

1 | Prolog

Indirekt ist diese Dissertation einer Wirbelsäulenschwäche geschuldet. Als ich vierzehn Jahre alt war, diagnostizierte mein Arzt einen Rundrücken. Er empfahl mir, etwas häufiger Sport zu treiben und seltener in mich zusammengesunken zu lesen. Dann überwies er mich an einen Physiotherapeuten. Dieser begradigte und kräftigte, dehnte und entzerrte meinen bildungsbürgerlichen Kollateralschaden und reichte mich an ein Fitnesscenter weiter, wo die zarten Erfolge konserviert und ausgebaut werden sollten.

Die Besuche in diesem mir bis dahin unvertrauten Biotop entwickelten zusehends eine Eigendynamik. Ich traf Menschen, bei denen ich feststellen musste, dass sie weniger an Sport, Fitness und Gesundheit interessiert waren, als vielmehr an der *Ästhetik* von Sport, Fitness und Gesundheit. Das kam unverhofft meinem eigenen Interesse entgegen, das schon zu dieser Zeit auf meine spätere Profession als Kunstwissenschaftler hindeutete.

Die radikalsten Vertreter jener somatischen Sonderform eines Willens zur Kunst schienen mir die Bodybuilder zu sein, von denen einige im Freihandeltbereich wie in einem durch eine unsichtbare Demarkationslinie von den gewöhnlichen Selbstverbesserern abgegrenzten Gehege ächzten und expandierten.

Zunächst beobachtete ich sie nur fasziniert aus der Distanz, waren sie doch für einen Jugendlichen wie mich, der im provinziellen Frieden zwischen Kinderkirche, Nordseeurlaub, Malwettbewerb und Umweltgruppe aufwuchs, etwas nachgerade Exotisches. Es dauerte nicht lange, bis ich selbst begann, erst zögerlich, dann mit vollem Einsatz Bodybuilding zu betreiben. Dabei wurde ich unausweichlich, ob beim Training, in den einschlägigen Szenemagazinen oder beim Plausch in der

Sauna, immer wieder mit dem Gegenstand dieser Dissertation konfrontiert: Arnold Schwarzenegger.

Auf die praktische folgte die theoretische Phase, welche zunächst in eine Magisterarbeit über das Bodybuilding aus kunstwissenschaftlicher und philosophischer Perspektive mündete und anschließend in meine erste Monografie *No Sports! Zur Ästhetik des Bodybuildings* (2010). Zwar habe ich das Training nie aufgegeben, doch die Wissenschaft forderte ihren Muskeltribut.

Mit diesen einleitenden Worten möchte ich nicht nur auf die Kontingenz und auf die biografische Bedingtheit allen wissenschaftlichen Forschens hinweisen, was im selbstgewissen Tonfall des um Fördergelder ringenden Betriebs häufig unter geht. Ich möchte darüber hinaus einer methodologischen Forderung Antonio Gramscis nachkommen, der Folge zu leisten sich gerade für Geisteswissenschaftler anbietet: »Der Anfang der kritischen Ausarbeitung ist das Bewusstsein dessen, was wirklich ist, das heißt ein ›Erkenne dich selbst‹ als Produkt des bislang abgelaufenen Geschichtsprozesses, der in einem selbst eine Unendlichkeit von Spuren hinterlassen hat, übernommen ohne Inventarvorbehalt. Ein solches Inventar gilt es am Anfang zu erstellen.«¹

Dass ich einmal über Schwarzenegger promovieren würde, war jedoch weder mein anfängliches Ziel noch auch nur dunkel für mich absehbar. Das Grundstudium der Kunstgeschichte habe ich – für heutige Verhältnisse – eher konservativ begonnen. Meine Seminare und Vorlesungen handelten von antiker Mythologie, der Kunst der Renaissance, der christlichen Baukunst, der Kunst der Romantik, der Gartenkunst, der Klassischen Moderne, der Theorie der Fotografie, aber auch von Dada, Fluxus, Happening, Pop Art. Sezessionen und Entgrenzungsversuche waren also allemal darunter, doch überwiegend solche, die aus dem Kunstsystem heraus operierten und das System um neue Module ergänzten, seien sie ästhetischer oder diskursiver Natur.

