwartungen der Bürger an die Normalitätsbedingungen ihres sozialen Daseins erschüttern. Denn die Maßnahmen, die der Hulk gewissermaßen indiziert und so dem Zuschauer des Films erwartbar macht, [1] gehen über den ganz gewöhnlichen Einsatz polizeilicher oder militärischer Gewalt weit hinaus, und von den Protagonisten des Films wird dies auch deutlich ausgesprochen:

„General Ross: I’m requesting national authority command override. Angry Man is unsecure. I need everything we have at my command in order to stop his movement.

Nationale Sicherheitsberaterin: You’re expecting ‚civilian‘ casualties, General?“

Wenn „everything we have“ eingesetzt wird, dann ist mit Verlusten zu rechnen. Um den instabilen, ungesicherten *Angry Man* zu sichern, werden mitten in den Vereinigten Staaten von Amerika, im *homeland*, Maßnahmen ergriffen, die „Zerstörungen aller Art“ und selbst den Tod von Staatsbürgern als Kollateralschaden in Kauf nehmen (Schmitt 1931/1985, 126). Selbstverständlich liefert auch Ang Lee ein *special effects*-gesättigtes Kino, das im Hulk einen wohlfeilen Anlass zu Verheerungen aller Art finden mag, doch ist damit nicht alles gesagt: Das *Marvel*-Universum ist bekannt dafür, als Handlungsort der erzählten Welt keine fiktiven Städte wie Gotham oder Metropolis zu wählen, sondern eben New York und andere Orte der bekannten Welt. Auch die Verfilmungen spielen in der vertrauten „Geographie“ der Rezipienten (Packard 2012, 32). Der im Film konstruierte Zusammenhang von außerordentlichen Krisen und außerordentlichen Maßnahmen darf oder soll also auf die Lebenswelt

[1] Man könnte hier von Premediation sprechen im Sinne von Grusin (2010). Ich danke an dieser Stelle der Diskussion auf der Siegener Tagung „Szenarien der Ausnahme“, insbesondere Lars Koch, Torsten Hahn, Berbeli Wanning, Christian Huck und Christian Kirchmeier. Einige Anregungen habe ich aufzugreifen versucht.

der Zuschauer übertragen werden. Der psychophysische Störfall indiziert einen politischen Ausnahmezustand, in dem das Militär innerhalb der USA „alles“ einsetzt und so auch das Leben aller in der Nähe des Hulk anwesenden Zivilisten, gleichgültig gegen alle Grund- und Freiheitsrechte, aufs Spiel setzt, um der Lage wieder Herr zu werden. Dr. Bruce Banner selbst ist ohnehin seiner Menschenrechte beraubt worden und wird von Militär und Forschung als Experimentalorganismus oder wandelnde Biotechnologie behandelt, nicht als Verfassungssubjekt: „As far as I’m concerned, that man’s whole body is property of the U.S. army“, merkt General Ross in *The Incredible Hulk* an. Zur sich hier andeutenden Verbindung von Ausnahmezustand und *homo sacer* ließe sich viel anmerken – und mindestens einen auf Carl Schmitt und Giorgio Agamben zurückgreifenden Aufsatz über den *Hulk* gibt es auch bereits (Spanakos 2011, 15-28) –, aber mir genügt es hier, darauf hinzuweisen, dass Körper, Seele und Gesellschaft gleichzeitig in Ausnahmezustände getrieben werden. Denn genau das ist für den Hulk-Kosmos typisch, ich belege das noch einmal anhand einiger Stills aus *The Incredible Hulk* (2008, Louis Letterier, Edward Norton als Bruce Banner).



Abb. 1-4, *The Incredible Hulk* 2008

Die Laborsituation sorgt in dieser Szene mit Edward Norton dafür, dass die Metamorphose anhand von Messwerten der Körperfunktionen nachvollzogen werden kann. Erst verlassen alle biophysischen Werte den grünen Bereich, danach wird schweres militärisches Gerät zerstört. Der Zusammenhang ist topisch. Dies ist sogar an der LEGO-Superhelden-Edition zu beobachten, die ganz selbstverständlich Dr. Banner im Moment der Transformation in den Hulk in einem Labor situiert und die Hulk-Szenen, wie in der Marvel-LEGO-Zeitung *Daily Bugle* nachzulesen ist, in einem ganz handfesten *state of emergency* einbettet: US-Truppen lösen eine UN-Sitzung auf, die Freiheitsstatue ist angegriffen worden... (rechtes Bild, oben rechts) Wir haben es mit einem gut etablierten Skript zu tun, das in Film, Comic, Legospielwelt stabil bleibt.



Abb. 5 und 6, *Lego Marvel Super Heroes: Maximum Overload*, Slaughter on the 23rd Floor, Ep.2

In welchem Medium auch immer und *unbekümmert* um die ganz unterschiedlichen Modalitäten der je spezifischen Darstellung in Film, Comic oder Lego-Spielwelt: Die Szene „Dr. Banner im Labor“ weckt offenbar *immer* ganz bestimmte Erwartungen an das, was noch passieren wird und bereits geschehen sein muss. Es handelt sich um eine *Szenographie* im Sinne von Umberto Eco oder um einen *Frame* im Sinne von Marvin Minsky (Minsky 1974; Eco 1979/1990, 98-105). Entscheidend ist: Wenn man den Akteur und das Setting erkennt, dann kann man erwarten, in welchem Rahmen die Handlung höchstwahrscheinlich fortfährt. Die Szenographie ist eine „kondensierte Geschichte“ (Eco 1979/1990, 100) und kann in ihrer Aktualisierung „verflüssigt“ werden, insofern nicht festgelegt ist, ob der Hulk beispielsweise Panzer, Polizeiwagen oder Hubschrauber zerstört (aber keinesfalls tötet er Wale oder Delphine). In jedem Fall dieser Hulk-Sequenzen werden Katachresen von inneren Stör- und äußeren Ausnahmezuständen stereotypisiert. Die Szenographie macht, wie ein Topos (ebd., 101), vieles – nicht alles – erwartbar. Auch Dr. Banner in Joss Whedons *The Avengers* aus dem Jahre 2012 wird diesen Erwartungen gerecht, doch *variiert* die Szene von der oben beschriebenen in einem einzigen und gerade deswegen interessanten Punkt:

Mitten im zerstörten Manhattan, kurz vor der völligen Vernichtung durch einen intergalaktischen absoluten Feind, halten allein noch die Avengers Stand. (Außer dem Hulk sind dies Captain America, Thor, Black Widow, Hawkeye und Iron Man.) In einer Kampf- und Atempause fährt Dr. Banner mit auffallender Langsamkeit auf einem alten Motorrad heran, um sich seinen Gefährten anzuschließen. Angesichts eines heranfliegenden Riesenmonsters aus dem All (namens *Leviathan*) ruft Captain America ihm zu: „Dr. Banner, maybe this is the right time for you to get angry.“ Banner gibt ihm zur Antwort: „That’s my secret, Cap, *I am always angry*.“ Darauf verwandelt er sich in Millisekundenschnelle in den Hulk, *just in time*. Der *Leviathan* wird zerstört. Offenbar lässt die Szenographie „Dr. Banner verwandelt sich in den Hulk“ auch diese Variante zu. Die wichtigste Abweichung ist: Es sind weder aktuelle, persönliche Provokationen nötig noch traumatisierende Erinnerungen, um Dr. Banner wütend zu machen und seinen Körper zur Metamorphose zu bringen. Von einem Störfall im Labor ist diese Szene weit entfernt. Die Transformation findet ohne jenen Vorlauf statt, den die *Avengers*- und *Hulk*-Filme und übrigens auch die Comicserie bislang mitgeliefert haben. Dr. Banner enthüllt sein Geheimnis, wieso es auch ohne geht: Er sei „immer wütend“. Die Preisfrage lautet natürlich, *warum* er das ist. Das

US-Militär der von Whedon erzählten Welt plant indessen als Maßnahme zur Wiederherstellung der öffentlichen Ordnung einen Atomschlag auf New York, soviel noch einmal zu den außerordentlichen Maßnahmen, mit dem in einer Hulk-Szenographie immer zu rechnen ist.

Wenn die Beobachtung zutrifft, dass im *Hulk* Körper und Psyche Dr. Banners nicht nur in einen psychophysischen Störfall geraten, sondern dies nur dann tun, wenn die Gesellschaft in einen politischen Ausnahmezustand gerät, dann würde dies im Falle der zweiten Szenographie („always angry“) bedeuten, dass die gesellschaftliche Welt, in der Hulk in Whedons *The Avengers* agiert, sich nunmehr in einem *auf Dauer* gestellten *state of emergency* befindet. Dr. Banner *wird* nicht wütend, er *ist* permanent wütend. Und tatsächlich hat sich auch der Ausnahmezustand, der in den Filmen *The Hulk* und *The Incredible Hulk* von 2003 und 2008 noch einen Anfang und ein Ende hat, perpetuiert. „Doctor, we’re facing a potential global catastrophe“, lautet die nun dauerhaft gültige Lagebeschreibung, und Dr. Banner selbst ist gewissermaßen die Inkarnation dieses Katastrophenpotentials bzw. ein sicherer Indikator der globalen Lage. Über sich und den Hulk in ihm sagt er: „We’re a chemical mixture that makes chaos. We’re ... we’re a time-bomb.“ (*Avengers 2012*) Die Bombe ist von enormer Sprengkraft, und sie kann jederzeit explodieren. Das grüne Schimmern in den Augen von Dr. Banner zeigt dies alarmierend an. *Green is the new red*. Und genauso wenig Dr. Banner Herr über seinen eigenen Ausnahmezustand ist – „The creature in me is uncontrollable [...]“ (ebd.) – so ist auch nirgendwo auf der Welt ein Souverän in Sicht, der über den Ausnahmezustand entscheiden könnte. Die berühmten dezisionistischen Definitionen und Distinktionen Carl Schmitts, zumal jene vom Souverän als derjenigen Instanz eines Staates, die über den Ausnahmezustand entscheidet, die Freund und Feind unterscheidet und als Pendant zum gewährten staatlichen Schutz von den Staatsbürgern Gehorsam verlangen kann (Schmitt 1932; Schmitt 1934/1996), *haben in der Welt der Avengers ihren heuristischen Wert verloren*. Der Ausnahmefall, der für Schmitt eben „nur ausnahmsweise eintritt“ (Schmitt 1932, 35), ist zur Regel geworden. *Die Ausnahme wird normalisiert* (Packard 2012, 46). Dabei bleibt es auch im nächsten Sequel: In *Age of Ultron* (2015) fragt Tony Stark alias Iron Man einmal nach: „Isn’t that the WHY we fight? So we can *end* the fight and go home?“ Die Antwort lautet: „Well, you amazingly failed!“ Es ist *niemals* vorbei. Es wird kein Ende des Kampfes geben. Die Unterscheidung von Krieg und Frieden hat ihren Sinn verloren (Werber 2002; 2009; 2012). Denn dass (völkerrechtlich) von Krieg (zwischen souveränen Staaten und ihren regulären Armeen) keine Rede sein kann, bedeutet nicht, dass Frieden herrscht; vielmehr finden die Kampfhandlungen zeitlich kein Ende, räumlich keine Grenze und rechtlich keine Hegung. Die Welt befindet sich in einem furchtbaren Nicht-Krieg. Das ist „the new normal“ (Grusin 2010, 25).

