

„Superhelden“ in Literatur und Film



Magisterarbeit
zur Erlangung des Grades Magistra Artium
der Philosophischen Fakultät
der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

von
Christina Wagemanns

Prüfer im Hauptfach:
Prof. Dr. Peter Tepe

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Vorüberlegung: Definition Superheld	5
3. Die Vorgänger der Superhelden in der Literatur	7
3.1 Die antiken Vorläufer	8
3.2 Die modernen Vorgänger	14
4. Die Geburt der Superhelden in Bildergeschichten – Comics	19
4.1 Das erste Aufkommen der Comics	20
4.2 Das goldene Zeitalter der Comics (1930er und 1940er Jahre)	23
4.3 Das silberne Zeitalter der Comics (1950er und 1960er Jahre)	25
4.4 Die Krise ab 1986 und ihre Auswirkungen bis heute	28
4.5 Comics in Deutschland	28
4.6 Exemplarische Darstellungen der Genreentwicklung anhand von Familiencomics sowie Detektiv- und Abenteuercomics.....	30
5. Die Superheldenfigur in Comic und Film	34
5.1 Die einzelnen Heldentypen	34
5.1.1 Superman: Der allmächtige Held	34
5.1.2 Batman : Der tragische Held	40
5.1.3 Spider-Man: Der zweifelnde Held	46
5.1.4 Hulk: Der unverstandene Held	51
5.1.5 Hancock: Der fallengelassene Held	55
5.1.6 Der Gegenspieler: Der Superbösewicht	58
5.2 Die Herkunft der Superhelden und ihre Verwandlung	65
5.3 Die Superkräfte	66
5.4 Die Doppelidentität und Kostümierung – eine Gradwanderung zwischen bürgerlichem Leben und mythologischer Gestalt	68
5.5 Die nahezu Unbesiegbarkeit	71
5.6 Die typischen Themen	72
5.6.1 Gut und Böse	72
5.6.2 Der Traum der Weltherrschaft und die Arroganz der Wissenschaft ..	74
5.7 Die Mythisierung der Superhelden	76
5.8 Parallelen und Unterschiede der antiken Helden und modernen Superhelden	82
5.9 Kritik an den Superhelden	87
5.10 Gegenwärtige Lage	88
6. Schlussbemerkung	89
7. Bibliographie	93

1. Einleitung

„Wer sind wir?“ „Götter, Engel. Verschiedene Kulturen gaben uns verschiedene Namen und neuerdings nennen sie uns Superhelden.“¹

Comic-Superhelden sind ein Massenphänomen, das auf der Basis von Film, Fernsehen, Videospielen, Hörbüchern und natürlich Comicheften tief in der kulturellen Landschaft verwurzelt ist. Dabei liegt die Geburtsstunde der Superhelden gerade einmal 71 Jahre zurück. Die Ursprünge der Heldenverehrung reichen jedoch noch viel weiter – bis in die Antike. Heroen wie Achilles, Herakles und Odysseus, die um Ruhm und Ehre kämpften, dienten bereits vor drei Jahrtausenden als Vorbild. Doch nicht nur diese antiken Mythen lassen laut dem Mythenforscher Joseph Campbell² Heldenbilder erkennen, auch religiöse Schriften sämtlicher Kulturen berichten seit jeher über Heroen und ihre Taten. Aber warum ist die Gesellschaft so fasziniert von Helden? Die Professorin für Film- und Kulturwissenschaften, Angela Ndaliansis, erklärt die Faszination durch ihre weltweite Funktionalität. Der Held überwindet demnach jegliche religiösen, kulturellen, geschlechtlichen, rasse- oder altersbedingten Grenzen.³ Auf die heutige Zeit übertragen bedeutet dies, dass Massenmedien wie Comics und Filme die Bedürfnisse nahezu der gesamten Gesellschaft bedienen. Superhelden kämpfen darin gegen das Böse, gegen eine Bedrohung der jeweils zu schützenden Welt. Der Erfolg der Superheldengeschichten basiert laut Ndaliansis auf der weltweiten Verbreitung und Popularität der antiken Heldenmythen.⁴ Die modernen Superhelden sind in ihrer Mission – dem Kampf gegen das Böse – eine Weiterentwicklung der antiken Heroen.

Eine Untersuchung, inwiefern die moderne Superhelden-Metaphorik, also die grundlegenden Charakteristika eines ganzen Genres, als Anlehnung und Weiterentwicklung der antiken Vorbilder gewertet werden kann, ist Aufgabe der vorliegenden Arbeit. Dies erfolgt teilweise in einer vergleichenden Analyse zwischen den

¹ Hancock, USA 2008, Regisseur: Peter Berg, Columbia Pictures, 66.-67. Minute. Mary erklärt Hancock ihre Daseinsberechtigung.

² Anm.: Wie Joseph Campbell anhand seiner Werke aufgezeigt hat, existiert das Heldenbild bereits seit den frühesten Urvölkern. Dies veranschaulicht er in: Die Kraft der Mythen, Zürich, München 1994; Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt a.M. 1989; Mythen der Menschheit, München 1993; Die Masken Gottes, Band 1. Mythologie der Urvölker, 1991.

³ Vgl. A. Ndaliansis: Do We Need Another Hero? In: W. Haslem, A. Ndaliansis, C.J. Mackie (Hg.): Super/Heroes. From Hercules to Superman. Washington 2007, S. 2. Im Folgenden zitiert als Ndaliansis.

⁴ Vgl. ebd., S. 2.

antiken Heroen und den modernen Superhelden. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf den modernen Superhelden.

Die Relevanz der vorliegenden Analyse erklärt sich durch die Befriedigung einer offensichtlichen Sehnsucht der Gesellschaft nach Vorbildern durch Massenmedien wie Comics oder Filme. Heldenfiguren übernehmen dabei schon seit jeher die Vorbildfunktion. Der Held überwindet jegliche Grenzen - alle Gesellschaftsschichten werden gleichermaßen durch die Superhelden berührt. Eine wichtige Funktion dieser Tradierung der Superhelden übernehmen die zwei Medienformen Comic und Film. Während die gedruckten Comics den Ursprung der Superhelden kennzeichnen, repräsentieren gerade die jüngeren Verfilmungen eine aktuelle Adaption des Superhelden-Genres.

In der vorliegenden Arbeit beschränke ich mich konsequent auf amerikanische Superhelden. Diese Einschränkung legitimiert sich durch die weltweite Popularität dieser Figuren, vergleichbare Superhelden etwa aus Deutschland sind – wie Kapitel 4.5 zeigen wird – nicht zu verzeichnen. Auch weibliche Superhelden werden in dieser Arbeit ausgeklammert, da der Stereotyp männlich ist. Die Untersuchung stützt sich demnach auf folgende Superhelden der Moderne: Superman, Batman, Spider-Man, Hulk und Hancock. Dabei ist Superman als Urtyp der Superhelden zu werten, gerade bei ihm – als stilbildende Figur des gesamten Genres – ist ein Vergleich mit den antiken Vorbildern von besonderer Bedeutung. Der interessante Aspekt in der Analyse von Batman liegt in seinen fehlenden Superkräften und seiner rein menschlichen Existenz begründet. Spider-Man repräsentiert hingegen den von psychischen Schwächen gebeutelten Superhelden, der sich besonders mit seiner eigenen Identität und den daraus resultierenden Selbstzweifeln auseinandersetzen muss. Hulk verkörpert eine Sonderform; in seinem Fall muss deshalb die Frage beantwortet werden, ob er überhaupt ein Superheld ist. Abschließend widmet sich die Untersuchung Hancock – einer reinen Filmfigur also, der 2008 als Produkt eines Drehbuchs die Kinoleinwände eroberte und keine Vorgeschichte in Comics hat. An ihm soll aufgezeigt werden, inwiefern in der jüngsten Vergangenheit die herausgearbeiteten Merkmale der Superhelden weiterhin Bestand haben.

Beginnen wird die vorliegende Arbeit mit einer Definition des Terminus „Superheld“. Um den vergleichenden Ansatz zu gewährleisten, bedarf es zunächst einer verkürzten Untersuchung des antiken Heldenbildes. Die Arbeit beschränkt sich in Kapitel 3.1 auf Achilles, Herakles und Odysseus. Als Protagonisten der nachhaltig prägenden Werke Homers stehen sie stellvertretend für den antiken Heldentopos. Die Analyse stützt sich

dabei besonders auf die Sekundärliteratur von William Betcher und William Pollack⁵, Eckart Peterich und Pierre Grimal⁶ sowie Hans-K. und Susanne Lücke⁷.

In Kapitel 3.2 folgen zwei moderne Vorgänger, die das Heldenbild ebenfalls nachhaltig geprägt haben: Robin Hood und Zorro. Neben der Darstellung der antiken Heldenbilder und modernen Vorgänger, bedarf es in Abschnitt 4 einer Darlegung der Entwicklungsgeschichte der Comics als Medium, aus welchem die Superhelden überhaupt entstanden sind. Ausführlich und gut recherchiert stellen Andreas Knigge⁸ sowie Wolfgang Fuchs und Reinhold Reitberger⁹ die Entstehung und Entfaltung der Comics dar.

Das fünfte Kapitel bildet den Kern der vorliegenden Arbeit. In ihm werden die bereits oben aufgeführten modernen Superhelden genauer beleuchtet, ihre Heldenmerkmale herausgearbeitet und diese mit den antiken und moderneren Vorgängern verglichen. Aufgrund dessen besitzt das Kapitel 5 auch einen weitaus größeren Umfang als die vorangegangenen Abschnitte. Aus der Vielzahl der sich anbietenden Sekundärliteratur möchte ich an dieser Stelle zwei Werke hervorheben: Zum einen Thomas Hausmanningers¹⁰ sehr detaillierte Analyse Supermans, zum anderen James Sterankos¹¹ Geschichte der Comics. Beide Werke liefern wichtige Aspekte, die sich auch in den Untersuchungen anderer Autoren zu vergleichbaren Themen wiederfinden. Darüber hinaus bieten Jules Feiffers „The Great Comic Book Heroes“¹², Oswald Wieners Aufsatz „Der Geist der Superhelden“¹³ und Inigo Silvas Sendereihe „Comics: Von den Anfängen bis zur Gegenwart“¹⁴ eine umfassende Basis für die Superheldenanalyse.

Nach der umfassenden Analyse der Superheldentypen und ihrer Merkmale, werden die modernen Helden in Kapitel 5.7 auf eine mögliche Mythisierung untersucht. Aufgrund des eingeschränkten Umfangs der vorliegenden Arbeit kann an dieser Stelle keine ausführliche

⁵ W. Betcher und W. Pollack: Die Ferse des Achilles. Vom antiken Heldenmythos zum neuen Männerbild. München 1995. Im Folgenden zitiert als Betcher und Pollack.

⁶ E. Peterich und P. Grimal: Götter und Helden. Die Mythologie der Griechen, Römer und Germanen. Düsseldorf 2008. Im Folgenden zitiert als Peterich und Grimal.

⁷ H.-K. und S. Lücke: Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Wiesbaden 2006. Im Folgenden zitiert als Lücke.

⁸ A. Knigge: 50 Klassiker Comics. Von Lyonel Feininger bis Art Spiegelman. Hildesheim 2004. Im Folgenden zitiert als Knigge.

⁹ W. Fuchs und R. Reitberger: Comics. Anatomie eines Massenmediums. München 1971. Im Folgenden zitiert als Fuchs und Reitberger.

¹⁰ T. Hausmanninger: Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos. Frankfurt a. M. 1989. Im Folgenden zitiert als Hausmanninger.

¹¹ J. Steranko: The Steranko History of Comics. Reading Pennsylvania 1970. Im Folgenden zitiert als Steranko.

¹² J. Feiffer: The Great Comic Book Heroes. London 1967. Im Folgenden zitiert als Feiffer.

¹³ O. Wiener: Der Geist der Superhelden. In: H. D. Zimmermann (Hg.): Vom Geist der Superhelden. comic strips; zur Theorie der Bildergeschichte. München 1975. Im Folgenden zitiert als Wiener.

¹⁴ I. Silva: Comics: Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Deutsche Bearbeitung: Joachim Schröder, Sprecher: Bodo Primus, Studio: 235 Media, Köln 1995. Sendereihe. Im Folgenden zitiert als Silva.

Mythenforschung erfolgen. Es werden mythologische Merkmale herausgearbeitet, die in den Superheldengeschichten zu finden sind, um nachzuweisen, dass Superhelden als mythologisch gelten können. Aufgrund der Fülle an Sekundärliteratur werde ich an dieser Stelle nur die für die vorliegende Arbeit relevantesten Autoren anführen: Zunächst einmal Umberto Ecos Aufsatz über Superman¹⁵, Peter Tepes und Helge Mays „Mythisches, Allzumythisches“¹⁶ und der Aufsatz „Mythos und Mythentheorie“¹⁷ von Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Wesche.

In Kapitel 5.8 folgt eine abschließende Darstellung der Ergebnisse aus dem Vergleich der antiken Heroen mit den modernen Superhelden. Eine Tabelle wird die Ergebnisse zum besseren Überblick grafisch aufarbeiten. Abschließend werden die Superhelden aus aktueller Sicht kritisch diskutiert und die gegenwärtige Lage des Genres zusammengefasst.

2. Vorüberlegung: Definition Superheld

Die Bezeichnung „Superheld“ verknüpfen die meisten Menschen mit den populären Figuren Superman, Batman und Spider-Man. Doch was genau zeichnet die Superhelden aus? Welche Merkmale ordnen sie zweifelsfrei in die Gruppe der ultimativen Helden ein? Diese Fragen ziehen zwangsläufig eine Abgrenzung zu den „normalen“ Helden nach sich. Aus einer ebenfalls großen Vielzahl von Definitionen ist folgende Begriffsbestimmung besonders fruchtbar für die vorliegende Arbeit: Ein Held ist demnach

„[...] einer, der sich mit Unerschrockenheit und Mut einer schweren Aufgabe stellt; der eine ungewöhnliche Tat vollbringt, die ihm Bewunderung einbringt; der sich durch außergewöhnliche Tapferkeit im Krieg auszeichnet und durch sein Verhalten zum Vorbild wird.“¹⁸

Diese Definition klammert den Superhelden nicht aus, jedoch muss die Begriffsbestimmung noch um weitere Merkmale erweitert werden, um den Superhelden als eigenen Typus zu definieren. Für Peter Coogan¹⁹ steht fest, dass ein Superheld ein

¹⁵ U. Eco: Der Mythos von Superman. In: U. Eco: Apokalyptiker und Integrierte. Frankfurt 1984, S. 187-222. Im Folgenden zitiert als Eco.

¹⁶ P. Tepe und H. May: Mythisches, Allzumythisches. Band 1: Theater um alte und neue Mythen. Ratingen 1995. Im Folgenden zitiert als Tepe und May.

¹⁷ W. Barner, A. Detken und J. Wesche: Mythos und Mythentheorie. In: W. Barner, A. Detken und J. Wesche (Hg.): Texte zur modernen Mythentheorie. Stuttgart 2003, S. 8-18.

¹⁸ W. Scholze-Stubenrecht und B. Alsleben: Duden, das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Mannheim 1999.

¹⁹ Peter Coogan: The Definition of the Superhero. In: W. Haslem, A. Ndalians, C.J. Mackie (Hg.): Super/Heroes. From Hercules to Superman. Washington 2007, S. 21. Im Folgenden zitiert als Coogan.

heldenhafter Charakter ist, mit einer selbstlosen, sozialen Mission, er besitzt Superkräfte und außergewöhnliche Fähigkeiten – entweder physische, mentale oder mystische – oder er nutzt eine fortgeschrittene Technik für seine Zwecke.²⁰ Diese Definition scheint einleuchtend und soll im weiteren Verlauf anhand der einzelnen Superheldenfiguren überprüft werden.

Coogan weist darauf hin, dass eine eindeutige Einordnung der jeweiligen Figuren am leichtesten über das Genre erfolgen kann.²¹ Denn ein Superheros grenzt sich laut Coogan nicht nur durch seine Übermacht von anderen Helden ab, sondern auch durch weitere markante Merkmale: Seine Herkunft ist entweder außerirdischer Natur oder wird durch genetische beziehungsweise chemische Mutationen hervorgerufen.²² Batman gilt hier als Ausnahme, er erlangt seinen Superheldenstatus durch überragende körperliche und geistige Fitness. Des Weiteren ist das Tragen eines Kostüms, einer Maskierung und eines Codenamens als Markenzeichen, ein wesentliches Kennzeichen der übernatürlichen Helden. Die daraus resultierende Doppelidentität aus Heldentum (Super Ego) und bürgerlichem Dasein (Alter Ego) führt laut Andreas Friedrich und Andreas Rauscher oftmals zu Konflikten.²³

Die Superkräfte können sich höchst unterschiedlich bemerkbar machen. Für den Cartoonisten Jules Feiffer entspricht die Riege der Superhelden einem Spektrum aus „[...] flying men, webbed men, robot men, ghost men, minuscule men, flexible-sized men [...]“.²⁴ Jeder von ihnen hat mindestens eine übernatürliche Fähigkeit: Superhelden fliegen, schwingen sich mit Spinnennetzen durch Großstädte, bewegen sich mit Lichtgeschwindigkeit und laufen problemlos über Wasser. Sie können ihren Körper ins Unermessliche dehnen, verdrehen oder mit einem Röntgenblick durch Wände schauen.

Ihre Mission ist die Bekämpfung des Bösen. Jedoch schränkt Cartoonist Richard Reynolds diesen Kampf ein: Seiner Meinung nach dient der Superheld zwar dem Erhalt der Gesellschaft. Er schafft aber keinen neuen Zustand, definiert die Welt nicht neu.²⁵ Der Superheld beschützt den bürgerlichen Alltag. Dafür ist die moralische Integrität des Helden von besonderer Bedeutung.²⁶

²⁰ Vgl. Coogan, S. 21.

²¹ Vgl. ebd., S.21.

²² Vgl. A. Friedrich und A. Rauscher: *Amazing Adventures*. In: A. Friedrich und A. Rauscher (Hg.): *Film-Konzepte*. Band 6: *Superhelden zwischen Comic und Film*. München 2007, S. 5. Im Folgenden zitiert als Friedrich und Rauscher.

²³ Vgl. ebd., S. 5.

²⁴ Feiffer, S. 23.

²⁵ Vgl. R. Reynolds: *Superheroes: A modern Mythology*. Jackson 1994, S. 77.

²⁶ Vgl. Friedrich und Rauscher, S. 5.

Ihr Aussehen ist in der Regel durch folgende Attribute gekennzeichnet: groß, dunkelhaarig, hübsch.²⁷ Es verstärkt somit das Bild des edlen, mutigen Helden, der sich ohne Furcht für das Wohl der Gesellschaft aufopfert.

In diesem Kontext stellt „Der unglaubliche Hulk“ einen Sonderfall dar. Er ist kein Weltverbesserer im eigentlichen Sinne, obwohl er Menschen, die in Not geraten, hilft und Unrecht bestraft. Trotzdem wird Hulk von der Gesellschaft nicht als Superheld anerkannt, sondern als ein Monster betrachtet. Es bleibt allerdings zu klären, inwiefern Hulk als Superheld gesehen werden kann, oder ob er sich möglicherweise gar nicht in das Genre einordnen lässt. Diese Frage wird in Kapitel 5.1.4 genauer beleuchtet.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass ein Superheld ein heroischer Charakter ist, der eine soziale und selbstlose Mission verfolgt. Er verfolgt über übernatürliche oder durch Technik ermöglichte, übermächtige Kräfte und Fähigkeiten und etabliert zum Schutz seiner Funktion eine Doppelidentität.²⁸ Aufgrund dessen trägt er ein Kostüm, eine Maske und besitzt ein Pseudonym. Der Superheld stellt somit durch seine besonderen Fähigkeiten eine gesteigerte Form des klassischen Heroen dar.

3. Die Vorgänger der Superhelden in der Literatur

Übermächtige Heldenfiguren sind keineswegs eine Innovation der modernen Literatur. Bereits in der Antike bewiesen Halbgötter und Helden wie Achilles, Herakles und Odysseus ihre übermäßig große Macht. Als bekannteste Heldenepen der griechischen Mythologie gelten vor allem Homers „Ilias“²⁹ und „Odyssee“³⁰. Die „Ilias“ beschreibt den zehnjährigen Trojanischen Krieg, in dem Achilles letztlich sein Leben lässt.³¹ Die „Odyssee“ schildert anschließend die Abenteuer der heimkehrenden Krieger aus dem Trojanischen Krieg.

Der kriegerische Heldentyp ist auch noch in mittelalterlichen Ritterepen zu finden. Jedoch berücksichtigt die vorliegende Arbeit diesen Heroentypus nicht, sondern widmet sich

²⁷ Vgl. Feiffer, S. 15.