Der Grund hierfür leuchtete mir durchaus ein. Kunstgeschichte als empirisch orientierte Disziplin und Kunstwissenschaft als theorielastigeres Gegenstück basieren auf dem akademischen Axiom, dass eine Differenz bestehe zwischen Hochkultur und Trivialkultur. Nur wenn eine solche Grenze gezogen werden kann, ergibt auch eine institutionelle Abgrenzung zwischen Kunstakademie und Popakademie Sinn. Diese Grenze mag verhandelbar sein, doch sie muss sich bestimmen lassen. Im Spagat zwischen dem singulären, überzeitlichen Meisterwerk einerseits und dem Kunstwerk als Symptom größerer kultureller Zusammenhänge andererseits², verpflichtet sich Kunstgeschichte zur »Darstellung der besonderen *Geschichte der Kunst*«.³ Wenn zwischen Raffael und die Sesamstraße kein Blatt mehr passte, hätte Kunstgeschichte als eigenständige Disziplin ausgedient. Sie wäre aufgegangen in einer allgemeinen Ästhetik oder Aisthetik, welche die ganze Breite ästhetischer

1 Antonio Gramsci, *Gefängnishefte*, Band 6, Hamburg: Argument Verlag, 1994, S. 1376.

2 Vgl. Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln: Dumont, 2002.

3 Gottfried Boehm, »Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kublers ›Die Form der Zeit‹«, in: George Kubler, *Die Form der Zeit: Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, S. 8. (Hervorhebungen im Original)

Phänomene umfasste. Entweder wäre alles Kunst oder nichts. Die Kunstgeschichte könnte sich höchstens als Teilbereich einer allgemeinen Bildwissenschaft auf die Existenz »starker Bilder« (Kunst) und »schwacher Bilder« (beispielsweise wissenschaftliche Visualisierungen) berufen, wie Gottfried Boehm vorschlägt.⁴

Doch wer entscheidet darüber, was ein »starkes« Bild ist – der Wissenschaftler, der Betrachter oder vielleicht der Bildproduzent selbst? Und zeigen nicht auch HipHop-Videos oder Zeichentrickserien wie *The Simpsons* »starke« Bilder, die sogar kennerschaftliche Expertisen herausfordern, insofern sie eine Fülle ikonographischer und ikonologischer Bedeutungsschichten beinhalten?⁵ Dass auch die klassische kunsthistorische *conditio sine qua non*, das singuläre Original, kein hinreichendes Kriterium für den Kunstcharakter ist, zeigt unter anderem Wolfgang Ullrich in seinem Buch *Raffinierte Kunst: Übung vor Reproduktionen*.⁶ Und selbst der Technik- und Konsumkritiker Adorno hebt Walter Benjamins Dichotomie zwischen auratischem Einzelwerk und technologischem Massenwerk auf dialektische Weise aus: »Jedes Werk, als ein vielen zubestimmtes, ist der Idee nach bereits eine Reproduktion.«⁷

Wollte man sich auf einen abenteuerlichen Umkehrschluss einlassen, so könnte man sagen: Alle Werke, die vielen zubestimmt sind, etwa die Massenartefakte der so genannten »Kulturindustrie«⁸, sind der Reproduktion nach immer eine Idee – also etwas, das im bildungsbürgerlichen Verständnis den höchsten Wert hat. Wenn es überdies gelingen kann, eine florierende Diskursproduktion auf dem ästhetisch doch eher kargen Fundament von Malewitschs *Schwarzem Quadrat auf weißem Grund* (1915) oder mittels inflationärer Marienbildnisse der Renaissance zu errichten – was spräche dann dagegen, die Artefakte von Kulturindustriellen wie Schwarzenegger auf ähnliche Weise zu untersuchen?