Die USA bzw. die Filmrezipienten sind auf diese postsouveräne Welt gut vorbereitet, womöglich besser als viele Völkerrechtler und Politologen, denn eine ganze Reihe von Superheldenfilmen setzt voraus, dass extralegale Maßnahmen nötig sind, um für Gerechtigkeit zu sorgen oder die Gemeinschaft zu retten. Superhelden repräsentieren eine superstaatliche Instanz, die deswegen

nötig ist, weil der Staat, der bei Schmitt den Normalfall garantiert und den Ausnahmefall einhegt, dazu – in der erzählten Welt – nicht mehr in der Lage ist. Die Rechts- und Kulturwissenschaftlerin Cassandra Sharp schreibt dazu:

„In superhero narratives [...], it is a common motif that in the face of genuine evil and when the rule of law fails, it is only someone ‚with courage and strength enough to transcend the legal order‘ (Jewett/Lawrence 2003, 29) who can provide what the popular sovereignty needs; the legal system’s inability to cope or deal adequately with crime is all the justification needed for the vigilante superhero to leap (or bound or fly) into action.“ (Sharp 2012, 360)

Allerdings gehen ihre Befunde noch von einem „temporären“ Misstrauen in Exekutive und Judikative aus; und der Ausnahmezustand, von dem Sharp schreibt, ist mehr ein anderes Wort für Ungenügen, Korruption, Schlampelei oder Unfähigkeit, das dem Superhelden als Motiv für sein ungeheures, außerrechtliches Handeln dient. In den neueren *Avengers*-, *Captain America*- und *Iron Man*-Filmen sieht man dagegen, wie sich eine poststaatliche und postdemokratische Alternative zum klassischen Souverän Carl Schmitts etabliert, nämlich eine privat organisierte und finanzierte, weisungsfrei agierende Truppe, die global und in fast jeder Hinsicht entgrenzt und ungehegt agiert. [2] Tony Stark brüllt es heraus: „We are not soldiers!“ (*Avengers* 2012) Und in *Iron Man 2* (2010) merkt er an: „I’ve successfully privatized world peace.“ Darüber hinaus sind auch die Gefährdungen selbstproduziert, und zwar nicht durch Staaten, sondern ebenfalls durch private Organisationen und NGOs aller Art. Im Falle von *Age of Ultron* ist es ein von Tony Stark und Dr. Banner entwickeltes Sicherheitssystem, das sich zur größten Bedrohung der Menschheit entwickelt. Die *Avengers* wie ihre Gegner operieren außerhalb staatlicher Gewaltmonopole. Sie sind *privateers*. Und dies unterscheidet die *Avengers* von anderen 9/11-Verarbeitungen wie *Homeland*, in denen von Nationalstaaten finanzierte Geheimdienste den ‚Kampf gegen den Terror‘ aufgenommen haben. Wenn die Avengers eingreifen, dann gibt es keinen *asymmetrischen* oder neuen Krieg zu sehen, denn dann wäre zumindest eine Partei ein Staat (Münkler 2004; 2006). Gezeigt wird ist ein Konflikt privater Akteure in einer postsouveränen Welt. Was sich Carl Schmitt nie vorstellen mochte, dass nämlich das Politische zu einer „Privatsache“ und der Feind zu einem bloßen „Störer“ eines post-souveränen „Gesellschaftssystems“ werden würden, ist in *Avengers* (fiktive) Realität. Gestützt auf die schier unendlichen Ressourcen Tony Starks tun die Avengers, was immer ihnen notwendig zu sein scheint, völlig unbekümmert um, systemtheoretisch formuliert, Restriktionen der Funktionssysteme und ihre Rollenerwartungen. Die Avengers stehen nicht nur über dem Recht, sondern sie ignorieren die Eigenlogik aller Funktionsbereiche. Auch die Moderne, wie Luhmann sie sieht, ist in ihrer Differenzierungslogik gestört. Die „sogenannte Postmoderne“ sei kein überzeugender Kandidat „für Sinnformen der Selbstbeschreibung“ (Luhmann 1997, 1081, 1095), zeigt sich Luhmann überzeugt, denn von „Entdifferenzierung“ (ebd., 1145) könne gar keine Rede sein. In der *Marvel*-Gesellschaft dagegen hat die entdifferenzierte Nachmoderne begonnen. Dies widerlegt keinesfalls

[2] *Spectre*, die verbrecherische NGO des neuen, gleichnamigen James Bond-Films (2015), ist den *Avengers* sehr ähnlich. Es ist interessant, dass mit der Existenz derartiger Organisationen extralegale Tötungen (die Lizenz zum Töten) legitimiert werden. Der Film ist ein Plädoyer für „gezielte Tötungen“ als Maßnahme außerordentlicher Gefahrenabwehr (Krishnan 2012).

Luhmanns Ausdifferenzierungsthese, sondern belegt seine Einsicht, dass Selbstbeschreibungen nicht nur in der Soziologie verfertigt werden und, solange sie „spektakulär“ vermittelt werden, dennoch Resonanz gewinnen können. Ihre Plausibilität verdankt die im Marvel-Universum beschriebene Gesellschaft der Bildmacht des Kinos, nicht einer reflexiven Begriffsarbeit (ebd., 890ff.).