²⁸ Vgl. Coogan, S. 28 und R. M. Peaslee: Superheroes, “Moral Economy”, and the “Iron Cage”: Morality, Alienation, and the Super-Individual. In: W. Haslem, A. Ndalianis, C.J. Mackie (Hg.): Super/Heroes. From Hercules to Superman. Washington 2007, S. 37. Im Folgenden zitiert als Peaslee.

²⁹ Aus den zahlreichen Übersetzungen, möchte ich zwei besonders hervorheben. Zum einen Wolfgang Schadewaldts Übersetzung von 1975 und die Übersetzung von Johann Heinrich Voss aus dem Jahre 1793. Zitate aus der Ilias beziehen sich auf die Übersetzung von Voß, erschienen im Patmos Verlag 2001.

³⁰ Hier ist ebenfalls die Übersetzung von Johann Heinrich Voss aus dem Jahre 1793 zu nennen und die Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt von 2001. Zitate aus der Odyssee beziehen sich auf die Übersetzung von Voß, erschienen im Patmos Verlag 2009.

³¹ Vgl. Betcher und Pollack, S. 139.

stattdessen einem mittelalterlichen Helden, der als Gesetzloser berühmt wurde: Robin Hood. Seine Figur durchlief im Laufe der Jahrhunderte eine erhebliche Entwicklung – aus einem anfänglich gefährlichen Wegelagerer (ca. 1450-1500) ging 400 Jahre später ein edler und moralisch erhabener Räuber hervor, der die Armen und Unterdrückten beschützte.³² Robin Hood, so wie er heute das Bild des edlen Wilden mit Pfeil und Bogen prägt, verfügt zwar über keine übernatürliche Kraft, doch seine Cleverness lässt ihn trotzdem den bösen, habgierigen und intriganten Sheriff von Nottingham besiegen.

Ein weiterer moderner Vorgänger der Superhelden wurde Anfang des 20. Jahrhunderts von Johnston McCulley erschaffen: Zorro. Mit ihm feierte der maskierte Held seine Geburtsstunde.³³ Zorro, alias Don Diego Vega, widmet seine Lebensaufgabe, angelehnt an Robin Hood, ebenfalls dem Volk und kämpft als dessen Diener gegen das Unrecht. Darüber hinaus etablierte der galante Fechtkünstler die Doppelidentität, welche – wie bereits erwähnt – zu einem wichtigen Merkmal der Superhelden zählt.³⁴ Zorros Tarnung erfolgt mithilfe eines Umhangs und einer Augenbinde.

3.1 Die antiken Vorläufer

Die antiken Heldenepen existieren nunmehr seit fast drei Jahrtausenden und das Interesse an den Ur-Heroen ist nach wie vor ungebrochen. Den Grund dafür sieht der amerikanische Philosoph Ralph Waldo Emerson³⁵ genauso wie William Betcher und William Pollack in ihrer Menschlichkeit:

„Der köstliche Zauber der antiken Tragödie und auch der gesamten alten Literatur liegt darin, daß die Personen einfach sprechen, daß sie als Menschen sprechen, die einen trefflich guten Sinn haben, ohne dies zu wissen, und ehe noch die reflektive Art zu einem vorherrschenden Zug ihres Geistes geworden ist. Unsere Bewunderung für das Antike gilt nicht dem Alten, sondern dem Natürlichen.“³⁶

Trotz ihrer fast übernatürlichen Stärke, wirken die Helden sehr menschlich, was möglicherweise auf ihre menschlichen Schwächen zurückzuführen ist. Aber genau diese Eigenschaften ermöglichen es dem Leser, sich mit dem Helden zu identifizieren. Der

³² Vgl. K. Carpenter: Robin Hood - vom Wegelagerer zum Nationalhelden. In: Einblicke. Forschungsmagazin der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Nr. 22, Oldenburg 1995 oder <http://www.presse.uni-oldenburg.de/25094.html>. Im Folgenden zitiert als Carpenter.

³³ Vgl. Coogan, S. 26.

³⁴ Vgl. ebd., S. 26.

³⁵ R.W. Emerson: Essays. Zürich, 1982. Im Folgenden zitiert als Emerson.

³⁶ Ebd., S. 25ff.

Rezipient schlüpft in die Rolle des Helden.³⁷ Dieses Konzept wird im weiteren Verlauf der Arbeit bei der Untersuchung der modernen Superhelden noch von zentraler Bedeutung sein.

Antike Helden sind tragische Helden. Durch ihre besonderen Eigenschaften sehen sie sich aufgefördert große Taten zu vollbringen und ziehen in Kriege. Ihre Heldengeschichten enden jedoch meist in einer Tragödie, da die Helden durch ihre Herkunft und ihren Charakter determiniert sind. Sie können ihrem Schicksal nicht entkommen und werden zwangsläufig auf ihrer Suche scheitern.³⁸

Der wohl bedeutendste Held der antiken Mythologie ist der griechische Halbgott *Achilles*. Er wurde als Sohn des Königs Peleus von Phtia und der Nereide Thetis geboren. Um ihren Sohn zu schützen, wollte Thetis ihm Unsterblichkeit verleihen. Die Geschichten über den Vollzugsakt variieren allerdings. Einerseits wird berichtet, dass Thetis ihren Sohn tagsüber mit Ambrosia einrieb und ihn nachts ins Feuer legte. Als Peleus dies sah, rettete er seinen Sohn aus den Flammen, so dass nur sein Fußknöchel, genauer gesagt sein Sprunggelenk, verbrannt wurde. Die bekanntere Variante ist allerdings die Taufe im Styx. Thetis tauchte Achill in den Unterweltfluss, der Unsterblichkeit verleihen sollte. Damit er jedoch nicht ertrank, hielt Thetis ihn an der Ferse fest. Es gelangte kein Wasser an die Stelle, so dass er dort verwundbar blieb.³⁹ Genau an dieser Stelle traf Paris Pfeil später Achilles im Kampf um Troja. Diese Sage ist der Ursprung für den noch heute gebräuchlichen Begriff „Achillesferse“.

Achill kann als Ur-Heldentyp verstanden werden, als Vorbild, an welchem sich viele der nachfolgenden Heldenfiguren orientierten.⁴⁰ Dabei wurde in vielen Fällen das Merkmal der nahezu Unverwundbarkeit durch eine kleine Schwachstelle erneut aufgegriffen. Dies wird im weiteren Verlauf der Arbeit auch bei den Superhelden deutlich. Grund für die Schwächung des Helden ist meiner Meinung nach die Aufrechterhaltung der Sterblichkeit. Wäre der Held unsterblich, wäre die Motivation zur Sorge hinfällig, der Leser demnach frühzeitig gelangweilt. Darüber hinaus würde durch seine Unsterblichkeit die menschliche Komponente wegfallen. Somit wäre die vorangegangene Erklärung von Emerson hinfällig. Dass Achilles jedoch sehr menschliche Wesenszüge aufweist, wird bei genauerer Analyse seines Charakters deutlich. Ein Wesensmerkmal sticht besonders ins Auge: sein maßloser

³⁷ Vgl. Betcher und Pollack, S. 33.

³⁸ Vgl. zum ganzen Abschnitt: ebd., S. 37.

³⁹ Vgl. zum gesamten Abschnitt: Lücke, S. 15f.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 25.

Zorn. Der „kampfeslustige, schnellfüßige, große, starke [Held] mit furchterregender Stimme“⁴¹, wird insbesondere von seiner Wut beherrscht. Die Konsequenzen, die ein unbeherrschter Wutausbruch zu Folge haben kann, werden deutlich, als Agamemnon Achilles die Sklavin wegnimmt. Der Heroe zieht, angetrieben von seinen Rachegelüsten, mit seinen Männern in den Krieg um Troja. Als der große Krieger den Schlachtfeldern zwischenzeitlich den Rücken kehrt, kämpft sein bester Freund Patroklos jedoch ohne ihn weiter und wird von Hektor ermordet.

Das Schuldgefühl, Patroklos nicht beigestanden zu haben, zermürbt Achilles und entfacht gleichzeitig einen unbändigen Zorn ihn ihm. Der Heroe überträgt seine Wut gegenüber Agamemnon auf Hektor. Er übt Rache, indem er Hektor tötet, ihn an den Wagen bindet und um das Grab seines Freundes Patroklos schleift: „Immer zwar um das Grab des trauesten Freundes Patroklos/Schleift er ihn mitleidslos, wann der heilige Morgen emporsteigt.“⁴²

In diesem, nach heutigem Verständnis unehrenvollem Verhalten, sehen Betcher und Pollack die „Überbewertung des Ehrgefühls zweier Männer und die schmerzlichen Folgen unbeherrschter Wut“.⁴³ Der Zorn lässt Achilles erbarmungslos und roh erscheinen. Sein stark emotionales Verhalten weist darauf hin, dass es ihm an Klugheit, Weisheit und Erfindergeist mangelte.⁴⁴ Der Heroe handelt keineswegs überlegt, sondern lässt seinen Emotionen die Oberhand. Dieses Verhalten verdeutlicht zusätzlich die Menschlichkeit des archetypischen Helden. Der Wunsch nach Vergeltung ist für jedermann nachvollziehbar und somit ein rein humaner Wesenszug.

Ein weiteres typisches Kennzeichen für die antike Mythologie ist die Möglichkeit des Helden, zwischen einem langen ruhmlosen Leben oder einem kurzen ruhmvollen Leben zu entscheiden. Achilles wählt, wie viele weitere Heroen, Ruhm und Ehre.⁴⁵ Sie stellen die zentralen Leit motive der damaligen Gesellschaft dar.

Ähnlich verhält es sich bei *Herakles*, dem „gewaltigsten unter den griechischen Helden“.⁴⁶ Er wurde als Sohn des Zeus und der Akmene geboren, was die eifersüchtige Hera, Zeus Frau, als Anlass nimmt, dem Helden ein Leben lang zu schaden. Zunächst verzögert sie seine Geburt, so dass Herakles nach Eurystheus geboren und dadurch ihm untertan wird.

⁴¹ Lücke, S. 24f.

⁴² Ilias, 24. Gesang, 411f..

⁴³ Betcher und Pollack, S. 139.

⁴⁴ Vgl. Lücke, S. 24f.

⁴⁵ Vgl. Peterich und Grimal, S. 86.

⁴⁶ Peterich und Grimal, S. 71.

Des Weiteren legt Hera dem achtmonatigen Kind zwei Schlangen in die Wiege, die der Heros aber mit Leichtigkeit erwürgt.⁴⁷ Herakles erlernt bereits als Kind alle ritterlichen Künste. Doch für die Musik kann er sich nicht begeistern und erschlägt seinen Musiklehrer Linos, als dieser ihn einmal tadelt.⁴⁸

Zur Strafe für seine Tat schickt ihn Amphitryon als Hirte in die Berge, in welchen er seine erste Heldentat vollbringt: Herakles tötet den Nemäischen Löwen, dessen Haut er anschließend als Umhang trägt und der ihm als Schutzschild dient. In der Einsamkeit der Natur reflektiert Herakles sein Dasein. Folgt man der Interpretation des Philosophen Prodikos, so endet dieses Hinterfragen der eigenen Natur an einem Scheideweg: Herakles muss zwischen der Lust und der Tugend wählen. Entweder ein Leben in Glückseligkeit, oder ein hartes, aber ruhmreiches Leben. Der Held entscheidet sich für den Weg der Tugend und des Ruhmes, wie zuvor Achilles. Der Wunsch nach Verehrung, gleichsam nach einer postmortalen Überhöhung der eigenen Person, ist somit ein zentrales Motiv der antiken Mythologie. Das irdene Leben tritt vor dem Wunsch nach Ruhm und Ehre zurück.⁴⁹ Dabei kommt der expliziten Einsamkeit, in der diese Entscheidung getroffen und die Taten zur Mehrung des eigenen Ruhmes erbracht werden, in der vorliegenden Untersuchung große Bedeutung zu.

Auf Zeus Wunsch muss Herakles im Dienst des Eurystheus zwölf Heldentaten vollbringen. Er begibt sich auf eine Reise und befreit die Welt von furchtbaren Übeln und Ungeheuern, wodurch der Held seinen ersehnten, unsterblichen Ruhm erlangt.⁵⁰ Dabei ist es jedoch wichtig, dass Herakles seine Reise allein bestreitet. Laut Betcher und Pollack müssen die antiken Heroen an Größe gewinnen, indem sie dem Tod ganz allein entgegen treten.⁵¹

Die zwölf Heldentaten sind vergleichbar mit der Mission der Superhelden. Herakles macht es sich zur Aufgabe, das menscheitsbedrohende Böse zu besiegen. Während die Superhelden jedoch versuchen, den Antagonisten möglichst ohne Gewalt in die Flucht zu schlagen, steht in der antiken Mythologie der kriegerische Aspekt im Vordergrund.

⁴⁷ Anm.: Seine besondere Kraft erlangte Herakles durch die Milch der Hera, die ihn zwischenzeitlich als ausgesetztes Kind aufgenommen und gesäugt hatte, ohne zu wissen, dass dieser Säugling Herakles war. Als dieser jedoch zu heftig saugte, verstieß sie ihn. Das Leben des Herakles findet Eingang in zahlreichen Nebengeschichten und Epen antiker Autoren. Eine Zusammenfassung des Topos findet sich in: K. Riha und C. Zelle: Die Taten des Herkules. Nach Gustav Schwab und anderen literarischen Dokumenten. Frankfurt a. M. 1997.

⁴⁸ Vgl. zum gesamten Abschnitt: Peterich und Grimal, S. 71.

⁴⁹ Vgl. zum gesamten Abschnitt: ebd., S. 72.

⁵⁰ Vgl. zum gesamten Abschnitt: ebd., S. 72f.

⁵¹ Vgl. Betcher und Pollack, S. 148f.

Auch das epochal stärkste Merkmal ist bei Herakles zu entdecken: der unbändige Zorn.⁵² Als Eurytos ihm nicht wie versprochen seine Tochter zur Frau gibt, tötet der Held aus Vergeltungsdrang Eurytos Sohn Iphitos. Ebenso zieht der Heros aus Rache für die versprochenen, aber anschließend verweigerten Pferde, nach der Rettung Hesiones, König Laomedons Tochter, in den Krieg gegen Troja, in welchem er sowohl den König, als auch – mit einer Ausnahme – alle seine Söhne tötet.⁵³

Es wird somit deutlich, dass Achilles und Herakles vergleichbare Heldenbilder verkörpern. Doch während Achilles nahezu unsterblich ist, erlangt Herakles diesen Status erst nach seinem Tod. Der Held wird in den Olymp aufgenommen, in welchem ihm Zeus die Unsterblichkeit verleiht und ihm Hebe, die Göttin der Jugend, zur Frau gibt.

Einen ganz anderen Heldentypus stellt dagegen *Odysseus* dar. Als ihm die Göttin Calypso die Unsterblichkeit anbietet, lehnt er sie ab. Als Kind zweier Sterblicher ist auch der Held selbst sterblich. Im Gegensatz zu Herakles und Achilles wählt Odysseus ein langes Leben. Werte wie das Gründen einer Familie, das gemeinsame Altwerden und Sterben besitzen einen wesentlich höheren Stellenwert für ihn, als die Unsterblichkeit. Im Vergleich zu Achilles kurzem, ruhmreichem Dasein, führt der Held ein langes, erfülltes Leben.⁵⁴

Darüber hinaus verfügt Odysseus – im Gegensatz zu Achilles – über einen brillanten Verstand. Mit List und Tücke hintergeht er seine Feinde.⁵⁵ Beispielhaft dafür ist seine Idee des hölzernen Pferdes, durch welche die Eroberung Trojas gelingt.⁵⁶ In der „Odyssee“ stellt Odysseus eine neue Art von Held dar, der es sich zur Aufgabe macht, die stärksten Heroen wie Achilles und Herakles herauszufordern.⁵⁷ Durch seine Entschlossenheit, seinen Intellekt und seinen Mut gelingt es ihm, die übermächtigen Feinde zu besiegen.⁵⁸

Odysseus ist der Sohn des Laertes und der Antikleia. Über die mütterliche Seite bestehen verwandtschaftliche Verhältnisse zum Meisterdieb Autolykos. Dabei existieren hinsichtlich der Abstammung des Odysseus höchst unterschiedliche Ansichten, je nach Quelle divergieren sowohl Mutter als auch Vater⁵⁹. Homer widmete der Figur einen eigenen Epos, seine Interpretation bestimmt auch noch die aktuelle Lesart des Helden.

⁵² Vgl. Peterich und Grimal, S. 75.

⁵³ Vgl. ebd., S. 74f.

⁵⁴ Vgl. Mackie, S. 85.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 85.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 92.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 91.

⁵⁸ Vgl. ebd., S.94.

⁵⁹ Vgl. zu den Verwandtschaftsverhältnissen des Odysseus: Lücke, S. 400f.

Als Paris die Helena entführt und die Griechen einen Krieg gegen Troja anstrengen, versucht Odysseus sich dem Kampfeinsatz zu entziehen, indem er einen Wahnsinnigen vorspielt.⁶⁰ Der spätere Held ist also bei weitem kein Kriegstreiber, kein Freiwilliger, den die Aussicht auf Ruhm und Ehre in die Schlacht treibt. Doch er stellt sich letztlich seinen Bündnispflichten und damit seiner Mission. Odysseus entspricht rückblickend am ehesten dem Homer'schen Ideal des kriegerischen Helden in der Einheit von Geist und Leib, wie er auch schon in der Ilias deutlich hervortritt, als Phoinix den jungen Achill unterweist: „Darum sandt er mich her, um dich das alles zu lehren/Beides, beredt in Worten zu sein und rüstig in Taten.“⁶¹ So übernimmt Odysseus mit seinem Schiff ganz selbstverständlich die mittlere Position im Geschwader vor Troja ein.⁶² Die geistigen Fähigkeiten des geborenen Anführers bleiben nicht lange verborgen, Odysseus wird von den Heerführern zunehmend mit schwierigen Missionen betraut. Und wieder betont Homer die Verknüpfung von geistiger und körperlicher Kraft, etwa als Diomedes über Odysseus spricht: „Wenn mich dieser begleitet, sogar aus flammendem Feuer/Kehrten wir beide zurück, weil keiner ihm gleicht an Erfindung.“⁶³

Die Erfindung, der Geistesblitz, oder schlicht das hölzerne Pferd kennzeichnet letztlich den Ruhm des Odysseus: „Aber die andern, geführt vom hochberühmten Odysseus/Saßen, von Troern umringt, im Bauche des hölzernen Rosse/Welches die Troer selbst in die Burg von Ilion zogen.“⁶⁴ Odysseus führt die Griechen zum Sieg: Nicht aufgrund seiner körperlichen Stärke, sondern im Vertrauen auf seine Intelligenz und dem Gespür für den Augenblick. Bei der späteren Untersuchung von Batman, auch er ein Mensch wie Odysseus, wird die Erfüllung der persönlichen Mission durch Disziplin und mentale Stärke noch einmal zu beachten sein. Zumal das Wirken des Odysseus mit dem Sieg über Troja nicht endet. Homer entwarf vielmehr eine Lebensgeschichte, die den Helden bei seiner Rückkehr vor zahlreiche Herausforderungen stellt. Was die individuelle Problemlösung durch Odysseus eint, ist der stete Gebrauch von kriegerischer Stärke gepaart mit Verstand und Logik.

Es wird somit deutlich, dass Odysseus innerhalb der antiken Helden eine Ausnahmeposition einnimmt, eine Stellung die auch bei Batman nachzuweisen sein wird. Grundsätzlich stellen die antiken Vorläufer ruhm- und ehrenvolle Heroen dar, ihre

⁶⁰ Vgl. Lücke, S. 403.

⁶¹ Ilias, 9. Gesang, 440f.

⁶² Vgl. Ilias, 8. Gesang, 222f: „Und er betrat des Odysseus' gewaltiges dunkles Meerschiff, Welches die Mitt einnahm, dass beiderseits die vernähmen.“ Lücke weist Odysseus gleichsam die Rolle des Kopfes zwischen den Schultern zu: Vgl. Lücke, S.406.

⁶³ Ilias, 10. Gesang, 246f.

⁶⁴ Odyssee, 8. Gesang, 502ff.

Charaktere sind gleichzeitig jedoch überaus brutal, grausam und rachsüchtig. Es handelt sich um kriegerische Helden, die sich von ihren starken Gefühlen leiten lassen, wodurch es zu grausamen Racheakten kommt. Das Ziel der antiken Heroen ist es, durch ruhmvolle Taten Ehre zu erlangen und Kriege zu führen. Wie Herakles, der durch seine zwölf Heldentaten die Welt von furchtbaren Übeln befreit.