Den eben erwähnten Adorno hatte ich als junger Student noch nicht gelesen. Als ich ihn später las, rührte er mich zwar an, doch sein ästhetischer Purismus überzeugte mich nicht. Dass die frivole Ästhetik der Pop- und Konsumkultur die Weltgeschichte nicht unbedingt zum Schlechteren gewendet hatte, schien mir offensichtlich.⁹ So ist beispielsweise Adornos Verachtung des Jazz ein hartnäckiger Fleck auf der Weste dieses nichtsdestotrotz inspirierenden und bewundernswerten Denkers, dem es immerhin für den Bereich der Hochkultur gelang, »die Kulturkri-

4 Vgl. Gottfried Boehm, »Zwischen Auge und Hand: Bilder als Instrumente der Erkenntnis«, in: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hgg.), *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Wien/New York: Springer, 2001.

5 Vgl. Henry Keazor, »Up and Atom! Superheroes in *The Simpsons*«, in: Joseph Imorde/Jörg Scheller (Hgg.), *Superhelden: Zur Ästhetisierung und Politisierung menschlicher Außersordentlichkeit*, Ausgabe 1/2011 der *Kritischen Berichte*, Marburg: Jonas Verlag, 2011.

6 Vgl. Wolfgang Ullrich, *Raffinierte Kunst: Übung vor Reproduktionen*, Berlin: Wagenbach, 2009.

7 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973, S. 56.

8 Vgl. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2006, S. 128–176.

9 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 50: »Je erfolgreicher [die Kunst in der heutigen Gesellschaft] integriert wird, desto mehr wird die Integration zum nichtigen Leerlauf; teleologisch will sie auf infantile Bastelei hinaus.«

tik vom Verdacht des Ressentiments gegenüber der modernen Kunst«¹⁰ zu befreien. Stattdessen schürte er neue Ressentiments gegenüber der Populärkultur und unterschätzte ihr emanzipatorisches Potenzial. Als Musiker in diversen Indie- und Heavy Metal-Bands wusste ich aus eigener Erfahrung um die kathartische, sublimierende Wirkung des Populären und um dessen Theoriefähigkeit, die in den 1980er und 1990er Jahren mit dem Popdiskurs schließlich zu blühen begann.

Schwerlich konnte ich da einem Mann Glauben schenken, der *ex cathedra* die »grölende Gefolgschaft des Elvis Presley«¹¹ abwatschte, den Beatles »heruntergekommene Ausdrucksmittel der Tradition«¹² attestierte und dessen blutleeres Ideal es war, »Musik solle besser gar nicht mehr aufgeführt werden, sondern sich allein ›in der Imagination‹ darstellen«.¹³ Zumindest das Fehlurteil über die Beatles sei ihm verziehen. Als Adorno 1965 seinen Stab über ihnen brach, befanden sie sich noch in ihrer konventionellen Rock'n'Roll-Phase. Erst nachdem sie ihre Live-Auftritte eingestellt hatten, konzentrierten sie sich aufs Experiment und gaben mit dem genialischen Studioalbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) das Leitmotiv der Postmoderne vor: die Synthese von Pop und Avantgarde. Die Entwicklung des Jazz hingegen, vom süßlichen Swing zum Bebop um 1940, hätte Adorno durchaus goutieren können, ebenso die wichtige demokratische Innovation der Beatles: »Sie haben das Prinzip Band erfunden. Vorher stand ein Mann vorn, hinter ihm spielten die Begleitmusiker.«¹⁴

Mir war deshalb klar, dass ich als Kunstwissenschaftler einen ähnlichen Weg würde einschlagen müssen wie Gilles Deleuze in der Philosophie: »Je veux sortir de la philosophie par la philosophie.«¹⁵ Den Ausstieg aus der Kunstwissenschaft durch die Kunstwissenschaft zu wagen, zu gehen und doch zu bleiben – dieser Gedanke hat mich seitdem nicht mehr losgelassen.