Was man in den neuesten *Avengers*-Filmen nie zu sehen bekommt, wenn die Störfälle sich häufen und die Ausnahmen zur Regel werden, sind Soldaten und Polizisten. Die Exekutive der alten Welt hat ausgedient. Stattdessen tritt eine Truppe von Ex-Agenten, Ex-Kronprinzen, Ex-Soldaten und Ex-Jet-Settern an, um die Risse einer zerbrechenden Welt notdürftig zu kitten. Sie greifen potentiell überall ein, jederzeit. Ohnehin lassen sich in ihrer Welt Außen- und Innenpolitik nicht unterscheiden. Von ihren Flugzeugen, Hämmern und Kampfanzügen werden sie überall hingetragen. Sie müssen entsprechend ohne Legalität auskommen; ihre Legitimität schöpfen sie dagegen aus der *Permanenz* eines globalen, intergalaktischen Ausnahmezustandes (Spanakos 2011, 15), der jeden Nationalstaat und vor allem jede Demokratie mit ihrer Gewaltenteilung und ihren zeitraubenden Legitimationsprozessen überfordert. Im neusten Sequel, *Age of Ultron* (2015), formuliert Tony Stark es so: „We don't have time for city hall debates“. „Wir haben keine Zeit für reguläre Militäraktionen oder Polizeieinsätze“, könnte er auch sagen, aber das ist gar nicht nötig, denn das zeigt der Film Szene für Szene. Die Welt befindet sich stets im Ausnahmezustand, und man kann dies gemäß der oben angestellten Überlegungen auch daran beobachten, dass es in *Age of Ultron* überhaupt nicht mehr darum geht, ob und wie jemand oder etwas Dr. Banner provoziert oder in Rage bringt, sondern vor allem darum, ob und wie Black Widow den Hulk überhaupt einmal für ein paar kurze Momente in Bruce Banner zurückverwandelt. Dr. Banner ist nicht nur „immer wütend“ wie in den *Avengers*, sondern quasi immerzu der Hulk. Die Frage, die *Age of Ultron* aufwirft, ist: Lässt sich dieser Ausnahmezustand beenden? Ließe sich die Krise zu einer Entscheidung führen, um dann jenen Normalzustand zu etablieren, in dem die Waffen schweigen und auch die Superhelden ruhen? Schmitt nennt diese „Ruhe“ jene „normale Situation“, die die „Voraussetzung dafür ist, daß Rechtsnormen überhaupt gelten können, weil jede Norm eine normale Situation voraussetzt“ (Schmitt 1932, 34). Sie ist nicht in Sicht.

Black Widow gelingt es zwar gelegentlich, den Hulk in Dr. Banner zu zähmen, aber sein Zustand ist so prekär, dass eine Liebesbeziehung, die sich im Laufe des Films zwischen ihm und Agent Romanoff immer wieder andeutet, nicht zustande kommt. Auch in die Normalität einer heterosexuellen Paarbindung lässt sich der Hulk nicht einbinden. Alle Renormalisierungen scheitern, da kann Clint Barton alias Hawkeye noch so sehr eine heile amerikanische Familienwelt heraufbeschwören. Die übermenschlichen Verteidiger des homeland haben kein Zuhause, aber sie sind schließlich auch keine Subjekte eines Staates. Und die Welt bleibt ebenfalls, nach jedem Einsatz der Avengers, in jenem instabilen, unsicheren Zustand, den das Monster Hulk, die wandelnde Zeit-Bombe, de-monstriert. Nick Fury, der die Rage im Namen trägt, kommentiert diese Lage so: „No matter who wins or loses, trouble

always comes around.“ (*Age of Ultron*) Die Entscheidung entscheidet nichts, die Welt bleibt „bis auf weiteres“ im Ausnahmezustand, um es mit Kathrin Röggl zu formulieren, die den Gesellschaftszustand nach 9/11 beschreibt (2004, 105). Auf die Störung der Ordnung folgt keine normale Situation, sondern eine andere Störung. Und dass die Störung nie aufhört, ist nicht zuletzt auch den Avengers selbst zu verdanken. Dies kommt der massiven Serialität des *Marvel*-Franchise (*Hulk*, *Avengers*, *Captain America*, *Ant Man* ...) entgegen. Das staatsrechtliche Dispositiv des Ausnahmezustandes wird von dieser Serialität freilich gesprengt.

3. The new normal. Störung als Normalfall

Die Modifikation der *Hulk*-Szenographie zeigt eine Veränderung der Weise an, mit der im *Marvel*-Kosmos psychophysische Ausnahmen mit dem staatsrechtlichen Ausnahmezustand korreliert werden. Es sind nicht mehr Störfälle im Labor, aus denen etwa im *Spiderman*-Franchise Superschurken wie Norman Osborne oder Doctor Otto Octavius hervorgehen, die New York temporär bedrohen. Für sein *hulking out* bedarf Dr. Banner keines besonderen Anlasses mehr, weil der Störfall zum Normalfall geworden ist, und Ordnung gibt es allenfalls als Ausnahme. Die *normale Situation* ist nun eben die, dass die Welt permanent in einer Unordnung ist, die Dr. Banner perturbiert, in den *Hulk* verwandelt und unabsehbar denormalisiert. Die nach 9/11 gedrehten Filme machen dies deutlich: „trouble always comes around.“ Dr. Banner ist ständig der *Hulk*. Die im Medium des populären *Marvel*-Universums verfertigte Selbstbeschreibung der Gesellschaft geht davon aus, dass es eine „normale Situation“ der Gesellschaft nicht gibt bzw. gerade der Zustand der Störung normal ist. Dass man dieses Bild einer verstörten Gesellschaft auf die Terroranschläge auf das World Trade Center zurückführen kann, macht *Age of Ultron* unübersehbar deutlich, wenn eine Sequenz, die einem Einsatz der Avengers vorausgeht, Szenen aus Manhattan zeigt, wie man sie aus den Medienberichten und Fotografien vom 11. September 2001 kennt.