An dieser Stelle wird offensichtlich, dass die Superhelden eine völlig andere Mission verfolgen, als die altgriechischen Helden. Während bei den Superhelden die Verteidigung und Erhaltung des Friedens im Fokus steht, werden die Ur-Helden als streitbare, Gewalt verherrlichende Krieger dargestellt. Das zentrale Thema der „Ilias“ ist der narzisstische Zorn des Achilles und die daraus folgenden Konsequenzen, sowohl für seine Freunde, als auch für seine Feinde.⁶⁵

Bei genauerer Untersuchung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten der antiken und modernen Helden, stellt auch Chris Mackie in seinem Werk „Super/Heroes from Hercules to Superman“ fest, dass sich verschiedene Merkmale sowohl bei Achilles und Superman als auch bei Odysseus und Batman nachweisen lassen.⁶⁶ Eine detaillierte Darstellung der Vergleiche erfolgt wie angekündigt in Kapitel 5.

3.2 Die modernen Vorgänger

Wie im vorangegangenen Abschnitt aufgezeigt wurde, gab es bereits in der Antike zahlreiche Heldengeschichten. Sie verkörpern demnach schon früh ein beliebtes Genre, das sich durch die gesamte Literaturgeschichte zieht und immer noch aktuell ist. Inwiefern sich die Heldenfigur im Transit vom Mittelalter bis in die Moderne⁶⁷ im Vergleich zu den antiken Heroen verändert hat, soll im nachfolgenden Abschnitt anhand von zwei Beispielen analysiert werden. Als erstes widmet sich die Arbeit Robin Hood, dem selbstlosen Edelmann, der sich als Beschützer der Armen, den Kampf gegen das Unrecht zur Lebensaufgabe machte. Dieses Motiv griff Johnston McCulley Anfang des 20. Jahrhunderts durch seinen Held Zorro erneut auf.

Robin Hood ist heutzutage besser bekannt als der edle Räuber – ein „Sozialbandit“, der sein Leben als Edelmann aufgibt, um seine Fähigkeiten den Armen und Unterdrückten zu

⁶⁵ Vgl. Betcher und Pollack, S. 139.

⁶⁶ C.J. Mackie: Men of Darkness. In: W. Haslem, A. Ndalianis, C.J. Mackie (Hg.): Super/Heroes from Hercules to Superman. Washington 2007, S. 84ff. Im Folgenden zitiert als Mackie.

⁶⁷ Anm.: Die Arbeit datiert den Beginn der Moderne ab dem 19. Jahrhundert.

widmen. Sein Kampf gilt dem Unrecht, verkörpert durch den habgierigen und machtsüchtigen Sheriff von Nottingham, der – in Abwesenheit des Königs Richard Löwenherz – die Bauern ausbeutet und somit ihre Existenz bedroht.

Dies ist allerdings die Zusammenfassung der aktuellen Lesart des Robin Hood-Topos. Erste mündliche Überlieferungen der Legende des Robin Hood existieren bereits seit dem 13. Jahrhundert; die ältesten überlieferten Quellentexte und Balladen stammen aus der Zeit zwischen 1450 und 1500.⁶⁸

Im Laufe der Jahrhunderte hat das Bild von Robin Hood jedoch eine drastische Veränderung erfahren.⁶⁹ In den ältesten Balladen wird der spätere Held als gefährlicher Wegelagerer beschrieben.⁷⁰ Er ist somit noch nicht als eine heldenhafte, positive Figur zu erkennen. Der Heros setzt sich in blutigen Kämpfen mit habgierigen Äbten und Bischöfen auseinander, fungiert damit aber keineswegs als Helfer und Beschützer der Armen und Unterdrückten.⁷¹ Ende des 16. Jahrhunderts rückte der Schriftsteller Anthony Munday Robin Hood in die Rolle des enterbten Edelmanns; drei Jahrhunderte später erlangte der Outlaw in Walter Scotts „Ivanhoe“ die Rolle des patriotischen Widerstandskämpfers.⁷² Scott stellte den Gesetzlosen erstmalig als allgegenwärtigen Helfer und Beschützer dar. Durch die Aufgabe seines radikal rebellischen Verhaltens wurde der Protagonist zum Nationalheld.⁷³

Im 20. Jahrhundert verliert Robin Hood seine politische Bedeutung.⁷⁴ Die Moderne zeigt ihn als Vorkämpfer für gesellschaftliche Freiheit und Gerechtigkeit. Sein Bild verändert sich zum galanten Räuber, der sich für die Armen und Unterdrückten einsetzt.⁷⁵ So unterstützt Robin Hood beispielsweise in Howard Pyles Romanversion⁷⁶ den verarmten Ritter Sir Richard of the Lea, der durch Erpressung seitens des Königshofes sein gesamtes Vermögen und seine Ländereien verloren hat. Robin ergaunert vom Bischof Geld für wohltätige Zwecke, die er letztlich dem verarmten Ritter schenkt, damit dieser sein Land

⁶⁸ Vgl. Carpenter.

⁶⁹ Vgl. ebd.

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Vgl. S. T. Knight: Robin Hood. A complete study of the English outlaw, Oxford 1995, S. 2 und 8.

⁷⁴ Vgl. I. Beneke: Der gute Outlaw. Studien zu einem literarischen Typus im 13. und 14. Jahrhundert. In: G. Müller-Schwefe und F. Schubel: Studien zur englischen Philologie. Band 17, Tübingen 1973, S. 1. Im Folgenden zitiert als Benecke.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 1.

⁷⁶ H. Pyle: Robin Hood. München 2008. Im Folgenden zitiert als Pyle. Der Roman prägt wesentlich das moderne Robin Hood-Verständnis. Die hier zitierte Übersetzung des Originaltitels „The Merry Adventures of Robin Hood“ ist somit auch Grundlage für den Stereotyp, wie er im Disney-Comic oder im Film von 1991 transportiert wird.

zurückerhalten kann.⁷⁷ Seine Mittel sind zwar nach heutigem Verständnis nicht legitim, jedoch moralisch vertretbar. Robin Hood stiehlt nicht zum eigenen Vorteil, sondern agiert selbstlos. „Ich bin bestrebt, die Stolzen zu erniedrigen und jenen zu helfen, die mit Kummer beladen sind.“⁷⁸ Das Leitmotiv des guten Outlaws begründet sich demnach in der notwendigen Verteidigung der Gerechtigkeit: Das Gute muss über das Böse siegen. Dies geschieht jedoch im Fall von Robin Hood durch Selbstjustiz. Um die gerechte Ordnung wieder herstellen zu können, agiert Hood als selbsternannter Richter, was er aber durch seinen moralischen und integeren Charakter legitimiert.⁷⁹ Diese Art und Weise der Rechtschaffenheit wird im weiteren Verlauf der Arbeit auch in den Superheldengeschichten ein Thema sein.

Die Anerkennung für seine Taten erfährt Robin Hood durch König Richard Löwenherz. Dieser begnadigt den Straßenräuber und seine Gefährten.⁸⁰ Durch das Auftauchen dieses standesgemäßen Erlösers verliert der Held seine Funktion – seine Mission ist erfüllt. Aufgrund dessen lässt Pyle ihn am Ende seines Romans sterben.⁸¹ Dieses Stilmittel ist auch bei den antiken Heroen nachweisbar. Sie leben für ihre Mission, die Vollendung geht einher mit dem Ende der Funktion, letztlich dem konsequenten Sterben des Heros. Robin Hood ist im Gegensatz zu den antiken Vorläufern jedoch kein Einzelkämpfer, sondern der Führer einer Gruppe.

Ähnlich wie die Romanvorlage Pyles setzt Regisseur Kevin Reynolds in „Robin Hood: Prince of Thieves“⁸² (1991) die Heldenfigur filmisch um. Die integrierte Liebesgeschichte zwischen dem Heros und Lady Marian gewinnt in dieser Verfilmung einen exponierten Stellenwert. Auch der Gefährte aus dem Morgenland, Azeem, ist eine reine Filmfigur und gibt dem Stoff einen moralischen Tiefgang. Robin und Azeem treten als Botschafter des kulturellen Austauschs auf – ein Kunstgriff, der mehr den romantischen Vorstellungen der modernen Drehbuchautoren, als dem tatsächlichen Anliegen des Robin-Hood-Sujets entspricht.

Anhand der langen Entwicklungsperiode wird jedoch letztlich nur deutlich, dass der Heldentyp stets dem jeweiligen Gesellschaftsbild angepasst wird. Aus dem anfänglich gefährlichen Wegelagerer entwickelte sich eine moralische Figur, die sich für die

⁷⁷ Vgl. Pyle, S. 166ff.

⁷⁸ Ebd., S. 168.

⁷⁹ Vgl. W. Hofmann: Robin Hood: Die mediale Konstruktion von Freiheit, Gemeinwohl und Individualität. In: *Sowi – Sozialwissenschaftliche Informationen* 26 (1997), H.4, S. 261.

⁸⁰ Vgl. Pyle, S. 288ff.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 315.

⁸² Robin Hood: Prince of Thieves, Vereinigtes Königreich 1991, Regisseur: Kevin Reynolds.

Bedürfnisse der Armen einsetzt, das zerrissene Land eint und ganz nebenbei auch noch als Botschafter einer aufgeklärten, multikulturellen Gesellschaft fungiert.

Die moderne Adaption des Robin Hood-Sujets kann somit, im Gegensatz zu den ursprünglichen Balladen, als Vorbild für die Superhelden verstanden werden. Das Bild des Helden, der durch seine Handlung zum Gesetzlosen erklärt wird und den selbstlosen Kampf für das Gute aufnimmt, wird in den Superheldengeschichten erneut aufgegriffen.

Johnston McCulley erschuf 1919 in seinem Roman „The Curse of Capistrano“⁸³ mit der Figur des *Zorros* einen weiteren klassischen Helden. Im Unterschied zum geächteten Waldbewohner Robin Hood, führt Zorro jedoch ein Doppelleben. Getarnt mit schwarzer Augenbinde, Sombrero und violetter Umhang, kämpft der Held alias Don Diego Vega als Rächer der armen, unterdrückten, kalifornischen Bevölkerung des 19. Jahrhunderts zu Zeiten der spanischen Kolonialherrschaft.

„Zorro war ein Diener des Volkes. [...] Er hat getan was nötig war. [...] Das ist sein Fluch – sein Schicksal.“⁸⁴

Abseits seines Heldendaseins und ohne Maskierung, präsentiert sich Vega als unscheinbarer, gelangweilter und überaus gemüthlicher Edelmann, der sich nur in den wohlhabenden Kreisen der Dons bewegt.⁸⁵ Vega spricht über Lyrik, die Sprache des Duells liegt ihm in diesen Situationen fern. Er etabliert somit den perfekten Gegensatz zu seinem Alter Ego: „Ich gab vor, mich kaum für das Leben zu interessieren, auf daß niemand je meinen Namen mit dem Banditen [...] in Verbindung bringen würde.“⁸⁶ Vergleichbar mit den ritterlichen Künsten, die die antiken Heroen lernten, eignet sich Vega die Fechtkunst sowie das Reiten an – jedoch heimlich, um seine Tarnung nicht zu gefährden.⁸⁷

Seine Mission gilt der Unrechtbekämpfung, dem Kampf gegen korrumpierte und korrumpierende Staatsbeamte, die Missionsstationen plündern und Indianer misshandeln.⁸⁸ Des Weiteren beschützt er in Not geratene Damen und befreit Unschuldige aus dem

⁸³ Anm.: 1997 erschien das Werk in deutschsprachiger Übersetzung von Carsten Mayer: J. McCulley: *Zorro*. Der Originalroman. München 1997. Im Folgenden zitiert als *Zorro*.

⁸⁴ Vgl. *Die Maske des Zorro*, USA / Mexiko 1998, Regisseur: Martin Campbell, 121. Minute.

⁸⁵ Vgl. *Zorro*, S. 161: „Don Diego tut nichts anderes, als in der Sonne zu sitzen und zu träumen. Er hat kaum je einen Degen bei sich, und wenn, dann auch nur, um damit anzugeben. Er ächzt und stöhnt, wenn er mal ein paar Meilen weit reiten muß. Don Diego ist etwa so gefährlich wie eine Eidechse, die sich die Sonne auf den Buckel brennen lässt.“

⁸⁶ *Zorro*, S. 284.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 284.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 18 und 278.

Kerker. Seine ärgsten Feinde werden durch den korrupten Capitán Ramón und seinem Vorgesetzten, dem Gouverneur, verkörpert. Zorro hingegen ist ein moralisch integrierter Held. Doch trotz seines moralischen Handelns, der Verbindung von Leidenschaft und Romantik, tritt Zorro an einigen Stellen auch als grausamer Rächer auf. Als ein Klosterbruder zu Unrecht des Betrugs bezichtigt und durch einen bestochenen Richter verurteilt wird, rächt Zorro dies durch eine nächtliche Vergeltungstat: Er entführt sowohl den angeblich betrogenen Händler, als auch den Richter und peitscht beide aus. Sie erhalten die gleiche Strafe, die auch der unschuldig Verurteilte zuvor über sich ergehen lassen musste.⁸⁹ Der Held verübt somit eigenmächtig Selbstjustiz.

Zorro setzt sich demnach zwar grausam, aber gerecht und vor allem selbstlos für das Wohl der Gesellschaft ein, obwohl diese Grundsätze ihn selbst einschränken. Denn die Doppelidentität verhindert eine erfüllte Liebe, nur so kann die Tarnung gewahrt bleiben. Vega ist es verwehrt, romantisch um seine Angebetete zu werben, da dies seinem Verhalten als Zorro entspräche. Senorita Pulido hingegen verliebt sich in Zorro. Es entsteht eine Dreiecksbeziehung, die erst durch die finale Enttarnung aufgelöst wird.⁹⁰ „Nunmehr aber wird Senor Zorro nicht mehr reiten, denn es wird nicht mehr nötig sein.“⁹¹ Seine Mission ist erfüllt, somit wird die Funktion der Zorro-Figur nicht weiter benötigt. Vega kann Senorita Pulido heiraten. Dieses „Sterben“ des Helden ist vergleichbar mit dem Sterben der antiken Heroen. Auch sie werden nach der Erfüllung ihrer Aufgabe nicht mehr benötigt, haben innerhalb der mythologischen Erzählungen ihre jeweilige Funktion final erfüllt.

Die filmische Adaption „Die Maske des Zorro“⁹² (1998) wandelt die abgeschlossene Geschichte in eine Endlosgeschichte ab. Der alternde Zorro bildet einen Nachfolger aus, welcher seine Mission weiterverfolgt. In der modernen Fassung ist darüber hinaus die Erfüllung der Liebe trotz Doppelidentität möglich. Die Korruption und der Rachedanke werden hier allerdings weiterverfolgt. Der Held wird sogar zur tragischen Figur durch den Tod von Vegas Frau Esperanza durch seinen Gegenspieler Don Rafael Montero.⁹³ Diese Szene ist der Auslöser für einen, im Gegensatz zur selbstlosen Mission, sehr persönlichen Vergeltungsschlag.

⁸⁹ Vgl. zum gesamten Abschnitt: Zorro, S. 162ff.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 284ff.

⁹¹ Ebd., S. 286.

⁹² Vgl. Die Maske des Zorro, USA / Mexiko 1998, Regisseur: Martin Campbell. Im Folgenden zitiert als Die Maske des Zorro.

⁹³ Vgl. ebd., 15. Minute.

Das vorangegangene Kapitel hat gezeigt, dass das Motiv der Vergeltung nicht nur in der antiken Mythologie fest verankert ist, sondern auch die modernen Vorgänger der Superhelden diesem Drang folgen. Zorro rächt eigenmächtig sowohl betrogene Bürger als auch seine persönlichen Rückschläge. Im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit wird sich zeigen, dass dieses Motiv auch in den modernen Superheldengeschichten zu finden ist – etwa bei Batman, den ein ähnliches Schicksal ereilt wie Don Diego Vega in der filmischen Adaption der Zorro-Legende von 1998.

Des Weiteren etablierte McCulley durch Zorro die Doppelidentität, die im 20. Jahrhundert zum Merkmal des Superheldengenres wurde.⁹⁴ Besonders Bob Kane, Batmans Erfinder, ließ sich von der Figur des Zorros inspirieren. Er übernahm nicht nur die Idee der dualen Identität, sondern führte Bruce Wayne, Batmans Alter Ego, ebenfalls in die wohlhabende Gesellschaft ein. Eine detaillierte Analyse über die vergleichbaren Merkmale erfolgt in Kapitel 5.1.2.

4. Die Geburt der Superhelden in Bildergeschichten - Comics

Der Comic hat das 20. Jahrhundert künstlerisch nachhaltig als neue Medienform geprägt. Nicht von ungefähr wurde die literarische Form der Zusammenfügung von Bild und Text zu einem neuen, untrennbaren Ganzen, „die neunte Kunst“ genannt.⁹⁵ Ihr erstes Aufkommen erfolgte zum Ende des 19. Jahrhunderts, ihre Blütezeit erlebten die Comics besonders Ende der 1930er und 1940er Jahre, wobei die gleichzeitige Geburt der Superhelden bereits ein Hinweis auf den besonderen Einfluss dieses Genres auf die Comic-Industrie insgesamt ist. Einen erneuten Aufschwung der Comics in den 1960er Jahren geht einher mit einer zweiten Welle neuer Superhelden. Obwohl die Bildergeschichten auch aktuell noch allgegenwärtig sind, werden sie laut Thomas Hausmanninger als Kulturbestand nur noch wenig beachtet.⁹⁶

Der Comicstreifen besteht aus mehreren aneinandergehängten Einzelbildern, in deren Verlauf eine Geschichte dargestellt wird.⁹⁷ Anfänglich waren diese Comicstreifen in Tageszeitungen in Form eines kurzen Witzes oder einer Fortsetzungsgeschichte zu finden.⁹⁸ Durch die Kontinuität und ein beständiges Figurensortiment entstand eine enge

⁹⁴ Vgl. Coogan, S. 26.

⁹⁵ Vgl. Hausmanninger, S. 7.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 7.

⁹⁷ Vgl. C. Holtz: Comics – ihre Entwicklung und Bedeutung. München 1980, S. 9. Im Folgenden zitiert als Holtz.

⁹⁸ Vgl. Silva, 3. Folge, 1.-2. Minute.

Leserbindung.⁹⁹ Es folgten die „comic books“¹⁰⁰, in denen die Geschichten vollständig abgedruckt wurden.

Seit Ende der 1930er Jahre treten als Protagonisten vermehrt Superhelden auf. Kostümiert erscheinen sie laut Hausmanninger als „Inkarnation des Guten, Wahren und Schönen“¹⁰¹ und verkörpern bürgerliche Wertvorstellungen. Ferner weist er darauf hin, dass das Böse zunächst als „abgrundtief und nicht resozialisierbar“¹⁰² dargestellt wurde. Der Held dagegen ist staatstreu, er handelt im Auftrag der Staatsgewalt.

Die Themen der Comics variieren aufgrund ihrer Anpassung an das jeweils aktuelle Zeitgeschehen. In den 1920er Jahren dominierten zunächst die Heim- und Familiengeschichten.¹⁰³ In den 1930er Jahren folgten die Detektiv- und Abenteuergeschichten, die ihren Höhepunkt in den Superheldengeschichten fanden. Eine exemplarische Darstellung dieser beiden Comicgenres erfolgt in Kapitel 4.6.

Dabei waren die Comics teilweise ihrer Zeit voraus. Jahre bevor Neil Armstrong als erster Mensch auf dem Mond landete, betrat „Tintin“ aus der Comicserie „Les aventures de Tintin“ (Tim und Struppi) vom Hergé den Mond.¹⁰⁴ Während die Wissenschaft noch an der Umsetzung des Traumes arbeitete, ließen die Comicautoren ihrer Phantasie bereits freien Lauf. Gesellschaftliche Träume und Wünsche finden somit Eingang in die Comics, welche folglich den Zeitgeist der jeweiligen Gesellschaft widerspiegeln.

Im folgenden Kapitel soll zunächst untersucht werden, wann und durch wen das erste Aufkommen der Comics entstand und wie sich dieses Medium entwickelte. Anschließend wird beleuchtet, inwiefern sich der Heldentypus durch die Einführung der Superhelden verändert hat.

4.1 Das erste Aufkommen der Comics

Gustave Doré, William Hogarth, George Cruikshank und Wilhelm Busch gelten neben Rodolphe Töpffer als die Urväter der Comics.¹⁰⁵ Durch ihre Bildergeschichten entstand ein neuartiges Genre, das Töpffer (1799-1846) als „Volksliteratur in Bildern“ betitelte.¹⁰⁶ 1845 schrieb der französische Zeichner in seinem „Essai de physiognomonie“: „Man kann

⁹⁹ Vgl. Holtz, S. 9.

¹⁰⁰ Anm.: Synonym für Comicbücher oder Comichefte.

¹⁰¹ Hausmanninger, S. 49.

¹⁰² Ebd., S. 49.

¹⁰³ Vgl. Silva, 3. Folge, 17. Minute.

¹⁰⁴ Vgl. Les aventures de Tintin. Nr. 15: Objectif Lune 1952 und Silva, 1. Folge, 6.-7. Minute.

¹⁰⁵ G. Metken: Comics. Frankfurt a. M. 1970. Im Folgenden zitiert als Metken.