Die Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, wo ich mein Hauptstudium abschloss, bot ein geeignetes Auffanglager für einen kunstwissenschaftlichen Obdachlosen wie mich. Hier erfuhr ich unter anderem, dass meine Fragen nicht neu waren. G. W. F. Hegel etwa beschäftigten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ähnliche Probleme. Seine *Vorlesungen über die Ästhetik* lässt er mit einem rhetorischen Präventivschlag beginnen. Denn der Philosoph wählte ebenfalls eine Art Schwarzenegger als Untersuchungsgegenstand – die Kunst. Bei seinem Unterfangen, eine Philosophie der Kunst zu verfassen, sah sich Hegel noch in der Pflicht, »die

10 Georg Bollenbeck, *Eine Geschichte der Kulturkritik: Von Rousseau bis Günther Anders*, München: Beck'sche Reihe, 2007, S. 272.

11 Zitiert nach: Thomas Hecken, *Theorien der Populärkultur: Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*, Bielefeld: transcript, 2007, S. 44.

12 Ebd.

13 Ullrich, *Raffinierte Kunst*, S. 101.

14 Zitat von Lemmy Kilmister, in: Moritz von Uslar, »100 Fragen an Ian ›Lemmy‹ Kilmister«, 28.11.2003, auf: www.sueddeutsche.de/kultur/fragen-an-ian-lemmy-kilmister-motoerhead-saenger-1.770033. 22.09.2010.

15 Zitiert nach: *Abecedaire – Gilles Deleuze von A bis Z* (DVD), absolut Medien, 2009.

Würdigkeit der Kunst [...], wissenschaftlich betrachtet zu werden«¹⁶, überhaupt erst zu beweisen. Kunst geschichtsphilosophisch zu nobilitieren war zu seiner Zeit nicht selbstverständlich. Muss auch bei meinem Untersuchungsgegenstand ein solcher Präventivschlag erfolgen, muss der Nachweis der »Würdigkeit« vorab erbracht werden? Immerhin könnte eine kunstwissenschaftliche und philosophische Dissertation über Schwarzenegger als Versuch ausgelegt werden, den ohnehin zersplitterten Kunstbegriff vollends zu überführen in die Niederungen von Pop, Kitsch, Trash, Konsum und Marketing. Man könnte ihn auch deuten als akademische Adellung eines Selbstvermarkters und Machtfetischisten, der unter wechselnden Deckmänteln – als Terminator, als hyperbolisches *tableau vivant*, als Celebrity-Politiker – auf spektakuläre Weise den Geist des Reaktionären verbreitet: mal den netten Kindergarten Cop mimend, mal unnachgiebig Todesurteile unterzeichnend.

Und haftet nicht etwas Peinliches an Schwarzenegger? Scheute er sich nicht, als männliches Pin-Up fast nackt vor sein Publikum zu treten, auf der Leinwand Anfang der 1980er Jahre den Barbaren zu geben und zwei Jahrzehnte später einen zutiefst populistischen Wahlkampf ohne konzises politisches Programm zu führen?¹⁷ Wurden nicht in den 1970er Jahren obskure Werbefotos publik, die ihn bei der ange-deuteten Fellatio mit einer Blondine zeigten?¹⁸ Genoss er es als junger Bodybuilder nicht ein wenig zu demonstrativ, unter den Augen der Fotografen mit barbusigen Schönheiten wie Natassja Kinski im Pool zu planschen und die Normalsterblichen mit den Langstreckenwaffen der Beschämungsbilder unter Beschuss zu nehmen? War und ist er, kurz gesagt, nicht bereit zu tun, was immer nötig ist, um Ruhm und Macht zu mehren? Was hat das mit Kunst, was hat das mit Geist zu tun?

In der Tat wurde Schwarzenegger lange Zeit als bloßer Aufschneider und selbstverliebter Kraftprotz belächelt, als Exponat im massenmedialen Kuriositätenkabinett, als lärmendes und polterndes Riesenbaby, das seinen Hang zum *one liner* nicht nur auf der Leinwand auslebt. Selbst nach seinen ersten Erfolgen im Filmgeschäft und Kontakten zu besseren Kreisen in den 1970er Jahren wurde er »alles andere als ernst genommen«.¹⁹ Für seine prominenten Bekanntschaften sei er vielmehr auf kuriose Weise »interessant [gewesen], wie ein seltenes Tier«²⁰, befindet der Schwarzenegger-Biograf Marc Hujer.