Abb. 7 und 8, *Age of Ultron* 2015

Die Gesellschaft befindet sich in Unordnung. Und der Grund dafür, den die *Avengers*-Serie anbietet, ist 9/11. Die USA haben nach den Anschlägen vom 11. September 2001 ihre Fassung verloren und seitdem nicht wiedergefunden. Die Superhelden, die 9/11 genauso wenig verhindern konnten wie der Staat und seine geheimen Dienste (Reinfandt 2007), werden immer wieder mit Situationen konfrontiert, die die Terroranschläge zu wiederholen oder

gar zu überbieten scheinen (Packard 2009, 317-336). Wie die Filmstills aus *Age of Ultron* (2015) belegen, ist 9/11 nie vorbei, und in diesem Zeitalter der Störung müssen alle institutionalisierten Rebalancierungsversuche immer wieder versagen. Die Regierung versagt, die Armee versagt, die Polizei versagt, und die Avengers können nicht mehr tun, als zu verhindern, dass die Störung der Gesellschaft und damit diese selbst jemals aufhört. Dr. Banner reagiert auf diese unentwegten Störungen unaufhörlich mit *rage* und *anger*: „That’s my secret, Cap, I am *always* angry.“ Das Hin und Her seiner Metamorphose repräsentiert den *unsteady state* der Gesellschaft, der nicht, wie von Parsons bis Luhmann noch alle Systemtheoretiker angenommen haben (Werber 2011), in ein neues (dynamisches) Gleichgewicht überführt wird. Das Bild der Gesellschaft, das das *Avengers*-Franchise entwirft, ist der *unsteady state* als Normalzustand. Niemand in dieser Welt ist „in control“.

Tony Stark: „It’s good to meet you, Dr. Banner. Your work on anti-electron collisions is unparalleled. And I’m a huge fan of the way you lose control and turn into an enormous green rage monster.“ (The Avengers 2012)

Wenn es zutrifft, dass im „Moment der Störung [...] gesellschaftliche Selbstbeschreibungen auf ihre impliziten Voraussetzungen hin durchsichtig“ und die „selbstverständliche Evidenz ihrer Semantiken als Ergebnis spezifischer Signifikanzkonstruktionen problematisiert“ werden (Koch 2014, 23), was wird transparent, beobachtbar, sichtbar, *wenn die Störung zu einem Dauerzustand* oder, staatstheoretisch formuliert, die Ausnahme zur Regel geworden ist? Zunächst einmal teilen die Heuristik der Ausnahme, die Carl Schmitt (1934/1996, 21) entwirft, und die Heuristik der Störung, wie sie Lars Koch und Tobias Nanz fruchtbar machen, eine entscheidende Grundannahme: Die Störung, so lautet das medientheoretische Argument, mache auf das Medium aufmerksam, das sonst unsichtbar bleibe (Koch 2014, 27). Ganz im Sinne dieses Arguments hält Schmitt die „Ausnahme“ für interessanter als der Normalfall“ und folgert: „Das Normale beweist nichts, die Ausnahme beweist alles“ (1934/1996, 21). Vor allem macht sie den wahren Souverän sichtbar. Auch die Störung, so die vergleichbare Annahme, unterbreche die Beobachtungsroutinen und ermögliche so die sonst unter Latenzschutz stehenden Voraussetzungen von Selbstbeschreibungsformeln, so dass ihre Evidenz der Kontingenz weichen müsse (Koch 2014, 28). Störung und Unterbrechung verhalten sich hier zur Evidenz gesellschaftlicher Selbstbeschreibungen wie der Ausnahmefall zur normalen Situation. Im Sinne einer „Kulturdiagnostik populärer Medien“ wäre nun zu fragen, was es für die Selbstbeschreibung der modernen Gesellschaft bedeutet, wenn die Störung zur Dauer und die Ausnahme zum Normalfall wird (Koch/Nanz 2014, 94-115). Um eine Antwort zumindest anzudeuten, möchte ich die zentralen Überlegungen noch einmal zusammentragen und eine Hypothese aufstellen.

1.) Die älteren *Hulk*-Filme machen verschiedene Möglichkeiten der Korrelierung von physiologischen, psychischen und sozialen Prozessen beobachtbar. Der Hulk ist das Ergebnis einer Störung, und die Rückverwandlung in Dr. Banner

indiziert ihr Ende. Aus Störfällen in Laboren oder Forschungseinrichtungen sind eine Legion von Superhelden hervorgegangen, unter den Avengers trifft das neben Hulk auch für Captain America und Iron Man zu. Dieses Skript geht im Falle von Dr. Banner/Hulk in Serie, denn die traumatische Szene des *hulking out* ereignet sich nicht nur einmal, im Labor, sondern immer wieder dann, wenn die Balance Dr. Banners gestört wird. Wenn er zum „angry man“ wird, verwandelt er sich in den Hulk. Die Störfälle, mit denen es Dr. Banner *zunächst* zu tun hat, sind räumlich und zeitlich begrenzt – wie ein traditionelles Labor oder auch wie ein „klassischer“ Ausnahmezustand. Ein Störfall oder Ausnahmefall tritt ein, die Umgebung verändert sich, Dr. Banner wird zum Hulk, zerstört ein paar Panzer oder Hubschrauber und findet dann zum Gleichgewicht zurück, wenn auch der politische Ausnahmezustand beendet ist. Der biopolitische Souverän zeigt sich hier durchaus, und die „Logik der Ausnahme“ (Lüdemann 2004, 184ff.) würde die Überlegungen Foucaults oder Agambens bestätigen.