¹⁰⁶ Vgl. A. Verweyen: Einleitung. In: A. Verweyen (Hg.): Comics, eine Ausstellung im Rheinischen Freilichtmuseum. Köln 1986, S. 10. Im Folgenden zitiert als Verweyen.

Geschichten schreiben in Kapiteln, Zeilen, Wörtern: Das ist Literatur im eigentlichen Sinn.“¹⁰⁷ Andererseits stellte er fest: „Man kann Geschichten schreiben in Folgraphisch dargestellter Szenen: Das ist Literatur in Bildern.“¹⁰⁸

Das Neuartige an Töpffers Geschichten war die Verschmelzung von Bild und Text zu einem untrennbaren Ganzen. Auch die einzelnen Szenen folgten einem bestimmten Prinzip. Jedes Bild ergab sich aus dem vorangegangenen und führte zum nächsten, so dass die Augen sowie die Phantasie des Betrachters die Aufgabe hatten, die Lücken zwischen den Bildern selbst zu ergänzen.¹⁰⁹ Johann Wolfgang von Goethe las Töpffers Bilderzählungen und ermutigte ihn, diese zu veröffentlichen. Seiner Meinung nach waren die Bilderzählungen altersklassen- und sprachenübergreifend, so dass er eine Möglichkeit sah, die moderne Kultur zu vereinheitlichen.¹¹⁰

Ende des 19. Jahrhunderts griff Richard Felten Outcault das neuartige Erzählprinzip Töpffers auf und entwickelt es weiter. Um Text und Bild noch enger miteinander zu verbinden, fügte er die Dialoge in Form von Sprechblasen ein. Auch die weißen Zwischenräume zwischen den einzelnen Bildern, die bis heute in jedem Comic zu finden sind, waren Outcaults Erfindung. Eine neue Gattung der graphischen Erzählung war geboren.¹¹¹

Die Veröffentlichung der anfänglichen Comicstreifen, erfolgte zunächst in den farbig gedruckten Sonntagsbeilagen der Zeitungen, wenig später folgten schwarz-weiße Ausgaben in den Tageszeitungen. Um den Leser an eine jeweilige Tageszeitung zu binden, waren Periodizität und eine feste Figurenkonstellation wichtige Merkmale der neuen Gattung Comic.¹¹² Durch die tägliche Fortsetzung, die mit sorgsam dosierten Spannungsmomenten (besonders vor einem Wochenende) die Erwartung auf die nächste Folge richtete, blieb das Publikum der jeweiligen Presse treu.¹¹³

Ein weiteres charakteristisches Kennzeichen des Comics ist seine nahezu filmische Darstellung der einzelnen Bilder.¹¹⁴ Dies lässt sich durch das Einsetzen von kinematographischen Techniken, wie Total- und Naheinstellungen, Schnitttechniken und

¹⁰⁷ Töpffer zitiert in U. Hangartner: Von Bildern und Büchern. Comics und Literatur – Comic-Literatur. In: H. L. Arnold (Hg.): Comics, Mangas, Graphic Novels. München 2009, S. 36. Im Folgenden zitiert als Hangartner.

¹⁰⁸ Töpffer zitiert in Hangartner, S. 36.

¹⁰⁹ Vgl. Verweyen, S. 10.

¹¹⁰ Vgl. Silva, 2. Folge, 2.-4. Minute.

¹¹¹ Vgl. zum gesamten Abschnitt: Knigge, S. 7.

¹¹² Vgl. G. Metken: Comics, Frankfurt a. M. 1970, S. 25. Im Folgenden zitiert als Metken.

¹¹³ Ebd., S. 44.

¹¹⁴ Vgl. Holtz, S. 15.

Montage, erklären.¹¹⁵ Die filmischen Mittel sorgen dafür, dass der Comic dramatische und tragische Elemente besser betonen kann.¹¹⁶ Da jedoch die Bilder starr und lautlos sind, muss der Zeichner Geräusche durch eingebaute Onomatopoesie wie beispielsweise „boooooom“, „klirr“ und „kratz“ akustisch umschreiben, um das Bild zum Leben zu erwecken.¹¹⁷ Tempolinien und Aufprallsterne ergänzen die audiovisuelle Zeichnung.¹¹⁸

Über drei Jahrzehnte blieb der Comic ein reines Metier der Tageszeitungen und wandte sich mehrheitlich an Erwachsene.¹¹⁹ 1929 entstand der erste Versuch eines Comicheftes: „The Funnies“ erschien als Nachdruck der Zeitungsserien im Zeitungsformat, jedoch wurde nach 36 Wochen der Versuch eingestellt.¹²⁰ Erst als Harry Wildenberg und Max Gaines 1933 die beliebten Sonntagsseiten auf ein handlicheres Format verkleinerten, schaffte das Comicheft seinen ersten langfristigen Erfolg.

1937 erschienen bei DC Comics die „Detective Comics“, ein Comicbuch, das sich als erstes mit dem Thema Verbrechensbekämpfung beschäftigte.¹²¹ Anstelle von Komik, Witz und Satire erschufen die Comicautoren neue Titelhelden, die als futuristische oder mythisch-antike Ideale der Zeichner auftraten.¹²² Alte Heldenepen und Sagen wurden reanimiert und modernisiert.¹²³

Auch die optische Gestaltung der Comicbücher veränderte sich. Die Geschichte wurde in größeren Bildern erzählt und die gesamte Handlung ging über 64 Seiten.¹²⁴ Der größere Umfang der Comichefte ermöglichte die Publikation einer in sich abgeschlossenen Geschichte, ganz im Gegensatz zu den täglichen und inhaltlich fortlaufenden Zeitungstreifen mit ihren vier Bildern pro Ausgabe.¹²⁵

Die Helden selbst nahmen nunmehr Menschengestalt an.¹²⁶ Doch nicht nur die Helden und Zeichnungen waren neuartig, auch die Sprache passte sich den Comics an. Für Feiffer ist sie vergleichbar mit der Sprache aus Schulbüchern für Erstklässler.¹²⁷ Dadurch änderte sich auch die Leserschaft. Kinder und Jugendliche entdeckten nun die Comics für sich.

¹¹⁵ Vgl. Holtz, S. 15.

¹¹⁶ Vgl. Metken, S. 43.

¹¹⁷ Vgl. Holtz, S. 15.

¹¹⁸ Metken, S. 43.

¹¹⁹ Vgl. Knigge, S. 8.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 95.

¹²¹ Feiffer, S. 14.

¹²² Vgl. K. Riha: Zur Geschichte der Comic-Literatur. In: H. D. Zimmermann (Hg.): Vom Geist der Superhelden. München 1975, S. 46. Im Folgenden zitiert als Riha.

¹²³ Vgl. ebd., S. 46.

¹²⁴ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 24.

¹²⁵ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 24.

¹²⁶ Vgl. Riha, S. 47.

¹²⁷ Vgl. Feiffer, S. 14.

Den endgültigen Durchbruch der Comic-Hefte markierten Jerome Siegel und Joe Shuster im Juni 1938 durch die Erschaffung des ersten richtigen Superhelden: Superman. Er war die Antwort der Comicwelt auf die immer noch spürbaren Nachwirkungen der Weltwirtschaftskrise, auf den drohenden Krieg der Faschisten gegen den Rest der Welt. In Amerika sehnten sich die Menschen nach einer starken Heldenfigur: einen Retter, unbesiegbar und patriotisch. Superman trat an die Stelle der komischen Figuren und definierte ein ganzes Genre neu.¹²⁸

4.2 Das goldene Zeitalter der Comics (1930er und 1940er Jahre)

Jerome (Jerry) Siegel und Joe Shuster, zwei 17-jährige Studenten und Science-Fiction-Fans, hatten den Traum, selbst einen Comic zu schreiben. Julius Schwartz, Mitherausgeber des Magazins „Scienc Fiction Digest“ erinnerte sich später: „Jerry wrote story after story and got rejection after rejection.“¹²⁹ Doch Siegel gab nicht auf, versuchte sich vielmehr an etwas Neuem: Den antiken Vorbildern folgend und mit modernen Merkmalen kombiniert, schuf er eine Figur „like Samson, Hercules and all the strong men [...]“.¹³⁰ Der erste Superheld war geboren.

Zwar gab es bereits zur Jahrhundertwende erste Versuche mit Charakteren, die über übernatürliche Fähigkeiten verfügten, doch diese hatten nur sehr wenig mit den späteren Superhelden gemeinsam. 1902 schuf William H.D. Koerner in seiner Zeitungsserie „Hugo Hercules“ den ersten Comichelden mit übermenschlicher Kraft, der zweistöckige Wohnhäuser per Fußtritt in den Himmel katapultierte und Pferdegespanne wie eine Hantel hochstemmen konnte. 1935 ließ Mel Graff den Magiker in „The Adventures of Patsy“ als ersten Helden über kurze Strecken fliegen. Ein Jahr später führten Lee Falk und Ray Moore mit „The Phantom“, den ersten erfolgreichen, maskierten Helden ein. Das Phantom jagte im Zeitungscomic den Verbrechern hinterher, besaß jedoch keine Superkräfte.¹³¹

Superman war somit der erste Held, der übernatürliche Kräfte und Fähigkeiten, ein Kostüm und die globale Rettungsmission in sich vereinte. Er wurde zum Archetyp des neuen Superheldengenres. Dennoch fanden Siegel und Shuster zunächst keinen Abnehmer für

¹²⁸ Vgl. O. Löffler: Superman: Vom Leben und Sterben eines Helden. In: Eselsohr: Fachzeitschrift für Kinder- und Jugendmedien. München 1994, Heft 7, S. 27. Im Folgenden zitiert als Löffler.

¹²⁹ L. Daniels, C. Kidd, G. Spear, C.-Y. Lai: Superman. The complete history. The life and times of the man of steel. New York 2004, S. 12.

¹³⁰ Siegel zitiert in Hausmanninger, S. 60.

¹³¹ Vgl. zum gesamten Abschnitt: Knigge, S. 100.

den neuartigen Heros.¹³² Die Verleger hielten die Superman-Idee für zu absurd, zu fantastisch und dadurch unglaubwürdig.¹³³

Erst als DC das neue Comicheft „Action Comics“ im Juni 1938 herausbrachte, waren die Verleger gewillt, Superman eine Chance zu geben – platzierten ihn sogar auf dem Cover.¹³⁴ Der neue Superheld sorgte für sofortigen Erfolg. Nach vier Ausgaben erkannte dies auch sein Verleger Harry Donenfeld und widmete Superman 1939 ein eigenes Comicheft, wodurch sein Verlag insgesamt ein riesiges Wachstum verzeichnete.¹³⁵ Laut Jules Feiffer lässt sich die Faszination dieser Comichefte mit der actiongeladenen Handlung, ihrer Raubeinigkeit und der lustvollen Welt der Ganoven erklären.¹³⁶

Die Figur Supermans entfaltete eine Sogwirkung, in der eine Vielzahl von Autoren versuchte, einen vergleichbaren Erfolg zu generieren. Der Markt wurde mit zahlreichen übernatürlichen Heroen überflutet.¹³⁷ Auch international verbreitete sich das Superheldengenre rasend schnell.¹³⁸

Aus dieser Vielzahl an Adaptionen sticht eine Figur hervor, der rund ein Jahr nach Superman der Durchbruch gelang: Batman. Der von Bob Kane erschaffene Superheld trat zunächst gemeinsam mit Superman in der 27. Ausgabe der Detective Comics (1939) in Erscheinung.¹³⁹ 1940 erhielt er schließlich ein eigenes Comicheft.¹⁴⁰

1940 war die Superman-Serie bereits so populär, dass sie in über 200 Zeitungen gedruckt wurde. Darüber hinaus gab es eine Radioversion, 1941 bis 1943 folgten Superman-Zeichentrickfilme und 1948 der erste Spielfilm.¹⁴¹ Auch Batman kam als Schwarz-Weiß-Serie 1943 in die Kinos. Es folgten eine Zeitungsserie und eine Hörspielreihe im Radio.¹⁴² Superman und Batman kämpften, zusätzlich zu ihren eigenen Comicheften, von 1941 bis 1986 weiterhin gemeinsam in den „World Finest Comics“.¹⁴³

¹³² A. Platthaus: Superman – Die Treue zur Utopie und zu Amerika. In: J.P. Klage (Hg.): Klassiker der Comic-Literatur. Band 1: J. Siegel und J. Shuster: Superman. Ausgewählt vom F.A.Z.-Feuilleton, Frankfurt 2005, S. 5. Im Folgenden zitiert als Platthaus.

¹³³ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 104.

¹³⁴ Vgl. Action Comics Nr. 1, 1938.

¹³⁵ Vgl. Hausmanninger, S. 56.

¹³⁶ Vgl. Feiffer, S. 15.

¹³⁷ Vgl. Hausmanninger, S. 45.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 57.

¹³⁹ Vgl. Coogan, S. 21.

¹⁴⁰ Vgl. Hausmanninger S. 57f.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 57.

¹⁴² Vgl. Knigge, S. 98.

¹⁴³ Vgl. L. Anders: A tale of two ophrans. In: G. Yeffeth (Hg.): The man from Krypton: a closer look at Superman. Dallas 2005, S. 69. Im Folgenden zitiert als Anders.

Die vordergründige Thematik der amerikanischen Superheroengeschichten der 1940er Jahre war die Verbrechensbekämpfung – der Sieg des Guten über das Böse. Dieser Aspekt wird im nachfolgenden Kapitel noch genauer beleuchtet werden.

Mit Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg standen die Bildergeschichten im Dienste der Kriegspropaganda.¹⁴⁴ Die Superhelden zogen in ihren Geschichten ebenfalls an die Front, um gemeinsam mit den Soldaten den Kampf gegen Nazis und Japaner aufzunehmen.¹⁴⁵ Sie dienten als Ermunterung der Frontkämpfer, sie standen ihnen bei. Superman wurde zu einer Art Kriegsgott, der den „amerikanischen Geist“ verkörperte.¹⁴⁶ Darüber hinaus steigerte die Antinazi-Propaganda den Comic-Umsatz um das Sechsfache.¹⁴⁷ Als jedoch die Superhelden mit dem Sieg der Alliierten über Hitler ihren ärgsten Feind verloren hatten, schwand das Interesse an Abenteuerserien mit den kostümierten Heroen rapide.¹⁴⁸ Laut Knigge blieben Ende 1953 gerade noch ein halbes Dutzend Comicserien übrig, darunter auch Superman und Batman. Für Andreas C. Knigge ist jedoch nicht nur der Sieg über Hitler dafür verantwortlich, sondern der Siegeszug des Fernsehens in den privaten Haushalten.¹⁴⁹

4.3 Das silberne Zeitalter der Comics (1950er und 1960er Jahre)

Obwohl zu Beginn der 1950er Jahre nur noch wenige Comicserien existierten, wurde eine Gruppe von Comicgegnern laut, die beanstandeten, dass der jugendliche Leser zum Analphabet erzogen werde, gar zum gewalttätigen Verbrecher.¹⁵⁰ Sie beriefen sich dabei vornehmlich auf den amerikanischen Psychologen Fredric Wertham, der 1954 in seinem Werk „The Seduction of the Innocent“¹⁵¹ eine direkte Verbindung zwischen jugendlicher Kriminalität und den Comics aufzeigte.¹⁵² Darüber hinaus unterstellte Wertham Batman und Robin ein mögliches homosexuelles Verhältnis und befürchtete somit einen negativen Einfluss auf Kinder und Jugendliche.¹⁵³ Auch sah er in Superman die Gefahr, dass Kinder,

¹⁴⁴ Vgl. Silva, 5. Folge, 7.-8. Minute.

¹⁴⁵ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 104.

¹⁴⁶ Vgl. Löffler, S. 27.

¹⁴⁷ Vgl. Silva, 5. Folge, 7.-8. Minute.

¹⁴⁸ Vgl. Knigge, S. 170.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 170.

¹⁵⁰ Vgl. Löffler, S. 27.

¹⁵¹ F. Wertham: *The Seduction of Innocent*, New York 1954.

¹⁵² Vgl. R. W. Brednich: *Die Comics in der volkskundlichen Forschung*. In: A. Verweyen (Hg.): *Comics, eine Ausstellung im Rheinischen Freilichtmuseum*. Köln 1986, S. 27. Im Folgenden zitiert als Brednich, *Comics*.

¹⁵³ Vgl. A. Rauscher: *Stadtneurotiker, Outlaws und Mutanten*. In: A. Friedrich und A. Rauscher (Hg.): *Film-Konzepte*. Band 6: *Superhelden zwischen Comic und Film*. München 2007, S. 51. Im Folgenden zitiert als Rauscher.

im Glauben selber fliegen zu können, aus dem Fenster springen würden.¹⁵⁴ Aus heutiger Sicht ist diese Darstellung natürlich völlig überzogen und realitätsfern, wirkt geradezu lächerlich. Die konservative amerikanische Gesellschaft der 1950er Jahre sah sich jedoch durch Wertham bestätigt.

Da die Comics auch von Kindern frei erworben werden konnten, besaßen selbst die Jüngsten Zugang zu Horror- und Crime Comics, die vermehrt nicht jugendfreie Themen wie Sex, Drogen und Gewalt beinhalteten.¹⁵⁵ Aufgrund dessen wurde 1954 die *Comics Code Authority* gegründet, eine radikale Comic-Zensur¹⁵⁶ war die Folge.

Außerdem wurden die Bildergeschichten nach unterschwelligem Sympathiebekundungen zum Kommunismus untersucht.

Die populärsten Serien setzten sich dennoch durch – wenn auch unter Beobachtung – und wurden in wöchentlichen Comicheften veröffentlicht.¹⁵⁷ Um nicht vom Markt verdrängt zu werden, erkannten Autoren wie Bob Kane den fortlaufenden Entwicklungsbedarf ihrer Heroen. Ebenso wie sich die Gesellschaft veränderte, mussten sich auch die Helden anpassen, um „auf dem Stand der Zeit zu bleiben“.¹⁵⁸

Anfang der 1960er Jahre wurden die Marvel-Comics zum größten Konkurrenten des bisherigen Marktführers DC Comics.¹⁵⁹ DC hatte begonnen, seine Superhelden zeitgemäß zu reanimieren, um den Markt wieder aufleben zu lassen. Marvel-Chefredakteur Stan Lee, der den größten Teil seiner Comicserien einstellen musste, übernahm das Superheldenkonzept seines Konkurrenten weitestgehend, differenzierte es aber. Durch die Integration von psychischen Konflikten und Identitätskrisen entstand ein neuartiger Superheld, der wesentlich menschlicher wirkte: Spider-Man.¹⁶⁰

Die modernisierten Superhelden lösten einen neuen Boom aus. Während die alten Superhelden mit ihrem stringenten Schwarz-Weiß-Denken allmählich die Leserschaft langweilten, versprachen die psychotischen Helden neue Spannungsfelder.¹⁶¹ Die Schwächung des Helden ermöglichte dem jungen Leser die leichtere Identifikation mit dem Protagonisten. Ferner stand nicht mehr die Verbrechensbekämpfung im Vordergrund,

¹⁵⁴ Vgl. Rauscher, S. 51.

¹⁵⁵ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 19 und 139.

¹⁵⁶ Anm.: Der so genannte Comic-Code verbot die Darstellung von Kriminalität und Gewalt, Slang und Flüche und forderte eine dezente Bekleidung ohne auffällige Entblößungen. Die geprüften Comics erhielten ein Siegel, das ihren Inhalt als bekömmlich, unterhaltend und erziehend kennzeichnete. Eine genaue Auflistung der Regeln und Verbote sind im Anhang von Fuchs und Reitberger auf Seite 259 zu finden.

¹⁵⁷ Vgl. Knigge, S. 9.

¹⁵⁸ Kane zitiert in Knigge, S. 100.

¹⁵⁹ Vgl. Hausmanninger, S. 50 und 176f.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 50 und 176f.

¹⁶¹ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 117.

stattdessen musste der Protagonist alltägliche Rückschläge bewältigen.¹⁶² Allen voran Spider-Man, der durch seine immerwährenden Misslichkeiten Marvel den größten Erfolg – noch vor den „Fantastic Four“ und „Hulk“ – am Comic-Markt sicherte.¹⁶³ Auch die Schauplätze gewannen an Realismus. Während Batman und Superman in den fiktiven Städten Metropolis und Gotham City Verbrecher jagten, diente New York ab den 1950er Jahren zunehmend als Bühne der Verbrechensbekämpfung.