Der Kinofilm *The Simpsons Movie* (2007)²¹ ist ein gutes Beispiel für die nach wie vor gängige Meinung, Schwarzenegger sei ein Kretin. Darin steigt er zum Präsidenten der USA auf und regiert mit derselben Unbekümmertheit, mit der er einst im Kraftraum schwitzte. Und es missfällt ihm, dass nicht jeder so unbekümmert ist

16 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, S. 20.

17 Zum Populismus in Schwarzeneggers Wahlkampf vgl. u. a. Alex Cooke (Regie), *How Arnold Won The West*, Article Z/Mentorn, 2004; vgl. Joe Matthews, *The People's Machine: Arnold Schwarzenegger and the Rise of Blockbuster Democracy*, New York: Public Affairs, 2006.

18 Vgl. Marc Hujer, *Arnold Schwarzenegger: Die Biographie*, München: DVA, 2009, S. 99.

19 Ebd., S. 115.

20 Ebd.

21 David Silverman (Regie), *The Simpsons Movie*, Twentieth Century Fox, 2007.

wie er selbst: »I hate this job. Everything is crisis this, end of the world that. Nobody opens with a joke. I miss Danny De Vito.«

Als eine ökologische Krise droht, bekommt Schwarzenegger von Russ Cargill, dem Leiter der *Environmental Protection Agency* (EPA), fünf Mappen mit Notfallplänen vorgelegt. Schwarzenegger blickt auf die geschlossenen Mappen auf seinem Schreibtisch. Noch bevor Cargill ihre Inhalte erläutern kann, verkündet der mächtigste Mann der Zeichentrickwelt: »I pick option three.« Irritiert fragt der EPA-Chef, ob er nicht wissen wolle, was die Mappen enthielten. Darauf der Präsident: »I was elected to lead, not to read.«

Als die Krise sich verschärft, sehnt sich Schwarzenegger in die Zeit zurück, als er noch Familienkomödien drehen konnte und blickt nostalgisch auf ein Plakat an der Wand des *Oval Office*, das ihn in der fiktiven Rolle eines »Diaper Genie« zeigt. Erneut reicht ihm Cargill fünf Mappen mit Notfallplänen. Diesmal will Schwarzenegger jedoch überraschenderweise wissen, was darin steht: »I need to know what I'm approving.« Doch es gelingt Cargill, den Präsidenten davon zu überzeugen, dass wahre Führungsqualität nicht in der Lektüre von Gutachten bestünde: »Knowing things is overrated. Anyone can pick some thing when they know what it is. It takes real leadership to pick something you're clueless about!« Der Appell an seine heroische Intuition verfängt. Schwarzenegger entscheidet: »Okay, I pick three.« Cargill bittet ihn, es noch einmal zu versuchen: »One«, befiehlt Schwarzenegger. »Higher«, entgegnet Cargill. »Five« – »Too high«. »Three« – »You've already said three.« »Six« – »There is no six.« »Two« – »Double it!« »Four!« – »As you wish, Sir!«

Anders als Schwarzenegger erfährt der Zuschauer, dass der vierte Plan die Anweisung enthält, die Umweltprobleme der Stadt Springfield durch Sprengung derselben zu lösen. Schwarzenegger wird als indifferenter, fremdbestimmter Reaktionsär dargestellt, der *action* über *reflection* stellt und eigentlich am liebsten unbehelligt seine Zigarren der Marke *Montecristo Nr. 2* paffen möchte.