Diese erste, gut etablierte Szenographie lautet: *disturbance, anger, hulking out, rebalancing*. Kein Rezipient ist überrascht, wenn Dr. Banner auf eine Störung mit einem adrenalingeschwängerten Zerstörungsrusch reagiert, bis der Hulk und seine Umwelt ins „Gleichgewicht“, zur „Homöostase“ oder zur „Stabilität“ und damit in das „normale Spektrum“ der „Gesamt-Normalität“ des physiologischen, psychischen und sozialen Feldes zurückkehrt (Link 2013, 44). Der Störfall macht – ganz im Sinne der Heuristik von Koch und Nanz – die Grenzen des Normalitätsfeldes sichtbar, aber er hat auch ein Ende. Auf die Aufregung folgt die Entspannung.

2.) Wenn die Ausnahme jedoch *nicht* nur ein Moment ist – *ein Ausnahmefall* im Singular, auf den das System oder bei Schmitt: der Souverän reagiert, um in der durch den Ausnahmefall veränderten, aber restabilisierten Umwelt erneut zu einer ihm gemäßen *inneren Ordnung* zurückzufinden –, sondern eine *permanente, ununterbrochene* Störung eintritt, dann wird die psychophysische Anomalie, mit der Dr. Banner auf die gestörte Umwelt reagiert, nicht mehr rebalanciert. Dr. Banner findet nicht mehr ins Gleichgewicht zurück. Er bleibt dauerhaft in Rage. Der Hulk und die Gesellschaft kommen nicht mehr zur Ruhe.

Das Skript I Störfall/Superkräfte wird hier einerseits iteriert, andererseits aber variiert. Die Szenographie, die hier etabliert wird, lautet: *hulked out endlessly – permanent trouble* oder auch *trouble without an end – always hulked out*. Dr. Banners innere Werte indizieren keine Ausnahmen mehr, die einen Blick auf die Bedingungen einer „normalen Situation“ zu werfen gestatten. Wenn ausgerechnet Bruce Banner angesichts eines in Trümmer fallenden Manhattans bemerkt, „this all seems horrible“, entgegnet ihm Natasha Romanoff lakonisch: „I have seen worse.“ Alle haben immer schon Schlimmeres als das erlebt, was gerade stattfindet, zum Beispiel 9/11, niemand ist mehr überrascht. Die Avengers operieren in einem flexibel-normalistischen Feld, dessen Ränder (das Anormale, das Monströse) gar nicht mehr in Sicht kommen. Sie haben sich daran gewöhnt, dass der „trouble“ permanent, Dr. Banner immer wütend und der Alarmzustand endlos ist. Nick Fury nennt

die Avengers treffend „unbalanced“ (*Avengers* 2012). Dies gilt auch für die Gesellschaft, für die ganze Welt, in der sie leben, denn, so Nick Fury, „the world adjusts, evolves to live with changes.“ Dies bedeutet nun aber ganz und gar nicht, dass sie durch Adaption in ihre Balance zurückfände. Dies bedeutet nach 9/11 vielmehr, dass sie mit den Disbalancen und Abnormalitäten genauso weiterlebt wie Bruce Banner mit seinem auf Dauer gestellten Extremwerten, die kein Medikament der Welt ins Normalitätsfeld zurückholen kann. [3] Aber niemand erwartet, er werde daran sterben, so wie auch niemand ernsthaft annimmt, die Welt ende tatsächlich (Horn 2014). Die *extinction*, die den Avengers ein ums andere Mal angekündigt wird, bleibt aus, und zugleich hören die Störungen niemals auf. Diese Dauerstörung der psychophysiologischen und sozialen Prozesse wird denn auch in *Age of Ultron* eher normalistisch inszeniert als katastrophisch. „Die Welt wird davon nicht untergehen.“ (Link 2009, 19) Gerade die gute Sichtbarkeit der permanenten Störung – *always hulked out, permanently trouble* – sorgt dafür, dass sie nicht als Ausnahme erfahren wird, sondern eben als ‚normale Situation‘. Ein Souverän, der über diesen Zustand entschiede, kommt nicht in Sicht. Das Szenario zeigt eine postsouveräne Welt.

Die Phrase, die als *running gag* durch den Film hindurch von mehreren Protagonisten immer wieder verwendet wird, lautet: „You didn’t see that coming?“ Jede Ausnahme, jeder Störfall, jede Katastrophe war in das eine oder andere Szenario bereits eingezeichnet, also im Grunde erwartbar und stand immer schon unmittelbar bevor. Dr. Banner jedenfalls – „always angry“ – ist auf all das gut vorbereitet. Für die Gesellschaft, die ihm entspricht, gilt demnach ebenfalls: Sie verbleibt im Ausnahmezustand – und verlässt damit den Ausnahmezustand als Selbstbeschreibungsformel, denn die Ausnahme kann nur dann interessanter sein als die Regel, wenn sie nicht selbst zur Regel geworden ist.