Durch den unglaublichen Erfolg der komplexeren Charaktere wurde auch der Urtyp der Superhelden genötigt, sich anzupassen. Doch dies war nahezu unverträglich mit dem Grundkonzept von Superman. Niemand nahm ihm die Rolle des zweifelnden, unsicheren Helden ab.¹⁶⁴

In den 1970er Jahren wurde der Comic Codes gelockert, die Liberalität des Genres förderte eine offene Auseinandersetzung mit gesellschaftlich-sozialen Problemen wie Drogensucht, Armut und Rassismus zu Tage.¹⁶⁵ Auch der Verbrechertypus wurde neu überdacht. Der völlig skurrile, asoziale und letztlich wirklichkeitsfremde Bösewicht, wurde um Schicksalsfügungen und individualisierte Verbrecherkarrieren erweitert. In einer Batman-Episode entpuppt sich beispielsweise der Überfall auf einen Kaufhaus-Weihnachtsmann als Tat eines verzweifelten Arbeitslosen, der seiner Tochter eine Freude machen will.¹⁶⁶ Die Grenze zwischen Gut und Böse verschwamm mit dieser Neuausrichtung. Klare Kategorisierungen nach einem Schwarz-Weiß-Schema fielen weg. Der Antagonist konnte nun auch in Form eines vorher unbescholtenen Bürgers auftreten.

Laut Hausmanninger wurden die Comics der 1970er Jahre durch ihre sozial neuorientierte Darstellung des resozialisierbaren Verbrechers nicht mehr ausschließlich als reine Unterhaltungsektüre verstanden.¹⁶⁷ Die Aussagen der Comics orientierten sich zwar weiterhin an Gesetz und Moral, reflektieren jedoch stärker die zugrunde liegenden Wertesysteme.¹⁶⁸ Die Autoren konfrontierten den Leser mit realistischen, sozialen Problemstellungen, um eine Verbindung zur Wirklichkeit zu schaffen. Die Sozialkritik der Comics kann – laut Inigo Silva – demnach als Spiegel der Zeit verstanden werden. Der spanische Comicautor Horacio Altuna betont darüber hinaus, dass er, ebenso wie viele seiner Konkurrenten, „nur das aufgegriffen hatte, was in den Zeitungen stand“.¹⁶⁹

¹⁶² Vgl. Silva, 8. Folge, 4. Minute.

¹⁶³ Vgl. ebd., 8. Folge, 5.-8. Minute.

¹⁶⁴ Vgl. Löffler, S. 27.

¹⁶⁵ Vgl. Hausmanninger, S. 115 und 135.

¹⁶⁶ Vgl. Superman/Batman 1972/26, S.2-18.

¹⁶⁷ Vgl. Hausmanninger, S. 122-129.

¹⁶⁸ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 118.

¹⁶⁹ Altuna zitiert in: Silva, 10. Folge, 7. Minute.

4.4 Die Krise ab 1986 und ihre Auswirkungen bis heute

Nachdem in den 1980er Jahren die Verkaufszahlen wieder rückläufiger wurden und auch neue Helden von den jungen Lesern nicht mehr angenommen wurden, erfolgte ein Schnitt. 1986 fand die beinahe 50-jährige Serie des ersten Superhelden Superman ein Ende.¹⁷⁰ Superman setzte sich goldenem Kryptonit aus und verlor seine gesamten Superkräfte.¹⁷¹ Der Urtyp des Superhelden war tot. Lebte jedoch wenig später in einer neuen Superman-Serie, eine Miniserie mit dem Titel „The Man of Steel“ wieder auf. Doch auch diesmal konnte der Held den Einbruch des Comicmarktes nicht stoppen. Nachdem die Auflagenzahlen immer weiter sanken, ließen die Autoren Superman 1992 in der Folge „The Death of Superman“ erneut sterben.¹⁷² Da sich sein Tod diesmal jedoch als sehr werbewirksam erwies und die Verkaufszahlen noch einmal nach oben schnellten, entschieden die Herausgeber, Superman erneut auferstehen zu lassen: „The Return of Superman“.¹⁷³ Auch Batman wurde von der Comic-Krise nicht verschont. Analog zu Supermans Comicschicksal, musste auch Gothams Retter zwischenzeitlich abtreten und kehrte erst 1994, neu aufgelegt, zurück.¹⁷⁴

1996 musste der führende Comickonzern Marvel Konkurs anmelden, rettete sich aber 1999 selbst, in dem er 23 Lizenzen für Verfilmungen verkaufte. Der Einfluss der Filmindustrie auf das Comicgenre im Allgemeinen und die Wertigkeit der Superhelden im Besonderen wird an späterer Stelle noch zu untersuchen sein.

4.5 Comics in Deutschland

Während in den USA die Comics bereits in allen Tageszeitungen zu finden waren, gelang es den Bildergeschichten erst in den 1930er Jahren auch in Europa, besonders in Frankreich und Belgien, Fuß zu fassen und eine eigene nationale Prägung zu entwickeln.¹⁷⁵ Deutschland blieb jedoch eine Ausnahme: Bis heute gibt es nur wenige eigenständige Comicproduktionen von Bedeutung, der Markt wurde weitestgehend mit deutschen Übersetzungen der amerikanischen und europäischen Comics bedient.¹⁷⁶

¹⁷⁰ Vgl. Hausmanninger, S. 166.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 166.

¹⁷² The Death of Superman. In: Superman Nr. 73-75, 1992/1993.

¹⁷³ The Return of Superman. In: Superman Nr. 78-82 1993.

¹⁷⁴ Vgl. Hausmanninger, S. 178.

¹⁷⁵ Vgl. Knigge, S. 9.

¹⁷⁶ Vgl. Holtz, S. 160.

Und dies, obwohl Wilhelm Busch (1832-1908) bereits 1865 mit „Max und Moritz – Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ einen Comic-Vorläufer veröffentlicht hatte.¹⁷⁷

Darüber hinaus galt Busch als Ideengeber für die 1897 in den USA debütierende Serie „Katzenjammer Kids“ des Deutsch-Amerikaners Rudolph Dirks – eine der ersten amerikanischen Bildergeschichten überhaupt.¹⁷⁸

Jedoch setzte sich diese literarische Form in Deutschland nicht durch. Erst in den 1930er Jahren sind erste Versuche von deutschen Zeichnern in Zeitschriften zu entdecken. Besonders berühmt war der Pantomimenstrip „Vater und Sohn“, den Erich Ohser unter seinem Pseudonym E. O. Plauen von 1934 bis 1937 in deutschen Zeitungen publizierte.¹⁷⁹

Jedoch fehlte hier, wie an der Bezeichnung „Pantomime“ erkennbar ist, jegliche Textform. Während des Zweiten Weltkriegs stagnierten die bescheidenen Ansätze völlig, die Nationalsozialisten lehnten das Genre amerikanischer Prägung grundsätzlich ab.¹⁸⁰ Als vereinzelte Verlage Ende der 1940er Jahre die Produktion von Bildergeschichten wieder aufnahmen, widmeten sie sich vornehmlich Themen, die bei der Bewältigung der Nazivergangenheit halfen.¹⁸¹ Der Unterhaltungswert war zunächst unerheblich.

Erst nach und nach gelangten die amerikanischen Comicstreifen in deutscher Übersetzung in die Tageszeitungen – meist auf Kinderseiten.¹⁸² Doch der Erfolg blieb anfangs aus. Dies lag an den Übersetzungen. Es wurde nicht bedacht, dass dem deutschen Leser der Bezug zur amerikanischen Gesellschaft fehlte. Erst als auf eine wörtliche Übersetzung verzichtet wurde und die Comics dem deutschen Gesellschaftsbild angepasst wurden, erlangte die neue Literaturform an Popularität.¹⁸³ Die plötzlich ausbrechende Flut amerikanischer Comics erschwerte naturgemäß die Etablierung genuin deutscher Comictitel, die fehlende Tradition wurde durch Importware schlichtweg aufgefüllt.¹⁸⁴

Der erste deutsche Comicklassiker erschien ab 1950 durch den von Manfred Schmidt zum Leben erweckten, ungeschickten Meisterdetektiv „Nick Knatterton“, der über ein Jahrzehnt die kuriosesten Kriminalfälle löste.¹⁸⁵ Außerdem gelang „Fix und Foxi“ (1953), den anfänglichen Nebenfiguren des „Till Eulenspiegels“ von Rolf Kauka, als eigenständiger Comic der Durchbruch. Die beiden Fuchs-Figuren stellten ursprünglich eine Verdoppelung

¹⁷⁷ W. Busch: Max und Moritz, eine Bubengeschichte in 7 Streichen. Hamburg 1982.

¹⁷⁸ Vgl. B. Dolle-Weinkauff: Comics made in Germany. Wiesbaden 2008, S. 8. Im Folgenden zitiert als Dolle-Weinkauff.

¹⁷⁹ Vgl. Holtz, S. 163.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 163f.

¹⁸¹ Vgl. H. Becker: Die bundesdeutsche Comic-Geschichte seit 1945. In: A. Verweyen (Hg.): Comics, eine Ausstellung im Rheinischen Freilichtmuseum. Köln 1986, S. 37. Im Folgenden zitiert als Becker.

¹⁸² Vgl. Holtz, S. 166.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 166.

¹⁸⁴ Vgl. Dolle-Weinkauff, S. 9.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 15.

des Reineke Fuchs dar, doch nach ihrer Emanzipation orientierten sich die Figuren an den niedlichen anthropomorphen Tieren Walt Disneys.¹⁸⁶

In den 1950er Jahren wurde auch in Deutschland Kritik an den Comics laut. Durch die anschließende Zensur waren viele Auflagenzahlen rückläufig, vereinzelte Serien mussten gänzlich eingestellt werden.¹⁸⁷ Erst Ende der 1970er Jahre erreichten die Bildergeschichten schließlich gesellschaftsfähiges Ansehen.¹⁸⁸ Das Medium Comic wurde nach einer kritischen Analyse seitens der kulturinteressierten Institutionen aufgewertet. Eine Reihe von sekundären Betrachtungen kam zu dem Schluss, dass es sich beim Medium Comic sehr wohl um Kunst handle.¹⁸⁹

1974 gelang es dem Williams Verlag die Marvel Comics in deutscher Übersetzung unter den Titeln „Die Spinne“, „Der unglaubliche Halk“ und „Der Eiserne“ umsatzträchtig auf dem Markt zu etablieren.¹⁹⁰ Bis heute wird der deutsche Comic-Markt klar von ausländischen Serien beherrscht. Kaum eine nationale Produktion konnte sich langfristig halten. Ferner hat der deutsche Markt keine nennenswerten Superhelden hervorgebracht.

4.6 Exemplarische Darstellungen der Genreentwicklung anhand von Familiencomics und Detektiv- beziehungsweise Abenteuercomics

Das folgende Kapitel soll aufzeigen, inwiefern das Aufkommen der Superhelden das Comicgenre beeinflusste. Dies erfolgt an zwei Beispielen. Zum einen werden die *Familiencomics* genauer beleuchtet, die vor der Geburt der Superhelden als erstes Genre den Comicmarkt eroberten und somit als Vorläufer gelten. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Themenwahl. Es wird aufgezeigt, dass besonders der satirisch-komische Aspekt im Vordergrund stand.

Vor dem Hintergrund der Weltwirtschaftskrise blieb den Menschen jedoch sprichwörtlich das Lachen im Halse stecken. Es bedurfte vielmehr einer Ablenkung von der Realität, die durch die *Abenteuer- und Detektivcomics* befriedigt wurde. Sie bilden das zweite hier untersuchte Genre, aus welchem sich später die Superhelden entwickelten. Eine von Arbeitslosigkeit, Hunger und Perspektivlosigkeit frustrierte Gesellschaft sehnte sich nach einem Lichtstreif am Horizont – der Flucht aus dem Alltag – und fand in den Superhelden die fiktiven Heilsbringer.

¹⁸⁶ Vgl. Holtz, S. 167.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 169.

¹⁸⁸ Vgl. Hausmanninger, S. 213.

¹⁸⁹ Vgl. Becker, S. 49.

¹⁹⁰ Vgl. Holtz, S. 173.

In den 1910er und 1920er Jahren dominierten die *Heim- und Familiencomics*.¹⁹¹ Sie dienten durch ihre komischen und satirischen Geschichten vor allem der Erheiterung. Aufgrund ihres reinen Unterhaltungswertes durch grotesken und satirischen Humor, wurden die Comicstreifen auch „Funnies“ genannt.¹⁹² Autoren wie George McManus mit seiner Serie „Bringing up Father“ (1913) und Frank King mit der „Gasoline Alley“ versuchten der amerikanischen Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten.¹⁹³ Auf eine komisch satirische Art offenbarten sie „das Amerika der Emporkömmlinge und Neureichen, halb selbstkritisch und halb masochistisch geschmeichelt über vierzig Jahre lang [...]“.¹⁹⁴ Günther Metken betont, dass die sarkastischen Dialoge und Streitigkeiten der Figuren letztlich den Reiz der Familienstreifen ausmachten.¹⁹⁵

Dies steht im totalen Gegensatz zum gesellschaftlichen Abbild in den Superheldengeschichten: Eine „Heile-Welt“, die durch den Helden um jeden Preis bewahrt werden muss. Die Normen und Regeln der Gesellschaft werden in den Geschichten der übernatürlichen Heroen nicht verlacht, sondern als höchste Instanz demonstriert, die es als gesetzestreu und religiöser Bürger zu achten gilt.

Ein weiteres charakteristisches Merkmal vieler Familiencomics war das realistische Altern der Figuren. Während in den Superheldengeschichten die Protagonisten über fünfzig Jahre und mehr keinen Tag altern, führte Frank King in seiner „Gasoline Alley“ (1919) älter werdende Charaktere ein, die dadurch eine fast familiäre Bindung zum Leser herstellten.¹⁹⁶

Der Leser kam somit mit den Figuren in die Jahre. Der Comicstrip kann als eigentlich ereignisloser Generationsroman einer mittelständischen Kleinbürgerfamilie verstanden werden.¹⁹⁷ Jedoch ging der Reiz dieses Comics von den kleinen, fast unbedeutenden Freuden und Erlebnissen des Lebens aus. Dem Leser wurde – vergleichbar mit dem Prinzip der heutigen Seifenopern - die Teilhabe am Leben des Protagonisten suggeriert; hier am Beispiel des Protagonisten Skeezix ersichtlich, der heranwächst, anschließend Nina heiratet und selbst Kinder bekommt.¹⁹⁸

In den 1920er Jahren schien das Interesse an den amerikanischen Familien-Comicstreifen einzuschlafen, sie zeichnete sich durch eine „selbstzufriedene Stabilität, ja

¹⁹¹ Vgl. Silva, 3. Folge, 17. Minute.

¹⁹² Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 28.

¹⁹³ Vgl. Metken, S. 40.

¹⁹⁴ Ebd., S. 40.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 40.

¹⁹⁶ Vgl. Metken, S. 42.

¹⁹⁷ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 38.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 38.

Unbeweglichkeit“¹⁹⁹ aus. Zu Beginn der 1930er Jahre musste also eine radikale Auffrischung und Modernisierung erfolgen.

Die *Abenteuer- und Detektivgeschichten* etablierten sich am Comicmarkt. Während es zuvor lediglich phantastische und tierische Figuren in Comics gegeben hatte, führte der Comicautor Harold Foster 1929 mit „Tarzan“ die erste realmenschliche Figur ein.²⁰⁰ Anschließend folgten die Superhelden. Durch die Identifikation mit dem Held, gelang es dem Publikum, in eine Welt der Abenteuer einzutauchen, fern ab von der Realität.²⁰¹ Als Protagonisten traten furchtlose, tapfere Heroen auf, die als Beschützer des Guten und Vernichter des Bösen für Recht und Ordnung sorgten. Wie bereits in der Antike und im Mittelalter, verfiel die Comicwelt in zwei hemmungslos vereinfachte Seiten: gut und böse, hell und dunkel.²⁰²

Neben den Supermännern setzten die Autoren auch Polizisten und Privatdetektive für die Verbrechensbekämpfung ein. Laut Inigo Silva gilt insbesondere Dick Tracy (ab 1931) von Chester Gould als Vorreiter.²⁰³ Gould legitimierte Tracys eigenständige Verbrechensbekämpfung durch seinen Beruf als Polizist. Zwar wurde der Protagonist 27-mal angeschossen, in die Luft gesprengt, eingefroren, hinter einem rasenden Auto hergeschleift und noch vieles mehr, jedoch verlief die Genesung Tracys immer recht schnell.²⁰⁴ Die Darstellung war demnach wenig realistisch und greift meiner Meinung nach den Superhelden teilweise vor. Tracy erschien dadurch in gewisser Weise nahezu unsterblich, obwohl die Figur genuin menschlich angelegt war.

Neben den Polizistenstreifen entwickelten sich auch vermehrt Geschichten über Privatdetektive wie Rip Kirby (1946) von Alex Raymond. Die privaten Ermittler agierten zwar auf eigene Rechnung, doch auch ihr Handeln war vom Gesetz sanktioniert.²⁰⁵ Dies ist in Teilen vergleichbar mit Batman, der sich, abgesehen von seinem Superheldenstatus, auch zu dieser Gruppierung dazuzählen lässt. Für Hausmanninger stellt Batman einen maskierten Detektiv dar.²⁰⁶ Doch während Batman die Einsamkeit sucht und wenig von seinem Privatleben aufgezeigt wird, genießt der intellektuelle Ermittler Rip Kirby die angenehmen Seiten des Lebens. Als Bonvivant ist er „belesen, liebt klassische Musik, [...]“

¹⁹⁹ Metken, S. 43.

²⁰⁰ Vgl. Interview Burne Hogarth in: Silva, 4. Folge, 1.-3. Minute.

²⁰¹ Vgl. Metken, S. 44.

²⁰² Vgl. ebd., S. 44.

²⁰³ Vgl. Silva, 4. Folge, 5. Minute.

²⁰⁴ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 85.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 87.

²⁰⁶ Vgl. Hausmanning, S. 122.

spielt gerne Golf, trinkt ab und zu einen und versteht sich sowohl aufs Schachspiel als auch auf Frauen.“²⁰⁷ Er verbringt viel Zeit innerhalb der Gesellschaft, während die Superhelden im Gegensatz dazu ihr Leben, das sie der Verbrechensbekämpfung gewidmet haben, außerhalb der Gesellschaft verleben. Die Arbeit wird im weiteren Verlauf zeigen, dass Spider-Man als bestes Beispiel dient, um zu verdeutlichen, dass es vielen Superhelden nicht möglich ist, ihre Mission und ein geregeltes Familienleben zu vereinen.

Für Rolf Wilhelm Brednich befinden sich die Abenteuercomics in einer Endlosschleife. Jede Episode verläuft nach einem kongruenten Schema: Die Geschichte beginnt mit einer friedvollen Ausgangssituation, die im zweiten Schritt durch ein Ereignis zerstört wird. Der Superheld absolviert verschiedene Abenteuer, in welchen er von seinen Superkräften Gebrauch macht und die Beeinträchtigung beseitigt. Die Rückkehr der friedvollen Ordnung ist somit vollbracht und kann in der nächsten Folge erneut in Frage gestellt werden.²⁰⁸

Dieses Modell ähnelt zwar stark den europäischen Zaubermärchen, jedoch heben sich die Comics durch ihr vordergründiges Merkmal der Endlosigkeit grundsätzlich von der Gattung der Märchen ab.²⁰⁹ Während in den Märchen die Helden eine endgültige Problemlösung finden, kann bei den Superheldengeschichten lediglich von einer „Teilfinalität oder temporären Finalität“²¹⁰ gesprochen werden. Die Handlungsverläufe der Comics erfolgen in Kreisform, so dass sie immer wieder am selben Punkt beginnen. Auch steht die Selbstverwirklichung des Helden in den Märchen im Vordergrund, während die Superhelden selten ihr eigenes Glück finden.²¹¹ Dies würde den Kreislauf beenden, doch die Superhelden sind dazu bestimmt, ewige Serienhelden zu sein, die sich für andere, anstatt für sich selbst aufopfern. Durch die Endlosschleife legitimiert der Autor gleichzeitig das Nichtaltern seines Protagonisten. Ansonsten wäre es dem Superheld irgendwann nicht mehr möglich, seine Mission auszuüben.

²⁰⁷ Fuchs und Reitberger, S. 87.

²⁰⁸ Vgl. zum gesamten Abschnitt: Brednich, S. 97.

²⁰⁹ Vgl. H. Ludwig: Zur Handlungsstruktur von Comics und Märchen. In: Fabula, Band 9, 1978, S. 266. Im Folgenden zitiert als Ludwig.

²¹⁰ Ebd., S. 266.

²¹¹ Vgl. Ludwig, S. 266.

5. Die Superheldenfigur in Comic und Film

Das folgende Kapitel widmet sich einer genaueren Analyse der Superhelden. Als erstes werden verschiedene Heldentypen aufgezeigt und untersucht. Dabei beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf Superman, Batman, Spider-Man, Hulk und Hancock. Ich habe mich für diese fünf Helden entschieden, da sie nicht nur zu den erfolgreichsten Superhelden zählen, sondern weil durch sie die Vielseitigkeit des Heldenbildes hervorgehoben werden kann. Jeder von ihnen repräsentiert eine andere Form. Hulk und Hancock dienen außerdem zur Verdeutlichung einer weiteren charakterlichen Seite der Superhelden: Beide werden aufgrund unterschiedlicher Umstände von der Gesellschaft ausgegrenzt. Überdies ist zu klären, inwiefern Hulk überhaupt als Superheld bezeichnet werden kann.