Auch in der Episode *Three Men and a Comic Book* der Simpsons-Fernsehserie begegnen wir einer Figur, die zweifelsohne Schwarzenegger nachempfunden ist.²² Es handelt sich um den breitschultrigen österreichischen Schauspieler Rainier Wolfcastle, der unter Anleitung eines Sprachtrainers erfolglos versucht, die Textzeile »Up and Atom!« für die Rolle des Superhelden *Radioactive Man* zu sprechen. Bei jedem Versuch lautet das Resultat jedoch »Up and at them!« Das ist einerseits der Slogan Batmans und andererseits eine Anspielung auf Schwarzeneggers Ruf als blutrünstiger Action-Held. Er kann halt nicht anders.

Einen ähnlich unvorteilhaften Eindruck erweckt Schwarzenegger in Roland Emmerichs Action-Epos *2012: Wir waren gewarnt*.²³ Die Welt befindet sich kurz vor dem Untergang, da sich die Erdplatten verschieben und eine Sintflut bevorsteht. Doch die Bevölkerung wird nicht informiert. Archen werden einzig für die Kapitalelite gebaut. Als die Städte Kaliforniens bereits von tiefen Rissen durchzogen sind, tritt Gouverneur Schwarzenegger vor die Kameras und beruhigt die Bevölke-

22 Einsehbar auf: www.youtube.com/watch?v=w3ZoHhvQgJU. 28.06.2010.

23 Roland Emmerich (Regie), *2012: Wir waren gewarnt*, Columbia Pictures, 2009.

rung: »Mir wurde bestätigt, dass es innerhalb der letzten 36 Stunden praktisch keine Erdbebenaktivität in Kalifornien gab, was nur sehr selten vorkommt. Im Gegensatz zu den vielen harten Kerlen, die ich in meiner Schauspielkarriere gespielt habe ...« Während er spricht, stürzt das Haus einer Familie zusammen, die die Pressekonferenz im Fernsehen verfolgt. Gerade hat sie John Cusack – in seiner Rolle des Filmhelden – noch vor der Zwielfichtigkeit des Gouverneurs gewarnt: »Der Kerl ist Schauspieler, er liest einen Text ab! Wenn die sagen: ›Kein Grund zur Panik!‹, genau dann muss man abhauen!«

Drastischer noch hat der Cartoonist Manfred Deix Schwarzenegger anlässlich dessen sechzigsten Geburtstags porträtiert. In seinem Bildband *Arnold Schwarzenegger: Die nackte Wahrheit* werden die schwersten Geschütze der Satire aufgefahren. Schwarzenegger erscheint hier als degenerierter Hinterwäldler, dessen psychoneurotischer Größenwahn aus den Provinzperversionen seiner Jugend resultiert. In Deix' Geschichte bewohnt die Familie Schwarzenegger ein winziges Holzhäuschen, wo der kleine Arnold – einen hölzernen Schnuller im Mund, einen Uniformmantel des Nazi-Vaters als Decke über sich – jeden Tag miterleben muss, wie die Eltern schamlos vor seinem Bettchen kopulieren. Vater Gustav, im Cartoon wie im wahren Leben Polizist, begeistert sich für die NSDAP, weil er meint, das Akronym stehe für »Naturverbundene Singende Demokratische Ausflugs-Partner«. ²⁴

Den ersten Eindruck von den USA erhält Schwarzenegger bei Deix nicht, wie in Wirklichkeit, aus Muskelmagazinen und Sandalenfilmen, sondern von einem inhaftierten Matrosen. Der Seefahrer erzählt Arnold von einem mythischen Land »namens AMERIKA, in dem sich die Einheimischen von köstlichem Kaugummi ernähren, Tag und Nacht in riesigen Autos in noch riesigeren Autokinos Cowboyfilme ansehen, dabei literweise kühles Coca-Cola trinken, todschicke blaue Hosen mit Nieten tragen und in der Schule Rock'n'Roll tanzen«. ²⁵