3.) „You didn’t see that coming?“ Nimmt man den *running gag* des Films ernst als Reflexion auf das mediale Dispositiv, das diesem Film zugrunde liegt, dann ließe es sich mit dem Begriff der *Premediation* fassen. Mit diesem Kunstwort, das man vielleicht mit ‚mediale Vorabvermittlung‘ übersetzen könnte, bezeichnet Richard Grusin in seinem Buch *Premediation. Affect and Mediality after 9/11* eine Form „medialer Präemption“ („medial pre-emption“), die nach den Anschlägen auf die USA im September 2001 hegemonialen Charakter gewonnen und zumal die Populärkultur durchsetzt habe (Grusin 2010, 2). Die hörbare und gewollte Analogie zum *pre-emptive strike* als erklärter militärischer Doktrin der Bush-Administration ist gewollt und so zu verstehen, dass zwar niemand garantieren könne, dass sich terroristische Attentate nach 9/11 trotz aller Sicherheitsmaßnahmen und Überwachungen nicht wiederholten, man aber sehr wohl verhindern könne, dass die künftigen Attentate jene „traumatische Schockwirkung“ auslösten wie die Attacken vom 11. September 2001 (ebd., 62). Die Medien, so argumentiert Grusin, haben sich nach 9/11 sofort auf die Simulation aller nur denkbaren terroristischen und katastrophischen Szenarien gestürzt, so dass kein künftiges Ereignis den Medienkonsumenten unvermittelt erreiche. Die unzähligen Filme, Serien,

[3] „Tetrodotoxine B reduces the pulse to one heartbeat a minute. Banner made it for his stress-related issues. It didn’t go well for him.“ (*Captain America: The Winter Soldier* 2014)

Comics, Bücher, TV-Shows etc. stellten sicher, dass „the American public never again experienced live a large-scale catastrophic event that has not been premediated“ (ebd., 12). Was immer nun für Bilder in Echtzeit über die Monitore und Screens flackern würden, sie wären nicht schockierend, sondern bereits vermittelt. Dies macht auch den Unterschied zwischen Prognostik und Premediation aus:

„Unlike prediction, premediation is not about getting the future right. In fact it is precisely the proliferation of competing and often contradictory future scenarios that enables premediation to prevent the experience of a traumatic future by generating and maintaining a low level of anxiety as a kind of affective prophylactic.“ (ebd., 46)

Die Hulk-Szenographie proliferiert eine schiere Unzahl solcher Szenarien – deshalb kann sie ja auch in Serie gehen. Dieser Premediation aller möglicher Katastrophen entspricht der Psychophysiologie Dr. Banners. Banner wird nie wieder ein Trauma erleben, wie er es bei seiner ersten Verwandlung im Labor durchleben musste; vielmehr begleiten ihn *rage* und *fury* permanent, und er ist *always angry*. Das *hulking out*, so wäre Grusin zu reformulieren, ‚enables the prevention of the experience of a traumatic future by generating and maintaining a permanent level of rage as a kind of affective prophylactic‘.

Für die *Hulk*-Filme ließe sich Grusins These fruchtbar machen, die USA würden nach 9/11 nicht vom Militär oder den Geheimdiensten gegen künftige Katastrophen oder Anschläge geschützt, vielmehr werde Amerika von seinen Medien (Massenmedien und Social Media) bewahrt „from experiencing a catastrophic shock or surprise like that produced by the attacks on the World Trade Center and the Pentagon.“ (ebd., 62) Premediert wird ein permanenter Nicht-Krieg nicht-staatlicher Akteure in einer post-souveränen Welt. Der Hulk ist auf all das, was sich in diesem Nicht-Krieg ereignen mag, vorbereitet – *hulked out* –, ohne auf spezifische Vorhersagen angewiesen zu sein oder bestimmte Erwartungen zu hegen. Das ist sein Geheimnis: Er ist „always angry“. Wer dies nicht ist, muss sich fragen lassen: „You didn’t see that coming?“ Die Gesellschaft des Hulk befindet sich einerseits in einer Dauerstörung, andererseits ist sie gewissermaßen entstaatlicht, ohne Souverän und seine Gewalt. Sie muss ohne die Unterscheidungen von Innen und Außen, Zivilist und Kombattant, Staat und Gesellschaft, Normalität und Ausnahme auskommen. Sucht man bei Schmitt nach einer passenden Figur, dann würde sich der Pirat anbieten, der „nach der bisherigen Auffassung des kontinentalen Völkerrechts“, so Schmitt 1937, „in einem leeren Raum völliger Nichtstaatlichkeit“ agiere (Schmitt 1937/1994, 274). Der „Schauplatz der Piraterie“ sei das „staatenlose Meer [...] als ein keiner staatlichen Gebietshoheit unterworfenen staatsfreier Raum“ (ebd.). Der Pirat selbst gelte als „denationalisiert“ und seine Aktionen im Sinne „der Gleichsetzung von staatlich und politisch“ als „typisch unpolitische Aktion“ (ebd.). All dies trifft für die Avengers zu, nur dass der „leere Raum der Nichtstaatlichkeit“ (ebd., 275), in dem sie handeln, nicht etwa „immer kleiner und bedeutungsloser“ geworden ist, wie Schmitt unterstellt hat (ebd.), sondern im Gegenteil, immer größer und bedeutender.

Die Nationalfarben auf dem Schild von Captain America mögen darüber hinwegtäuschen: Der permanente Kampf, den die Avengers führen, ohne dass die Störung je aufhören oder die Ausnahme enden würde, ist privat finanziert, organisiert und sprengt vollkommen die Grenzen des Staates und des Rechts. Nimmt man diese Selbstbeschreibung der Gesellschaft ‚kulturdiagnostisch‘ ernst, dann wäre unsere „Realität“ (Luhmann 1997, 1096) darauf hin zu befragen, inwieweit nicht-staatliche Akteure über Hab und Gut, Wohl und Wehe, Leben und Tod entscheiden, ohne sich von der operativen Geschlossenheit funktionspezifischer Kommunikationssysteme beeindrucken zu lassen. Was immer Terrornetzwerke wie Al Qaeda, Al-Shabaab, Boko Haram oder der IS soziologisch genau sein mögen, Luhmanns These funktionaler Ausdifferenzierung bestätigen sie nicht. Dies haben sie mit den Avengers gemeinsam, die in *Age of Ultron* noch einmal im Staub der einstürzenden *Twin Towers* kämpfen und diesen postmodernen Feind des Westens widerspiegeln. Nicht nur der Hulk, auch die Gesellschaft, in der er lebt und kämpft, ist ein Monster.