Anschließend geht die Arbeit noch vertiefend auf die verschiedenen herausgestellten Merkmale der Superhelden ein. Auch dürfen die Gegenspieler nicht vernachlässigt werden, sie repräsentieren ein zentrales Thema. Durch sie entwickeln sich die Heldenfiguren. In vielen Fällen besitzen die Antagonisten ebenfalls Superkräfte oder gleichen diese durch übermächtige Technik aus.²¹²

5.1 Die einzelnen Heldentypen

5.1.1 Superman: Der allmächtige Held

Wie bereits im vorigen Kapitel erläutert wurde, stellt Superman den Urtypen der Superhelden dar. In den Jahren nach 1938 wurde er von vielen Nachfolgern kopiert, differenziert und weitergebildet.²¹³ Obwohl es Supermans Erschaffern Jerome Siegel und Joe Shuster zunächst schwerfiel ihren neuartigen Helden vom Planet Krypton zu vermarkten, entstand ein einzigartiger Superheld, der bis heute seine Leser und Zuschauer findet.

„Der Mann aus Stahl, der Helfer der Schwachen und Unterdrückten, der stärkste aller Männer, schier unbesiegbar, blendend aussehend, edel und sanftmütig, kurz – allen seinen Mitmenschen turmhoch überlegen.“²¹⁴

Es existieren mittlerweile bereits vier Grundversionen Supermans.²¹⁵ Ich werde mich jedoch in der vorliegenden Arbeit auf die erste und bekannteste Version von 1938

²¹² Vgl. Hausmanninger, S. 83 und 101.

²¹³ Vgl. ebd., S. 53f.

²¹⁴ Fuchs und Reitberger, S. 101.

²¹⁵ Vgl. Hausmanninger, S. 63.

beziehen, die in der ersten Ausgabe der Action Comics abgedruckt wurde.²¹⁶ Die Ursprungsgeschichte erschien zweiseitig und erklärte die Herkunft des außerirdischen Heros.²¹⁷ Superman, der vom Planet Krypton stammt, wird von seinen Eltern Jor-El und Lara in einer Raumkapsel zur Erde geschickt, bevor sein Heimatplanet explodiert. Auf der Erde nehmen sich Martha und Jonathan Kent seiner an, sie finden ihn in der Raumkapsel. Superman entdeckt sehr bald seine Superkräfte: Er kann Hochhäuser überspringen, unglaublich schwere Gewichte stemmen, schneller als ein Zug laufen und seine Haut ist unverwundbar. Doch die Kents sprechen eine Warnung aus: Superman solle seine besondere Gabe zunächst verstecken, damit sich niemand vor ihm ängstigt. Es folgt die entscheidende Botschaft der Serie durch die Pflegeeltern: „But when the proper time comes, you must use it to assist humanity.“²¹⁸ Anhand dieser Botschaft wird das Leitmotiv der Serie, die Aufgabe des Helden deutlich: Superman soll der Menschheit dienen. Als die Kents sterben, erkennt der Held, dass nun seine Zeit gekommen ist.

„Clark decided he must turn his titanic strength into channels that would benefit mankind. And so was created... Superman! Champion of the oppressed, the physical marvel who had sworn to devote his existence to helping those in need!“²¹⁹

Durch die Bezeichnung „champion of the oppressed“ – Helfer und Held der Unterdrückten – scheint Superman laut Hausmanninger in die Rolle von Robin Hood zu schlüpfen.²²⁰ Dieser Vergleich passt sehr gut zu Supermans anfänglichem Charakter, der ihn die Grenzen des Gesetzes missachten und sein Verhalten dadurch durchaus mit dem eines Outlaws vergleichen lässt. In den ersten Episoden wird der Heros zum Fluchthelfer, Erpresser und mehrmals auch zum Kidnapper.²²¹ Gleichmaßen wie seine Gegner befindet sich Superman außerhalb der Legalität, rechtfertigt jedoch seine illegitimen Mittel mit seiner moralisch einwandfreien Absicht: Der Zweck heiligt die Mittel.²²²

Hinzu kommt, dass die anfänglichen Folgen sehr lebhaft erzählt werden, laut Hausmanninger steht die aktionsgeladene Handlung und weniger die Reflexion des Helden im Fokus. Ziel sei es vielmehr, die Superkräfte des neuen Helden zu demonstrieren. An dieser Stelle wird deutlich, dass durch Supermans Übermacht die Welt lediglich zum

²¹⁶ Vgl. Action Comics: Superman Nr. 1 (Origin) 1938.

²¹⁷ Vgl. ebd.

²¹⁸ Vgl. zum gesamten Abschnitt: ebd.

²¹⁹ Action Comics: Superman Nr. 1 (Origin) 1938.

²²⁰ Vgl. Hausmanninger, S. 68.

²²¹ Vgl. ebd., S. 76.

²²² Vgl. ebd., S. 76.

„Tummelplatz seiner spielerischen Willkür“ wird.²²³ Exemplarisch sei an dieser Stelle auf eine Episode verwiesen, in der Superman zwei sich bekriegende Generäle an einen einsamen Ort entführt und dort bedroht, um sie zu zwingen, den Krieg untereinander auszutragen.²²⁴ Er wird somit zu einem selbsternannten Richter, der sich über das Gesetz stellt. Seine Absicht ist zwar moralisch absolut vertretbar, aber sein Handeln ist nicht legitim. Im Gegenteil: Superman zeigt sogar die Bereitschaft zu töten.²²⁵ Ein krasser Gegensatz zu seiner ureigenen Mission, der Errettung der Welt. Vielmehr sprechen durch diese Ansätze der Figur die Wunschvorstellungen zweier pubertierender Autoren.²²⁶ Für sie besitzt die Allmacht einen besonderen Reiz, durch ihren Protagonisten können Siegel und Shuster selbst vorübergehend die Welt beherrschen.

Des Weiteren wird deutlich, dass sich die anfängliche Superman-Figur an den mythologischen Helden wie Achilles, Herkules und Siegfried orientiert. Die Emotionen spielen eine starke Rolle, da sie ihn zu zahlreichen Gesetzesüberschreitungen nötigen. Eingangs der Serie wird er sogar von der Polizei gesucht. Um nicht enttarnt werden zu können, benötigt der Held eine geheime, zweite Identität, die durch sein Kostüm markiert wird.²²⁷ Als schüchterner Zeitungsreporter Clark Kent ist es dem Superhelden möglich, in der grauen Menge unterzutauchen.

Die Doppelidentität wurde, wie bereits erwähnt, in erster Linie durch Zorro geprägt.²²⁸ Seine duale Persönlichkeit nimmt Einfluss bei der Kreierung des ersten Superhelden. Auch sein Kostüm und die Maskierung spielen dabei eine wichtige Rolle. Sie sind das offensichtlichste und somit stärkste Merkmal der Superhelden, sie unterstreichen demzufolge die Genre-Zugehörigkeit.²²⁹ Mithilfe des Kostüms verwandelt sich der Protagonist von einem Jedermann in einen „Strahlemann – Marke Alleskönner“. ²³⁰ Die alltägliche Identität spiegelt dabei einen normalen Durchschnittsbürger wider, durch welchen sich der Leser mit dem Helden besser identifizieren kann.²³¹

Allerdings ist in Supermans Fall anzumerken, dass der Held keineswegs sein Gesicht verdeckt, sondern lediglich die Haare zurückgekämmt trägt und seine Brille abnimmt. Für den Zuschauer ist es klar ersichtlich, dass es sich bei Clark Kent und Superman um dieselbe Person handelt.

²²³ Vgl. Hausmanninger, S. 74f.

²²⁴ Vgl. *Superman from the Thirties to the Seventies*. New York 1971, S. 38-50.

²²⁵ Vgl. Hausmanninger, S. 76.

²²⁶ Vgl. Löffler, S. 27.

²²⁷ Vgl. Hausmanninger, S. 68.

²²⁸ Vgl. Coogan, S. 26.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 27f.

²³⁰ Silva, 5. Folge, 3.-4. Minute.

²³¹ Vgl. Löffler, S. 27.

Mit Eintritt Amerikas in den Zweiten Weltkrieg verändert sich Supermans Heldenfigur drastisch. An die Stelle des eigenmächtigen Richters tritt das durch und durch patriotische Vorbild einer Gesellschaft, das sich dem Gesetz und den Notwendigkeiten seiner Zeit zu unterwerfen hatte.²³² Superman verkörpert nun die Werte und Normen eines gottesfürchtigen Bürgers und wird zum Beschützer Amerikas.²³³

Das Heldenbild hat sich demnach gewandelt, es ist zu einem Teil der Gesellschaft geworden.²³⁴ Während der frühe Superman Züge der Allmacht besessen hatte, scheint der gesetzestreue Superman gereift zu sein. Er setzt seine Macht gewissenhaft ein, jedoch nicht um die Welt zu verändern, sondern um diese bestmöglich zu erhalten. Er agiert dabei wie ein „Superpolizist“.²³⁵

Aber nicht nur die Einstellung des Helden verändert sich im Laufe der Zeit, sondern auch seine Fähigkeiten. Nachdem er zunächst nur ein Außerirdischer mit einer außergewöhnlichen Physis war, vermehren sich seine Kräfte zu Beginn der 1940er Jahre drastisch. Die Zeichner von Paramount Pictures bringen dem Heros 1941 zunächst das Fliegen bei, da seine Sprünge über Häuser filmisch nicht einwandfrei umzusetzen sind und lächerlich wirken.²³⁶ Darüber hinaus kann er sich nun durch die Erde bohren, verfügt über einen Röntgen-, Teleskop- und Hitzeblick, mit seiner Superpuste löscht er seitdem flächendeckende Feuer. Akustische Signale kann er bis in den Weltraum hinein hören.²³⁷

Der nahezu grenzenlosen Zunahme der physischen Möglichkeiten Supermans wohnen meiner Meinung nach zwei Funktionen inne: Zum einen wird sein Status als nahezu unbesiegbarer Held gefestigt. Superman braucht selbst dunkelste Bedrohungen – wie sie der Zweite Weltkrieg für die Menschen mit sich brachte – nicht mehr zu fürchten. Er ist der unangreifbare Retter einer besseren Welt. Den V2-Raketen der Nazilabore setzen die Comiczeichner gleichsam eine fliegende Festung mit Umhang entgegen. Zweitens erhöhen die neuen Fähigkeiten auch den Absatz der Comics, da sie nicht nur die Sehnsucht nach Sicherheit befriedigen, sondern ein ganz banales Interesse an Neuerungen generieren.

In den 1950er Jahren steht im Gegensatz zum vorherigen Kriegsjahrzehnt die Liebe im Vordergrund. Die einzelnen Episoden drehen sich vor allem um die Dreiecksbeziehung zwischen Lois Lane, Superman und Clark Kent.²³⁸ Um seine Doppelidentität nicht zu gefährden, kann sich der Superheld nicht seiner Angeboten offenbaren, nur der Leser ist

²³² Vgl. Hausmanninger, S. 79 und 202f.

²³³ Vgl. Löffler, S. 27

²³⁴ Vgl. Hausmanninger, S. 68-80.

²³⁵ Löffler, S. 27.

²³⁶ Vgl. Steranko, S. 40f.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 41.

²³⁸ Vgl. Hausmanninger, S. 203.

eingeweiht. Deshalb entzieht er sich als Superman der Liebe von Lois. Dieses Stilmittel dient besonders der Spannungserhaltung. Der Leser wird jedes Mal erneut mit der Frage konfrontiert: Wird Lois diesmal herausfinden, wer Superman ist? Dieses Versteckspiel wird in den Comics und der Fernsehserie „Superman – Die Abenteuer von Lois & Clark“²³⁹ bis zur Verlobung von Lois und Clark aufrechterhalten. Später neustartende Comicserien wie „The Man of Steel“ und besonders die Superman-Filme treiben die Offenbarung Supermans schneller voran. Im Film „Superman II“ (1980) findet Lois selbst die wahre Identität von Superman heraus. Die anfängliche Romanze endet in einer Katastrophe: Superman gibt alle seine Kräfte auf, um mit Lois ein normales Leben führen zu können.²⁴⁰ Doch er erkennt, dass er ohne seine Kräfte nicht mehr helfen kann.²⁴¹ Er gibt Lois auf, um sich wieder seiner Mission zu widmen.²⁴² Superman wurde als Superheld geboren, er ist seiner Mission verpflichtet. Er muss erkennen, dass die Liebe zu einer Person seiner Pflicht gegenüber der gesamten Menschheit im Weg steht. Deshalb gibt er die Zweisamkeit auf und stellt sich der erneuten Einsamkeit. Diese von unerfüllter Liebe dominierte Einsamkeit wird auch in der aktuellsten Verfilmung, „Superman Returns“ (2006), aufgegriffen. Der Film schafft gleichsam die kinematographische Umsetzung einer Art Demarkationslinie zwischen Superman einerseits und der Sozialisation des Menschen andererseits: Superman steht in der hier skizzierten Einstellung vor dem Haus von Lois und beobachtet, wie Lois im Haus ein glückliches Familienleben führt, während er aus der Rolle des einsamen, melancholischen Voyeurs nicht herauskommt.²⁴³

Das antike Heldenmerkmal des Alleinseins, das Auf-sich-selbst-Gestellt-Sein, hat somit weiterhin Bestand. Es ist zwangsläufig mit dem Helden und seiner Mission verbunden. Doch während die Frauen in der Antike teilweise zu Kriegsauslösern wurden, steht Lois in Fall Superman lediglich seiner Mission im Weg. Achilles etwa führt die Liebe sogar in den Tod. Als er sich mit Polyxena, der jüngsten Tochter von König Priamos vermählen will, wird er im Apollon-Tempel von Thymbra durch Paris Pfeil getötet.²⁴⁴

Auch Supermans Erfolgsgeschichte kennt ihre Tiefpunkte. Denn obwohl durch die Lockerung des Comic Codes in den 1970er Jahren für neue Spannung anhand neuer

²³⁹ Superman – Die Abenteuer von Lois & Clark, TV-Serie, USA 1993-1997, 88 Episoden in 4 Staffeln. Zu Beginn der dritten Staffel erfährt Lois Clarks wahre Identität, die anschließende Zweisamkeit stellt sich als nahezu unmöglich heraus. Es folgt die vorübergehende Trennung, Lois leidet an Amnesie und wird immer wieder von den Antagonisten entführt, um Superman zu schaden. Eine glückliche Liebe scheint nahezu unmöglich. Doch in der vierten Staffel folgt das Happy End.

²⁴⁰ Vgl. Superman II – Allein gegen alle, USA 1980, Regisseur: R. Lester und R. Donner, 69. Minute.

²⁴¹ Vgl. ebd., 79. Minute.

²⁴² Vgl. ebd., 111-115. Minute.

²⁴³ Vgl. Superman Returns, USA / Australien 2006, Regisseur: Bryan Singer, 48. Minute.

²⁴⁴ Vgl. Lücke, S. 21ff.

Problemstellungen gesorgt wurde, verlor Superman seinen Reiz. Grund dafür war seine nahezu Unbesiegbarkeit.²⁴⁵ Über die Jahrzehnte wird der Heroe zu mächtig, so dass der Leser nicht mehr um den Helden bangen muss.

Auch werden die Geschichten immer abstrakter und verlagern sich von Metropolis ins Weltall. In den 1980er Jahren kämpft der mächtigste aller Superhelden im Comic gegen kosmische Räuber und dämonische Elementargeister.²⁴⁶ Den Leser schien dies zu langweilen, die Verkaufszahlen gingen zurück. Infolgedessen entschieden die Comicauteoren, den Superhelden um die Hälfte seiner Kräfte zu berauben, um auf diese Weise erneute Spannung zu erzeugen.²⁴⁷

Doch das Siechtum des archetypischen Superhelden entfachte an der Kasse kein neues Leben. Der anfängliche Reiz der einst so neuartigen Heldenfigur schien über die Jahre verebbt. Die Leser hatten sich an den übermächtigen Helden gewöhnt. Wie bereits in Kapitel 4.4 aufgeführt, sahen sich die Autoren gezwungen, ein Happy End zu produzieren. Superman entschied sich freiwillig für ein sterbliches Dasein, um ein glückliches Leben mit Lois führen zu können.

Es wird somit deutlich, dass der Held sich letztendlich gegen ein unsterbliches Leben in Einsamkeit entscheidet. Das gleiche Merkmal ist bereits beim antiken Heros Odysseus zu finden, der im Gegensatz zu Achilles nicht das kurze, dafür ruhmvolle Leben wählt. Er strebt vielmehr nach familiären Werten: Liebe, das gemeinsame Altern, letztlich den natürlichen Tod.²⁴⁸

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Superman als Archetyp der Superhelden für ein über 70-jähriges Genre steht. Der zunächst neuartige Held setzte bereits 1938 die Maßstäbe für viele spätere Heldenfiguren. Seine Autoren wiederum orientierten sich sowohl an antiken Heroen, als auch an modernen Vorgängern wie Zorro und Robin Hood. Mackie hebt besonders die Nähe zu Achilles hervor. Bei beiden handelt es sich um besonders starke Helden, jedoch ist keiner von beiden gänzlich unverletzbar.²⁴⁹ Achilles besitzt seine verwundbare Ferse, während Superman durch grünes Kryptonit zunächst geschwächt und letztlich getötet werden kann.

Doch über das übermenschliche Dasein hinaus, beinhaltet Siegels Superman-Konzept weitere wichtige Komponenten: Superman stammt von einem anderen Planeten, kriert

²⁴⁵ Vgl. Hausmanninger, S. 115.

²⁴⁶ Vgl. Löffler, S. 28.

²⁴⁷ Vgl. Hausmanninger, S. 115.

²⁴⁸ Vgl. Mackie, S. 85.

²⁴⁹ Vgl. Mackie, S. 95.

eine zweite, geheime Identität, um in der Masse verschwinden zu können. Zur Verschleierung nutzt der Heroe ein Kostüm. Jedoch sind an die Doppelidentität folgende Merkmale zwangsläufig gekoppelt: Die Nichterfüllung der Liebe und die Einsamkeit des Helden. Superman wurde durch den Zweiten Weltkrieg zum amerikanischsten aller Superhelden. Seine Mission dient immer auch dem Erhalt des amerikanischen Gesellschaftsideals.²⁵⁰

Im Kontrast zu Achilles und Superman wurde 1939 ein weiterer Superheld erschaffen. Ein Sterblicher, ein neuer Odysseus, ein Superheld ohne Superkräfte: Batman.

5.1.2 Batman: Der tragische Held

1939 erschien Batman erstmals in der 27. Ausgabe der „Detective Comics“. Doch der von Bob Kane und Bill Finger erschaffene Held war anders, als die anderen Superhelden. Im Gegensatz zum Archetyp Superman, verfügt der Mann im Fledermauskostüm über keinerlei übernatürliche Kräfte, er ist ein ganz normaler, sterblicher Mensch. Geboren wurde er als Bruce Wayne, Sohn eines reichen und wohlthätigen Ehepaars, das zu den Stiftern der fiktiven Stadt Gotham zählt. Mit acht Jahren jedoch erlebt der heranwachsende Superheld ein einschneidendes Erlebnis. Auf dem Nachhauseweg nach einem Kinobesuch wird die Familie Wayne von einem Straßenräuber überfallen, er erschießt sowohl Thomas Wayne, als auch seine Frau. Der kleine Bruce muss mit ansehen, wie seine Eltern sterben.²⁵¹ Dieses Erlebnis wird zur Schlüsselszene. Der junge Protagonist schwört Rache und will sein Leben der Verbrechensbekämpfung widmen. Somit wird durch den plötzlichen Bruch das Leitmotiv der Serie generiert.

„And I swear by the spirit of my parents to avenge their deaths by spending the rest of my life warring on all criminals.“²⁵²

Die folgenden Bilder des Comics zeigen einen heranwachsenden Bruce, der seinen Körper bis zur „physischen Perfektion trainiert“²⁵³ und mit chemischen Zusammensetzungen experimentiert. Doch um seine Verwandlung zu komplettieren, benötigt der Held ein Kostüm.

²⁵⁰ Vgl. Platthaus, S. 9.

²⁵¹ Vgl. zum gesamten Abschnitt: Detective Comics Nr. 27: Batman Nr. 1 (Origin) 1939.

²⁵² Detective Comics Nr. 27: Batman Nr. 1 (Origin) 1939.

²⁵³ Ebd.