Satire gelingt immer dann, wenn sie signifikante Eigenschaften einer Person übersteigert. Deix hingegen scheinen die implizit satirefähigen Eigenschaften Schwarzeneggers – sein Hang zur Gigantomanie, sein Chauvinismus, sein selbstgenügsames Weltbild – nicht auszureichen. Zwar persifliert der Cartoonist die fragwürdigen Ursprünge von Schwarzeneggers reflexhaft wirkender antisozialistischer Haltung auf durchaus amüsante Weise, wenn er den kleinen Arnold als Angelköder oder als Fußball sowjetischer Soldaten zeigt. Warum Deix ihm jedoch eine abgebrochene Gendarmenlaufbahn, eine Karriere als Weißwurst-Model in München und eine Verlobung mit der Wurstfabrikantin Maria Schreiber in den 1960er Jahren andichtet, bleibt im Dunklen und wirkt eher albern. Unklar ist ebenfalls, warum Schwarzenegger bei Deix nach seiner Ankunft in Kalifornien ein eigenes Fitnessstudio gründet, während er in Wahrheit von seinem Mentor Joe Weider gezielt als Bodybuilding-Star aufgebaut wurde. Der kanadischstämmige Geschäftsmann gründete im Jahr 1946 mit seinem Bruder Ben den Bodybuilding-Weltverband IFBB

24 Manfred Deix, *Arnold Schwarzenegger: Die nackte Wahrheit*, Wien: Carl Ueberreuter, 2007, S. 18.

25 Ebd., S. 28. (Hervorhebung im Original)

(*International Federation of Bodybuilding*, heute *International Federation of Bodybuilding and Fitness*), benutzte Schwarzenegger für seine schrillen Marketingkampagnen und trug durch seine Bodybuilding-Magazine und -Events wie den Mr. Olympia-Wettbewerb maßgeblich zur Etablierung des Bodybuildings als selbstständiger Disziplin neben dem Kraftsport bei. Diese Patronage hätte eher Stoff für Satire hergegeben und Schwarzeneggers *from-rags-to-riches*- und *self-made-man*-Mythos in Frage gestellt.²⁶

Insbesondere das dahinschwindende Bildungsbürgertum aber betrachtet Schwarzenegger als Verführer der Jugend und lehrt die Mädchen und wehrt die Knaben: »In diese Filme gehst Du mir nicht!« So zumindest hieß es in meinem Elternhaus, wo Schwarzenegger das Letzte war, was man dem Nachwuchs zumuten wollte. Das höchste der Gefühle war *Michel aus Lönneberga*. Auch Robin Williams unkt – seiner Lebensrolle als letzter Humanist des Hollywood-Kinos gerecht werdend –, Schwarzenegger habe in seinen Filmen »weniger Dialoge gesprochen als Lassie«.²⁷ Der *logos* leidet. Unter dem Klatschen der Fäuste und dem Rattern der Gewehrsalven wird der Club der toten Dichter aufgelöst. Als Schwarzenegger im Jahr 1992 für die Ehrensensatorwürde der Grazer Universität vorgeschlagen wurde, bildete sich sofort Widerstand:

Ein interner Sturm der Entrüstung brach los, die Angst der Professoren, sich mit einem derartigen Schritt über alle Gebühr zu blamieren, machte sich so breit, sodass in den entscheidenden Gremien schließlich niemand mehr den Antrag auch nur halbherzig verteidigte. Bezeichnend in diesem Kontext erweist sich das erschreckende intellektuelle Niveau der seinerzeitigen Diskussion, die über das Skizzieren von Lächerlichkeitsschreckgespenstern kaum hinauskam und deutlich illustrierte, dass eine ernsthafte Diskussion des an und für sich ernst zu nehmenden Phänomens ›Schwarzenegger‹ auf akademischem Boden äußerst schwierig war und ist.²⁸

Kritikern von Linksaußen schließlich ist Schwarzenegger weniger ein Dorn, als vielmehr ein Zaunpfahl im Auge. Für sie verkörpert er die unheilige Allianz von Monopolkapital und Autoritarismus, von Entertainment und Klassengegensätzen. In einer Ausgabe der *Volksstimme* war anlässlich der kalifornischen Gouverneurswahl von 2003 zu lesen, Schwarzenegger sei eine »kulturindustrielle Panzerfaust«²⁹