Bibliographie

- Balke, F. (2009): *Figuren der Souveränität*. München: Fink.
- Eco, U. (1979/1990) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: dtv.
- Grusin, R. (2010) *Premediation. Affect and Mediality after 9/11*. London: Palgrave/Macmillan.
- Horn, E. (2014) *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Huck, Chr.; Zorn, C. (2007) Das Populäre der Gesellschaft. Zur Einleitung. In: Huck, Chr.; Zorn C. (eds.) *Das Populäre der Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 7-41.
- Jameson, F. (1992) *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. London: British Film Institute.
- Kantorowicz, E. H. (1990) *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München: Klett-Cotta.
- Kieserling, A. (2004) *Selbstbeschreibung und Fremdbeschreibung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Koch, L. (2014): Populärkultur und Selbstbeschreibungsformel. Wie The Wire die Gesellschaft vorstellt. In: Ahrens, J.; Cuntz, M.; Koch, L.; Krause, M.; Schulte, P. (eds.) *The Wire. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien*. Wiesbaden: Springer VS: 21-49.
- Koch, L.; Nanz, T. (2014) Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten. In: *LILI. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 44(173): 94-115.
- Koch, L.; Nanz, T.; Pause, J. (2016) Imaginationen der Störung. Ein Konzept. In: *Behemoth. A Journal on Civilisation* 9(1): 6-24.
- Krishnan A. (2012) *Gezielte Tötung. Zur Zukunft des Krieges*. Berlin: Matthes & Seitz.

- Link, J. (1997) *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Link, J. (2009) Über die normalisierende Funktion apokalyptischer Visionen. Normalismustheoretische Überlegungen. In: *Archiv für Mediengeschichte* 9: 11-22.
- Link, J. (2013) *Normale Krisen? Normalismus und die Krise der Gegenwart*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Lüdemann, S. (2004) *Metaphern der Gesellschaft. Studien zum soziologischen und politischen Imaginären*. München: Fink.
- Luhmann, N. (1996) *Die Realität der Massenmedien*. 2. Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Luhmann, N. (1997) *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Minsky, M. (1974) *A Framework for Representing Knowledge. Artificial Intelligence Memo No. 306*. Boston: MIT A.I. Lab.
- Münkler, H. (2004) *Die neuen Kriege*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Münkler, H. (2006) *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*. Weilerswist: Velbrück.
- Packard, S. (2009) ‚Whose side are you on?‘ Zur Allegorisierung von 9/11 in Marvels Civil War-Comics. In: Poppe, S.; Schüller, T.; Seiler, S. (eds.) *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*. Bielefeld: transcript: 317-336.
- Packard, S. (2012) Aneignung einer populären Allegorie. Wie Marvels Comics aufhören, von 9/11 zu erzählen. In: Stubenböck, J.; Waldhof, L. (eds.) *Nine eleven*. Innsbruck: Studia 2012: 31-50.
- Reinfandt, Chr. (2007) Populäre Reaktionen auf den 11. September 2011. In: Huck C.; Zorn C. (eds.) *Das Populäre der Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 117-141.
- Röggla, K. (2001/2004) *really ground zero. 11. september und folgendes*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Schmitt, C. (1931/1985) *Der Hüter der Verfassung*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Schmitt, C. (1932) *Der Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Schmitt, C. (1934/1996) *Politische Theologie*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Schmitt, C. (1937/1994) Der Begriff der Piraterie. In: *Positionen und Begriffe im Kampf mit Weimar - Genf – Versailles*. Berlin: Duncker & Humblot: 274-277.
- Sharp, C. (2012) ‚Riddle me this...?‘ Would the world need superheroes if the law could actually deliver justice? In: *Law Text Culture* 16: 353-378.
- Spanakos, A. P. (2011) Exceptional Recognition. The U.S. Global Dilemma in The Incredible Hulk, Iron Man, and Avatar. In: Gray, R.; Kaklamanidou, B. (eds.) *The 21st Century Superhero. Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Co.: 15-28.
- Werber, N. (2002) Krieg und Nicht-Krieg. Anmerkungen zur militärischen Weltraumordnung. In: Werber, N.; Maresch, R. (eds.) *Raum. Wissen. Macht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 287-306.
- Werber, N. (2009) Soldaten und Söldner. Krieg, Risiko und Versicherung in der ‚Posthistorischen‘ Epoche. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 63 (724/725): 793-802.

- Werber, N. (2010) Zur Genealogie des Nicht-Kriegs. Ein Epochenwandel in der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung. In: Münkler, H.; Bohlender, M.; Meurer, S. (eds.) *Handeln unter Risiko. Gestaltungsansätze zwischen Wagnis und Vorsorge*. Bielefeld: transcript: 83-106.
- Werber, N. (2011) Ameisen und Aliens. Zur Wissensgeschichte von Soziologie und Entomologie. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 34(3): 1-21.
- Werber, N. (2012) Erzählen in Krieg und Nicht-Krieg. Zu Kleist und Streeruwitz. In: *LILI. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 41(165): 87-105.