„Criminals are a superstitious cowardly lot, so my disguise must be able to strike terror into their hearts. I must be a creature of the night, black, terrible, a...“²⁵⁴

Während Bruce Wayne noch überlegt, als welche Kreatur er sich verkleiden soll, fliegt eine Fledermaus durch das geöffnete Fenster. Bruce sieht es als Omen und wird zum „avenger of evil“ – dem dunklen Rächer: Batman.²⁵⁵

Batman ist somit ein tragischer Held. Er lässt sich von seinen Gefühlen leiten. Sein vordergründiges Motiv ist Rache, dadurch wirkt die Serie laut Hausmanninger düster und emotional-triebhaft.²⁵⁶ Sowohl Superman, als auch Batman widmen sich der Verbrechensbekämpfung. Doch während Superman sich selbstlos aufopfert, wird Batman vom persönlichen Wunsch nach Vergeltung angetrieben. Er ist dadurch ein teilweise grausamer Held. Im Film „Batman“ (1989) tritt der Joker nicht nur als Antagonist, sondern auch als Mörder von Bruce Eltern auf.²⁵⁷ Aufgrund dessen jagt ihn Batman und will ihn töten, was nicht der Mission der Superhelden entspricht. Seine Erklärung lautet lediglich: „Ich muss dich töten. [...] Du hast meine Eltern getötet.“²⁵⁸ Doch während Batman im gleichnamigen Film von 1989 den Joker tatsächlich tötet, wird in der neuen Film-Adaption „Batman: The Dark Knight Returns“ (2008) verdeutlicht, dass Batman wie Superman dem „Superhelden-Kodex“ folgt und niemanden gezielt tötet. Dies wird auch vom Joker erkannt, der Batman den Superhelden-Ethos süffisant vorhält: „Du hast nur eine einzige Regel.“²⁵⁹ Und diese schließt die Tötung aus: Batman fängt den Joker, übergibt ihn aber der Polizei.

Besonders im ersten Filmbeispiel sind jedoch erneut starke Parallelen zu den antiken Heroen zu erkennen. Sowohl bei Achilles als auch bei Herakles war das vorherrschende Merkmal der Zorn. Sie gaben sich wie Batman ihren Emotionen hin, wie bereits in Kapitel 3.1 analysiert wurde.

Doch weniger Achilles und Herakles, als vielmehr Odysseus dient der Batman-Figur als Vorbild. Ebenso wie Odysseus in der Odyssee, ist Batman seit 1939 ein Held, der ohne übernatürliche Fähigkeiten gegen übermächtige Charaktere antreten muss.²⁶⁰ Um jedoch die fehlenden Superkräfte ausgleichen zu können, benötigt Batman antrainierte und funktionierende Verhaltens- und Denkmuster. Er nivelliert die fehlenden Kräfte durch

²⁵⁴ Detective Comics Nr. 27: Batman Nr. 1 (Origin) 1939.

²⁵⁵ Vgl. ebd.

²⁵⁶ Vgl. Hausmanninger, S. 58.

²⁵⁷ Vgl. Batman, USA 1989, Regisseur: Tim Burton, S. 86.-88. Minute.

²⁵⁸ Ebd., 110. Minute.

²⁵⁹ Batman: The Dark Knight, USA 2008, Regisseur: Christopher Nolan, 89. Minute.

²⁶⁰ Vgl. Mackie, S. 91.

einen sehr wachen Verstand, Genialität, Spürsinn, Entschlossenheit und Mut.²⁶¹ Wie sein antikes Vorbild, stellt auch er seinen Gegnern Fallen und verlässt sich dabei auf seine intuitiven Fähigkeiten.²⁶² Seine Heldenhaftigkeit begründet sich somit vor allem in seiner reinen Menschlichkeit und der damit verbundenen Verletzbarkeit.²⁶³ Batmans Missionen bewegen sich für ihn immer auf dem schmalen Grat zwischen Leben oder Tod. Seine Kämpfe trägt er meist auf den höchsten und schmalsten Wolkenkratzern aus, die Spannung bleibt immer gleich bleibend hoch und gründet dabei nicht zuletzt auf der steten Frage: Stirbt Batman oder stirbt er nicht?²⁶⁴ Batmans ungeheure Willensstärke ist dabei der Schlüssel zum Überleben und somit seine vorherrschende Charaktereigenschaft.²⁶⁵

Da Batman weder fliegen kann, noch anderweitige übernatürliche Fähigkeiten besitzt, setzt der Fledermausmann auf eine technische Spezialausrüstung, die seine Erfolgsaussichten steigern.²⁶⁶ Sein Kostüm besteht in den Batman-Filmen aus einem kugelsicheren Ganzkörperanzug. Dieses Merkmal ist ebenfalls in den antiken Vorläufern zu finden. Herakles trug wie bereits in Kapitel 3.1 erwähnt die Haut des Löwen als Umhang. In der Antike glaubte man, dass somit die Stärke des Löwen auf den Heroen übergeht.²⁶⁷ Batman besitzt über den Schutzanzug hinaus das Batmobil, ein monströses Fahrzeug mit technischer Sonderausstattung die an die Gimmicks einer englischen Geheimdienstschmiede erinnern. Des Weiteren besitzt er noch das Bat-Flugzeug und die Batarang²⁶⁸, mit denen er sich abzuseilen oder hinaufziehen kann sowie chemische Cocktails zur Verteidigung.²⁶⁹ Genau dieses eingebaute Equipment und die Liebe zum Detail bescherte Bob Kane den Erfolg der Serie. Weniger Batmans Kraft, als vielmehr die Geschichten selbst lösten die Faszination der Serie aus.²⁷⁰ Die Handlung war durchdacht und auch die Charaktere, besonders die Antagonisten waren kreativer angelegt als beim direkten Konkurrenten aus Metropolis. Bob Kane erschuf besonders skurrile Antagonisten, die mit vielen kleinen Details geschmückt waren. Batmans größter Widersacher ist bis heute der Joker. Im April 1940 tritt der mit grellen Farben geschminkte Psychopath im lila

²⁶¹ Vgl. Mackie, S. 87 und 95.

²⁶² Vgl. ebd., S. 87.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 95.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 91.

²⁶⁵ Vgl. D. Dath: Batman oder ich bin der Ausnahmezustand. In: J.P. Klage (Hg.): Klassiker der Comic-Literatur. Band 7: B. Kane: Batman. Ausgewählt vom F.A.Z.-Feuilleton. Frankfurt 2005, S. 6. Im Folgenden zitiert als Dath.

²⁶⁶ Vgl. Mackie, S. 92.

²⁶⁷ Vgl. Tepe und May, S. 53f.

²⁶⁸ Anm.: Batarang wird ein Seil mit Widerhaken in Form einer Fledermaus genannt, dass er verwendet, um an einer Hauswand empor zu klettern oder sich abzuseilen.

²⁶⁹ Vgl. Steranko, S. 49.

²⁷⁰ Vgl. Feiffer, S. 27.

Anzug und mit grünen Haaren das erste Mal in Batmans Comicheft auf.²⁷¹ Zu seiner Person siehe Kapitel 5.1.6.

Batmans signifikanteste Waffe ist neben seinem Intellekt die Wandelbarkeit seiner Identität. Durch seine hervorragende Fähigkeit zur Tarnung, schlüpft Batman in verschiedene Rollen, um sich Zugang zu den verschiedenen Sektionen der Gesellschaft zu verschaffen. Tagsüber ist er Bruce Wayne, ein Playboy und hoch angesehenes Mitglied der High Society. Er veranstaltet Wohltätigkeitspartys und taucht mit gleich drei nichtssagenden Schönheiten dort auf.²⁷² Nachts wird er zur menschlichen Fledermaus und stürzt sich als Racheengel auf die Unterwelt.²⁷³ Dies erinnert stark an Zorro, der tagsüber als Don Diego de la Vega die Fassade eines reichen, gelangweilten und überaus gemütlichen Edelmanns aufrecht erhält, jedoch nachts zur flinken, Degen schwingenden Legende wird. Während Vega sich mit dem korrupten Capitán Ramón duelliert, kämpft Batman dagegen gegen Psychopathen. Doch beide Helden treten als Rächer des Volkes auf. Die Emotion spielt in beiden Geschichten eine große Rolle. Während sich Vega für die Plünderung der Mission und der Misshandlung von Indianern an Ramón und dem Gouverneur rächen will, wird auch Batman vom Wunsch nach Vergeltung angetrieben. Versteckt in einer Höhle, die jeweils an ein großes Anwesen angrenzt, trainieren sowohl Vega als auch Wayne ihre Fechtkünste und Fitness. Die „Bat-Höhle“ dient darüber hinaus als Versteck von Batmans technischer Ausrüstung. Das Motiv der Wanduhr, (bekannt aus der frühesten Zorro-Verfilmung „The Mark of Zorro“ von 1920), die als Tarnung des Eingangs der Höhle dient, wurde bei Batman übernommen.²⁷⁴

Batman zieht es Nacht für Nacht in die düstere Unterwelt von Gotham City, seinen Kampf empfindet er als Berufung. „Es wird nie der Tag kommen, an dem du²⁷⁵ Batman nicht mehr brauchst.“²⁷⁶ Für James Steranko taucht er so tief in die düstere Welt ein, dass er sogar „more bat than man“²⁷⁷ ist.

Bei seinen nächtlichen Ausflügen ist der Held auf sich allein gestellt, entspricht diesbezüglich also dem antiken Vorbild. Dies wird durch den düsteren Schauplatz „Gotham City“ noch verstärkt, die Comicwelt sowie die Spielfilmwelt wirken

²⁷¹ Vgl. Batman Nr. 1, 1940.

²⁷² Vgl. Batman: The Dark Knight, USA 2008, Regisseur: Christopher Nolan, 45. Minute.

²⁷³ Vgl. Mackie, S. 87 und 93.

²⁷⁴ Vgl. A. Friedrich: Der Amerikanische Traum und seine Schatten. Superman, Batman und ihre filmischen Metamorphosen. In: A. Friedrich und A. Rauscher (Hg.): Film-Konzepte. Band 6: Superhelden zwischen Comic und Film. München 2007, S. 33. Im Folgenden zitiert als Friedrich.

²⁷⁵ Anm: Gemeint ist hier Bruce Wayne.

²⁷⁶ Batman: The Dark Knight, USA 2008, Regisseur: Christopher Nolan, 97. Minute.

²⁷⁷ Steranko, S. 44.

beängstigend.²⁷⁸ Auch die Dunkelheit ist kein neues Stilmittel der Heldengeschichten. Mackie merkt an, dass bereits in der griechischen Mythologie zahlreiche Geschichten von jungen Heroen existierten, die sich alleine durch die Dunkelheit kämpfen mussten.²⁷⁹

Dieses Merkmal verdeutlicht ebenso wie bei Superman die Einsamkeit, verstärkt durch die Nichterfüllung der Liebe. Auch Wayne glaubt, sich nicht binden zu können, um seine Mission nicht zu gefährden. In der filmischen Adaption von 1989 wird dieses Motiv zunächst konsequent verfolgt²⁸⁰, doch durch das Eingreifen des Butlers Alfred wird Wayne vor seiner Angebeteten enttarnt.²⁸¹ In der späteren Verfilmung „Batman Begins“²⁸² entscheidet sich Rachel, Waynes Jugendfreundin, selbstbestimmt gegen ihre Liebe zu dem Helden. Sie erkennt, dass die Figur Wayne/Batman für seine Mission lebt.²⁸³

In den Comicheften endet Batmans Einsamkeit im Jahr 1940, als Dick Grayson, dessen Eltern ebenfalls einem Verbrechen zum Opfer fielen, in Folge 38 der Detective Comics als Robin, The Boy Wonder eingeführt wird.²⁸⁴ Während Robin einerseits als Identifikationsfigur für den jungen Leser fungiert, ermöglicht er andererseits mehr Dialoge innerhalb der Handlung und erweitert somit die Persönlichkeit Batmans. Dies geschah ganz zur Freude seines Zeichners Bill Finger, der bis dahin die Gedanken seines Superhelden zum besseren Verständnis zeichnen musste.²⁸⁵ In der Beziehung von Batman und Robin ist auch eine Ähnlichkeit zu der freundschaftlichen Beziehung zwischen Achill und seinem Freund / Kampfgefährten Patroklos zu erkennen.²⁸⁶ Das Autorenpaar Lücke beschreibt Patroklos als „geliebten Freund und Gefährten“²⁸⁷ von Achilles. Der antike Heros fühlt sich darüber hinaus auch für Patroklos Tod verantwortlich. Auch Batman verspürt ein gewisses Verantwortungsbewusstsein Robin gegenüber. Er ist sein Mündel, das es zu beschützen gilt. Demnach bedient sich Kane einmal mehr eines antiken Vorbildes.

Stilistisch hellt Robin die Serie nicht nur farblich auf. Durch sein gelb-rot-grünes Kostüm, welches Kane nach dem Vorbild Robin Hoods gestaltet hatte, versprüht der Nachwuchsheld eine neue Leichtigkeit.²⁸⁸

²⁷⁸ Vgl. Feiffer, S. 27.

²⁷⁹ Vgl. Mackie, S. 87.

²⁸⁰ Vgl. Batman, USA 1989, Regisseur: Tim Burton, 49. und 89. Minute.

²⁸¹ Vgl. ebd., 88. und 89. Minute. Dieses von Hollywood produzierte Happy End hält sich nicht an die Comicvorlage, jedoch taucht in den weiteren Filmadaptionen keine weibliche Liebschaft mehr auf.

²⁸² Batman Begins, USA 2005, Regisseur: Christopher Nolan.

²⁸³ Vgl. ebd., 121.-122. Minute.

²⁸⁴ Vgl. Detective Comics Nr. 38. Batman and Robin, 1940.

²⁸⁵ Vgl. Steranko, S. 47.

²⁸⁶ Vgl. Wiener, S. 135.

²⁸⁷ Lücke, S. 17.

²⁸⁸ Vgl. Friedrich, S. 33 und Steranko, S. 47.

Abschließend ist noch anzufügen, dass in den neueren Batman-Verfilmungen auch ein Kritikpunkt am Heldenbild laut wird. Sowohl in „Batman Begins“, also auch in „Batman: The Dark Knight Returns“ wird die Selbstjustiz des Helden durch vereinzelte Bürger Gothams kritisiert.²⁸⁹ Das Stilmittel der Selbstjustiz ist ebenfalls bereits in der antiken Mythologie zu finden. Beispielsweise Achilles, der den Tod Patroklos rächt, indem er Hektor tötet und ihn an seinen Wagen bindet. Dieser Kritikpunkt wird in Kapitel 5.9 genauer beleuchtet.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Batman ein Superheld ohne Superkräfte ist, seine Motivation ist die Rache und die Bekämpfung der Kriminalität. Seine fehlenden Superkräfte ersetzt er durch seine antrainierte Physis und seinen brillanten Verstand sowie technische Hilfsmittel und Mut. Er ist eine düstere Figur, ein Einzelgänger, der seine Feldzüge gegen das Böse in dunklen, meist verregneten Gassen austrägt.²⁹⁰ Anlehnungen an den gleichzeitigen Erfolg des Film Noir-Genres der 1930er und 1940er Jahre sind nicht von der Hand zu weisen. Doch durch sein Kostüm und seine Doppelidentität ist er klar in das Genre der Superhelden einzuordnen. Weitere typische Merkmale wie einen Superbösewicht, die hilfeschuchende Autorität in Form von Polizei Commissioner Gordon sowie die beste Freund- und Helferfigur an der Seite des Helden (Robin), sind ebenfalls in der Serie zu finden.²⁹¹ Obwohl Batman zu der Riege der Superhelden zählt, ist der Unterschied zum Archetyp Superman deutlich erkennbar. Abgesehen davon, dass beide als Waise aufwachsen, divergieren ihre Wesenszüge. Neben den rein menschlichen Fähigkeiten unterscheidet allein die Farbgebung beide Superhelden erheblich. Während Superman einem „bunten Ein-Mann-Zirkus“²⁹² gleicht, ist die Batman-Serie in düsteren Farben gehalten. Superman trägt ein rot-blau-gelbes Kostüm. Batmans Outfit ist überwiegend schwarz mit gelben Akzenten. Die beiden Helden symbolisieren Licht und Schatten, Tag und Nacht – zwei Gegensätze.²⁹³ Während Superman den amerikanischen Traum versinnbildlicht, steht „der dunkle Ritter für die Schattenseiten dieses Traums, für Neurosen und verdrängte Ängste [...]“²⁹⁴ Dies wird anhand ihrer unterschiedlichen Motivation zur Verbrechensbekämpfung erneut deutlich: Superman agiert aus selbstloser

²⁸⁹ Vgl. Batman Begins, USA 2005, Regisseur: Christopher Nolan, 63. Minute und Batman: The Dark Knight, USA 2008, Regisseur: Christopher Nolan, 20. Minute.

²⁹⁰ Vgl. Steranko, S. 43.

²⁹¹ Vgl. Coogan, S. 32.

²⁹² Steranko, S. 43.

²⁹³ Vgl. Löffler, S. 27 und Dath, S. 3.

²⁹⁴ Friedrich, S. 32.

Güte und Aufopferung, Batman hingegen wird vom beherrschenden Wunsch nach Vergeltung angetrieben.

Jahre nach der Geburt des dunklen Ritters, kreierte Stan Lee und Steve Ditko für den großen Konkurrenten Marvel Comics einen weiteren wichtigen Helden der Superheldenära: Spiderman. Ebenso wie Batman wird der Spinnenmann von persönlichen Gefühlen geleitet, doch während Batmans Motivation die Rache ist, verspürt Spider-Man den Wunsch Verbrechen im Voraus zu verhindern.

5.1.3 Spider-Man: Der zweifelnde Held

Als Anfang der 1960er Jahre zur Reanimation der Superhelden nach einem neuen Konzept gesucht wurde, gelang es Marvel-Chefredakteur Stan Lee, mit bürgerlichem Namen Stanley Martin Lieber²⁹⁵, durch die Entwicklung von Spider-Man seinen Verlag zum führenden Comic-Verlag der USA zu machen.²⁹⁶ Bereits zuvor hatte Lee das Superheldenkonzept überarbeitet und dadurch zwei große Erfolge mit „The Fantastic Four“ (1961) und „The Incredible Hulk“ (1962) gefeiert. Anstelle eines nahezu perfekten Helden setzte Lee auf einen Protagonisten, den psychische Konflikte und Identitätskrisen bei seinem Wirken als Superheld stetig begleiten.

Mit seiner nächsten Produktion wollte Lee jedoch innovative Elemente in die Comicwelt einführen. Er entschied sich für einen jugendlichen Titelhelden: Peter Parker – den schwächlichen und unbeliebten Außenseiter. In ihm sollten sich besonders die Heranwachsenden wieder erkennen; Spider-Man wurde somit zur Identifikationsfigur des jungen Lesers.²⁹⁷ Marvels neuer Protagonist sollte auch optisch nicht das mehr den glanzvollen Vorbildern nacheifern, sondern in der Menge der Studenten untertauchen: „Not too handsome, not too glamorous, not too graceful, not too muscular [...]“. ²⁹⁸

Im August 1962 debütierte der unpopuläre Bücherwurm in der 15. Ausgabe der „Amazing Fantasy“ und mutierte erstmalig zum Spinnenmann. Bis zum Ende der 1960er Jahre erarbeitete sich Spider-Man den Status des beliebtesten und erfolgreichsten Superhelden.²⁹⁹

Im März 1963 erhielt der von Stan Lee und Steve Ditko erschaffene junge Superheld sein eigenes Comicheft: „The Amazing Spider-Man“.

²⁹⁵ Vgl. C. Seidl: Absolut unmöglich und zugleich sehr lebensecht: Warum wir Spider-Man so gern ins Netz gehen. In: J.P. Klage (Hg.): Klassiker der Comic-Literatur. Band 15: S. Lee und S. Ditko: Spider-Man. Ausgewählt vom F.A.Z.-Feuilleton. Frankfurt 2005, S. 5. Im Folgenden zitiert als Seidl.

²⁹⁶ Vgl. Knigge, S. 171.

²⁹⁷ Vgl. Hausmanninger, S. 50 und 176f.

²⁹⁸ S. Lee: Origins of Marvel Comics. New York 1974, S. 135. Im Folgenden zitiert als Lee.

²⁹⁹ Vgl. Silva, 8. Folge, 7.-8. Minute.