26 S. Hans Janitschek, *Arnold von Kalifornien: Der steile Weg des Steirerbuben Arnold Schwarzenegger*, Wien: Molden, 2003, S. 53–54: »Der Einwanderer aus dem kleinen Österreich diente einer Handvoll cleverer Unternehmer als perfektes Vehikel zum schnellen Erfolg. Mit Joe Weider, seinem ersten Patron, fing alles an. Er und sein Bruder Ben [...] kauften sich den Besten, nämlich Schwarzenegger, schenkten ihm das Ticket für den Flug in die USA, zahlten ihm ein Jahr lang ein relativ niedriges Honorar, finanzierten sein Apartment und sein Auto – und dafür mußte er tun, was das Geschäft verlangte.«

27 Julian Borger/Duncan Campbell, »The Governor«, 08.08.2003, auf: www.guardian.co.uk/film/2003/aug/08/usa.politicsandthearts. 09.08.2008.

28 Herwig G. Höller, »Projekt für ein Terminator-Denkmal in Graz: Notizen zu Kontexten und Mechanismen«, in: ders. (Hg.), *Projekt für ein Terminator-Denkmal in Graz*, Graz: Verlag Forum Stadtpark, 2003, S. 12.

29 Franz Schandl, »Terminator for Governor«, in: *Volksstimme*, Nr. 35, 28.08.2003, S. 9.

und lasse die »österreichische und amerikanische Idiotie zu einer einzigen kumulieren«. ³⁰ Der so polemische wie gewitzt formulierte Artikel schloss mit den fatalistischen Worten: »Arnold Schwarzenegger ist die Personifikation einer Ehe aus Amischinken und Heimatfilm, Hollywood und Musikantenstadel [sic] sind in ihm eins geworden. Er ist der Beweis, dass es sie leibhaftig gibt: the Austrians. Die Amerikaner, es steht zu befürchten, sind das größte österreichische Volk auf der Welt.« ³¹

Sicherlich hat Schwarzenegger dieses Image häufig kultiviert und öffentlich mit dem Gedanken kokettiert, dass ein kritisches Bewusstsein und humanistische Bildung nur etwas für Menschen sind, die sonst keine andere Wahl haben. In einer Ausgabe des polnischen Nachrichtenmagazins *Polityka* wird er wie folgt zitiert: »Ich lese Magazine für Bodybuilder, Schauspieler und Politik-Zeitungen – ich weiß also gut Bescheid, was in der Welt passiert.« ³² Die Essenzen seines Lebens – Körper, Show und Macht – sind für ihn auch die Essenz »der Welt«.

Ist also zu befürchten, dass ich »die leichte [Kunst] in die ernste« ³³ aufnehmen werde, wie Horkheimer und Adorno in ihrer *Dialektik der Aufklärung* schreiben? Schon schwant mir, dass mir selbst »die Exzentrizität von Zirkus, Panoptikum und Bordell zur Gesellschaft ... so peinlich [ist] wie die von Schönberg und Karl Kraus«. ³⁴ Laufe ich Gefahr, den Zirkus akademisch einzuhegen und ihm seine Eigengesetzlichkeit abzusprechen? Vielleicht obliegt es tatsächlich den hauptberuflichen Boulevard-Biografen und Society-Journalisten, die sich bereits in vielen Artikeln und Büchern mit Schwarzenegger auseinandergesetzt haben, die große Erzählung dieses *austrian american dream* fortzuschreiben. Der Boden unter diesen Zeilen schwankt. Und dennoch ...

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Aus der Rubrik »Głosy i glosy«, *Polityka*, Nr. 22, 30.05.2009, S. 80. Übersetzung des Autors, im Original: »Czytam magazyny dla kulturystów, filmowców i gazety zajmujące się polityką – więc dobrze wiem, co się dzieje na świecie.«

33 Horkheimer/Adorno, S. 144.

34 Ebd.