Der Vollwaise Peter Parker, der bei seinem Onkel Ben und seiner Tante May aufwächst, ist ein schwächtiger, unbeliebter Bücherwurm, der von seinen Mitschülern stets gehänselt wird. Als er jedoch in einem Labor von einer Spinne gebissen wird, die zuvor in ein radioaktives Strahlenfeld geraten ist, überträgt diese ihm ihre Fähigkeiten. Er wird zur menschlichen Superspinne, kann Häuserwände in Windeseile hinaufklettern, stählerne Schornsteine mit der bloßen Hand zerdrücken und sich anhand von Spinnweben wie an Lianen durch die Luft schwingen. Spider-Man ist ein reflektierender Held: Er setzt die ihm übertragenen, unglaublichen Fähigkeiten nicht wahllos, sondern einem Leitmotiv folgend ein. Dabei tritt er zunächst in einer Fernsehshow auf und genießt den ungewohnten Ruhm. Als sein Onkel Ben jedoch wenige Tage später von einem Einbrecher erschossen wird, den Spider-Man am Tag zuvor noch aus persönlich niederen Motiven gewähren lässt, wird sich Peter Parker seiner großen Verantwortung bewusst.³⁰⁰

„[...] with great power there must also come – great responsibility“³⁰¹

Die eigenen Schuldzuweisungen machen Spider-Man zur tragischen Figur. Er hätte den späteren Mörder stellen können, entschied sich jedoch aus einer unreifen, von Rachedgedanken motivierten Laune heraus, dem Verbrecher den Weg zur Flucht zu ebnen.³⁰² Das tragische Element wird auch durch Parkers Unfähigkeit, seine nächtlichen Verbecherjagden mit dem normalen Familienleben zu vereinen, verstärkt.³⁰³ Zudem plagen den Superhelden banale Geldsorgen, er verliert ständig seinen Job, vernachlässigt sein Studium und hat erheblichen Liebeskummer.³⁰⁴

Die eingebauten Konflikte verdeutlichen die neuartige Vermenschlichung des Helden. Er wird gezielt geschwächt. Die eingebaute Problematik ist somit kein unglaubwürdiges Konstrukt, sondern eine vom Leser stets als aktuell und real nachvollziehbare Problematik. Laut Thomas Binotto³⁰⁵ versuchen die Menschen täglich, sowohl im Berufs- als auch im Familienleben, eine perfekte Rolle zu spielen und diese beiden Existenzen miteinander zu vereinen. Doch dieses Anliegen ist teilweise nur sehr schwer zu verwirklichen, oder gar unmöglich. Daher können die Superheldengeschichten der 1960er Jahre „nicht nur [als]

³⁰⁰ Vgl. zum gesamten Abschnitt: Amazing Fantasy Nr. 15: Spider-Man! 1962. Reprint in: S. Lee: Origins of Marvel Comics, New York 1974, 139-150.

³⁰¹ Lee, S. 150.

³⁰² Vgl. ebd., S. 147.

³⁰³ Vgl. Hausmanning, S. 50f und Spider-Man, USA 2002, Regisseur: Sam Raimi, 27. und 34. Minute.

³⁰⁴ Vgl. Spider-Man II, USA 2004, Regisseur: Sam Raimi, 7.-10. und 29. Minute.

³⁰⁵ T. Binotto: Held allein genügt nicht – Superhelden zwischen Übermenschlichkeit und Einsamkeit. In: film-dienst. Ausgabe 14, 2006, S. 10-11. Im Folgenden zitiert als Binotto.

unschuldiges Kinovergnügen, [eine Art] Eskapismus auf Zeit, sondern [als] realer Anspruch an unseren Alltag [...]“³⁰⁶ verstanden werden. Der Superheld wird zur tragischen Gestalt, die von alltäglichen, menschlichen Problemstellungen dominiert ist.

An dieser Stelle wird der Kontrast zu Superman deutlich, der sein ruhmreiches Heldendasein problemlos außerhalb der Gesellschaft ausleben kann. Das Konstrukt Clark Kent/Superman funktioniert im Job wie im Kampf – es ist nicht Teil der fiktiven Gesellschaft, sondern steht auch auf Grund der praktischen Unantastbarkeit Supermans über ihr.

Die Tragik wird jedoch spätestens mit Spider-Man immer mehr zu einem wesentlichen Element der Comics. Durch Spider-Man hat sie eine neue Qualität gewonnen: Der Superheld ist fehlbar geworden.³⁰⁷ Die Fehlbarkeit wurde zwar bereits zuvor in den Superheldengeschichten thematisiert, doch bisher tauchte sie größtenteils bei den Antagonisten auf. Sie verloren beispielsweise die Kontrolle über ihre selbstkonstruierten, übermächtigen Maschinen, die plötzlich ein unerwartetes Eigenleben entwickelten³⁰⁸, wie Dr. Octavius in der filmischen Adaption „Spider-Man II“: Er wird letztlich von seinen intelligenten Roboterarmen kontrolliert.³⁰⁹ Die Darstellung der Greifarme ähnelt im Übrigen einer mehrköpfigen Schlange. Dieses Bildnis ist vergleichbar mit der neunköpfigen Lernäischen Schlange Hydra, die Herakles während seiner frühesten Heldentaten tötete.³¹⁰

Mit Spider-Man bekommt der perfekte Anzug der Superhelden deutliche Kratzer. Spider-Mans größter Kampf gilt seiner eigenen Identitätskrise, starke Selbstzweifel plagen ihn. Ungeachtet der Eleganz seiner spinnenartigen Fortbewegung, stolpert der Superheld durch seine New Yorker Kulisse: Abends muss er regelmäßig sein Kostüm wieder zusammenflicken und hinterfragt selbstkritisch seine Mission.³¹¹ Lee charakterisierte ihn als „main character [who] would lose out as often as he'd win“.³¹²

Im zweiten Teil der Spider-Man Filmtrilogie zweifelt er so sehr an seiner Mission, dass er sogar seine Kräfte durch eine psychische Blockade zeitweise verliert.³¹³ Die Frustration wird durch die Nichterfüllung seiner Liebe ausgelöst. Als Mary Jane ihm ihre Liebe

³⁰⁶ Binotto, S. 11.

³⁰⁷ Vgl. Hausmanninger, S. 50f.

³⁰⁸ Vgl. Peaslee, S. 41ff.

³⁰⁹ Vgl. Spider-Man II, USA 2004, Regisseur: Sam Raimi, 43.-45. Minute.

³¹⁰ Vgl. Peterich und Grimal, S. 73.

³¹¹ Vgl. zum gesamten Abschnitt: Silva, 8. Folge, 7.-8. Minute.

³¹² Lee, S. 133.

³¹³ Vgl. Spider-Man II, USA 2004, Regisseur: Sam Raimi, 30., 51. und 60. Minute.

gesteht, reagiert er abweisend: „Ich kann nicht... dir alles erzählen.“³¹⁴ Ein Schutzinstinkt, der eher Mary Jane als sich selbst gilt und den reflektierenden, verantwortungsbewussten Charakter Spider-Mans unterstreicht.³¹⁵

„Sie darf nie erfahren, was ich für sie empfinde. Ich habe mich entschieden mein Leben einer großen Verantwortung zu widmen. An diesem Leben wird sie niemals teilhaben können.“³¹⁶

Nachdem Mary Jane sich in einen anderen Mann verliebt, verspürt Parker starke Zweifel, die letztlich zur psychischen Blockade führen. Er gerät in einen Identitätskonflikt, die Priorität seiner Existenz als Supermann gerät ins Wanken.³¹⁷ Doch Tante May, die sein moralisches Gewissen repräsentiert, verdeutlicht ihm die Notwendigkeit von Spider-Man: „Alle Menschen brauchen einen Helden.“³¹⁸ Es wird somit analog zu den vorangegangenen Beispielen deutlich, dass die Nichterfüllung der Liebe weiterhin ein wichtiges Kennzeichen der Superhelden ist, um ihr Leben selbstlos der Gesellschaft opfern zu können. Allerdings räumt die Komplexität der geschilderten Romanze, die Kontinuität der Dreiecksbeziehung Mary Jane - Peter Parker - Spider-Man den Liebeswirrungen des Spinnenmanns einen größeren Raum ein als bei den hier verglichenen Superhelden.³¹⁹

Der Unterschied zum Archetypen Superman ist somit prägnant: Dem Ur-Superhelden gelingt alles, Zweifel an seiner Heldenexistenz sind ihm völlig fremd.³²⁰ Identitätskrisen und Selbstkritik kennt er nicht. Während Spider-Man übermüdet von seinen nächtlichen Verbrecherjagden in der Vorlesung einschläft, erscheint Clark Kent trotz seiner globalen Einsätze am darauf folgenden Morgen pünktlich in der Redaktion des Daily Planet.³²¹ Superman wird deshalb bewundert, Spider-Man ist ein Held des Mitgefühls. Sein Scheitern bringt ihn dem Leser immer näher.

Um Parkers Situation noch zuzuspitzen, lassen Lee und Ditko ihren Superhelden ferner auf das Unverständnis der New Yorker Polizei stoßen. Obwohl Spider-Man den Gesetzeshütern regelmäßig „eingespinnene“ Verbrecher hinterlässt, gerät er selbst ins Fadenkreuz der Ordnungsmacht.³²² Dies hat Parkers Chef, J. Jonah Jameson, der Herausgeber des „Daily Bugle“, mitzuverantworten: Regelmäßig brandmarkt er Spider-

³¹⁴ Spider-Man, USA 2002, Regisseur: Sam Raimi, 110.-112. Minute.

³¹⁵ Vgl. Spider-Man II, USA 2004, Regisseur: Sam Raimi, 35. Minute.

³¹⁶ Ebd., 3. Minute.

³¹⁷ Vgl. ebd., 63.-65. Minute.

³¹⁸ Ebd., 87. Minute.

³¹⁹ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 110.

³²⁰ Vgl. Seidl, S. 6.

³²¹ Vgl. ebd., S. 7.

³²² Vgl. Lee, S. 150.

Man öffentlich als Gefahr.³²³ Der Superheld erfährt laut Hausmanninger unfreiwillig, „eine Restauration als Outlaw“.³²⁴ Er bleibt zunächst unverstanden und ist somit, ebenso wie seine Vorgänger, ein Einzelkämpfer. Im Gegensatz zu Superman, der in seinen Anfängen freiwillig zum Gesetzlosen wird, indem er sich über das Gesetz stellt, ist dies jedoch keineswegs die Absicht von Spider-Man.

Das Leitmotiv der Serie wird – wie in den vorangegangenen Beispielen – durch ein einschneidendes Erlebnis bestimmt: Spider-Man erkennt, dass die Polizei immer erst dann eingreift, wenn das Verbrechen bereits verübt wurde – doch seine Motivation liegt aus persönlichen Gründen in der Gewaltprävention.³²⁵ Peter Parker fühlt sich für den Raubüberfall an seinem Onkel verantwortlich. Er realisiert, dass er präventiv handeln kann und muss: Die Vorbeugung von Gewalt wird zu seiner Lebensaufgabe.

Ebenso wie seine Vorgänger ist auch Spider-Man ein einsamer Held. In nahezu jeder Episode – sowohl Comic als auch Film – wird seine Einsamkeit versinnbildlicht. Häufig sitzt er allein auf einem Dach oder hängt in seinem Spinnennetz hoch über der Stadt.³²⁶ Wie auch bei Superman und Batman wird demnach die grundlegende Tragik durch seine Einsamkeit verstärkt.

Das Konzept des zweifelnden, unsicheren jugendlichen Superhelden ist somit auch 47 Jahre nach seiner Geburtstunde nicht überholt. Ein von Identitätskrisen und Selbstzweifeln geplagter Held generiert auch bei heutigen Jugendlichen Anknüpfungspunkte. Denn der Selbstfindungsprozess des Spinnenmanns ist menschlich. Die Aktualität der Thematik wird auch durch den Kinoerfolg der Spider-Man-Trilogie von Sam Raimi aus den Jahren 2002, 2004 und 2007 deutlich. Wie die Arbeit gezeigt hat, tritt Peter Parker als moderner Jugendlicher mit glaubwürdigen Problemen auf, ohne dass das Drehbuch die Originalvorlage über Gebühr hätte strapazieren müssen.³²⁷

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Spider-Man der menschlichste aller Superhelden ist. Seine Figur wurde in ein von gesellschaftlichen Problemen und alltäglichen Identitätskrisen dominiertes Umfeld implementiert. Spider-Man funktioniert deshalb gerade bei jugendlichen Lesern als Identifikationsfigur. Lee verband das Alltägliche mit dem Superheldenleben, ohne das Genre dadurch zu denunzieren. Lee zeigt vielmehr, dass

³²³ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 108.

³²⁴ Hausmanninger, S. 51.

³²⁵ Vgl. Peaslee, S. 41.

³²⁶ Vgl. M. Gruteser: Magic Marvel Moments. In: A. Friedrich und A. Rauscher (Hg.): Film-Konzepte. Band 6: Superhelden zwischen Comic und Film. München 2007, S. 16. Im Folgenden zitiert als Gruteser.

³²⁷ Vgl. Seidl, S. 12.

ein Superheld auch einen Alltag mit menschlichen Problemen hat, dass er einer von uns ist.³²⁸ Damit begründet Lee auch den durchschlagenden Erfolg des fehlbaren Helden, da Spider-Man

„[...] von allen Superhelden der realistischste ist. Er hat nie genug Geld, steckt ständig in Schwierigkeiten, und die Welt jubelt ihm nicht gerade zu – im Gegenteil, den meisten Leuten ist er suspekt, sie trauen ihm nicht über den Weg. Kurzum, er ist in vielerlei Hinsicht ein Mensch wie du und ich.“³²⁹

Diese Akzentuierung alltäglicher Momente ist jedoch nicht mehr mit den antiken Heroen vergleichbar. In ihrem Fall handelten die Geschichten ausschließlich von ihren Kriegen, Kämpfen und Taten. Das Normale und Gewöhnliche wurde weitestgehend ausgeklammert. Während Achilles und Herakles Attribute wie „groß“, „muskulös“ und „ungewöhnlich stark“ aufweisen, verkörpert Peter Parker/Spider-Man keine stattliche Figur: Er ist vielmehr unscheinbar.

Ebenso wie Superman und Batman gibt es für ihn keine Erfüllung der Liebe, ohne seine Mission zu gefährden. Dieser Konflikt entwickelt sich jedoch bei Spider-Man zu einer enormen Identitätskrise. Die Selbstzweifel sind somit sein stärkstes Merkmal, die ebenfalls im Kontrast zu den antiken Heroen stehen. Während der Spinnenmann seine Fähigkeiten und die daraus resultierende Mission als „[...] meine Gabe – mein Fluch“³³⁰ betrachtet, streben die altgriechischen Helden nach Ruhm und Ehre. Sie suchen den Kampf, um ihre Macht zu demonstrieren.

5.1.4 Hulk: Der unverstandene Held

Hulk stellt eine Sonderform der Superhelden dar. Während in den vorangegangenen Beispielen die Superhelden die Kontrolle über ihre Superkräfte und die damit verbundene Macht besitzen, ist die Verwandlung von Bruce Banner, dem genialen Wissenschaftler, in das grünhäutige Monster Hulk eine rein triebgesteuerte Mutation, die rational nicht unterdrückt werden kann. Die geistige Beschränktheit und das emotional-triebhaftes des Hulk unterstreichen die rohe Wildheit seiner immer wiederkehrenden Geburt.

³²⁸ Vgl. Seidl, S. 11f.

³²⁹ Lee zitiert in Knigge, S. 168.

³³⁰ Anm.: Dieses Zitat wurde nahezu wörtlich in der filmischen Zorro-Adaption „Die Maske des Zorro“ übernommen. Vgl. Die Maske des Zorro, USA / Mexiko 1998, Regisseur: Martin Campbell, 121. Minute: „Das ist sein Fluch – sein Schicksal.“; hier: Spider-Man, USA 2002, Regisseur: Sam Raimi, 116. Minute.

Der Nuklearphysiker Dr. Bruce Banner verwandelt sich erstmalig in den Hulk als er in seinem Labor eine vom ihm entwickelte Gammastrahlenbombe einem Testlauf unterzieht. Während des Countdowns entdeckt Banner auf dem Versuchsgelände einen jungen Mann. Er fährt zu ihm, um ihn aus dem kritischen Testbereich zu entfernen. Dadurch rettet er dem Waisen Rick Jones das Leben, bekommt jedoch selber die gesamte Gammastrahlenladung ab. Doch Banner stirbt nicht, stattdessen verwandelt er sich wenig später zum Hulk, zertrümmert eine Wand und zerstört ein vollbesetztes, fahrendes Auto auf seiner Flucht.³³¹ Bereits in seiner Geburtsstunde wird also eine große Differenz zu den vorgenannten Superhelden deutlich: Hulk setzt seine Kraft nicht zielgerichtet ein wie Batman. Er wird sich seiner selbst nicht lustvoll bewusst, wie es Superman oder Spider-Man in den Stunden und Tagen nach der Entdeckung ihrer Superkräfte tun. Seine erste Handlung ist vielmehr bestimmt von nur einem Gedanken:

„Have to get away... to hide...“³³²

Im Mai 1962 erweckten Erfinder Stan Lee und Zeichner Jack Kirby den andersartigen Held zum Leben.³³³ Nach der ersten erfolgreichen Marvel-Superheldenserie „The Fantastic Four“ wollte Lee einen weiteren Helden mit übermenschlicher Kraft schaffen, „but there would be nothing terrible original about someone who had the strength of Superman“.³³⁴ Lee, der privat eine Vorliebe für den Frankenstein-Topos hegt, schuf einen Helden fern ab eines perfekten Antlitzes. Einen Helden, der weder allwissend, noch edel und unfehlbar ist.³³⁵ Er übernahm das Konzept Frankensteins, erneuerte und modernisierte es und verband dies mit der Geschichte von Dr. Jekyll und Mr. Hide.³³⁶ Heraus kam ein Monster, das groß, unzivilisiert und Angst einflößend war und trotzdem von seinen Lesern geliebt wurde: „The Incredible Hulk“.³³⁷

Die Comic-Serie wurde eine der populärsten Superheldengeschichten mit einem Helden von unvergleichlichem Wiedererkennungswert. Neben den Comicheften entstand 1977 auch eine Fernsehserie, 1982 ein Animationsfilm³³⁸, 2003 folgte die Hollywood-

³³¹ Vgl. zum gesamten Abschnitt: The incredible Hulk Nr.1, Part 1, Mai 1962. Reprint in: S. Lee: Origins of Marvel Comics, New York 1974, S. 79-85.

³³² Lee, S. 85.

³³³ Vgl. G. Schott und A. Burn: RIPPED OFF! Cross-Media Convergence and “The Hulk”. In: W. Haslem, A. Ndalianis, C.J. Mackie (Hg.): Super/Heroes from Hercules to Superman. Washington 2007, S. 291. Im Folgenden zitiert als Schott und Burn.

³³⁴ Lee, S. 74.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 75.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 75.

³³⁷ Vgl. ebd., S. 76.

³³⁸ Vgl. Schott und Burn, S. 291.

Verfilmung „Hulk“³³⁹, 2008 erschien eine erneute Kino-Adaption³⁴⁰, die sich thematisch und stilbildend jedoch nicht von der fünf Jahre jüngeren Verfilmung abhebt und hier deshalb keine Beachtung findet.

Ebenso wie bei den anderen Superhelden ist die Verwandlung Banners nicht permanent. Doch während Superman, Batman und die weiteren Positivhelden lediglich ihr Kostüm über- beziehungsweise ihre alltägliche Tarnung abstreifen müssen, erfolgt Banners Transformation physisch. Als Auslöser fungiert in den anfänglichen Comics der Sonnenauf- beziehungsweise Sonnenuntergang. Jedoch wurde dies anschließend verändert, so dass Banner sich seitdem durch Stress oder rasende Wut in den Hulk verwandelt.³⁴¹ Die Verwandlung erfolgt zunächst durch ein Wachsen bis zur Größe eines Riesen, dabei zerreißt die Bekleidung von Bruce Banner und seine Haut verfärbt sich grün.³⁴² Durch die Transformation verliert der Protagonist seine Identität und sein Bewusstsein, der erste schizophrene Superheld war geboren.³⁴³ Hulk weiß nicht, wer er ist und wird von natürlichen Urtrieben geleitet. Demnach verspürt er den Wunsch, sich und seine Monstrosität zu verstecken.

Im Unterschied zu den anderen Superhelden, die jederzeit von ihren Superkräften Gebrauch machen können, ist es Banner aber nur in Gestalt des Hulk möglich, auf seine übermenschlichen Kräfte zurückzugreifen.³⁴⁴ Die Umwandlung kann als Zusammenwachsen zweier verschiedener Elemente verstanden werden, die in der neuen Gestalt aufgenommen beziehungsweise integriert wurden.³⁴⁵ Für Inigo Silva verfügt das außergewöhnliche grüne Wesen über „zwei rivalisierende Seelen in seiner Brust – ein Zwiespalt zwischen Gut und Böse.“³⁴⁶

Diese Sichtweise ist kritisch zu hinterfragen, da Hulk keine bösertige Figur darstellt, sondern sich lediglich verteidigt, wenn er angegriffen wird. Hulks visueller Erschaffer Jack Kirby verdeutlicht dies, er sieht seinen Helden in jedem Menschen. „Wenn Sie in Not geraten, käme der Hulk auch aus Ihnen raus.“³⁴⁷ Stan Lee findet eine passende Bezeichnung für das zwiespältige Wesen: „a hero out of a monster“.³⁴⁸

³³⁹ Hulk, USA 2003, Regisseur: Ang Lee.

³⁴⁰ Hulk 2 - Der unglaubliche Hulk, USA 2008, Regisseur: Louis Leterrier.

³⁴¹ Vgl. Schott und Burn, S. 293.

³⁴² Vgl. Lee, S. 84.

³⁴³ Vgl. Hausmanninger, S. 51.

³⁴⁴ Vgl. Schott und Burn, S. 293.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 291.

³⁴⁶ Silva, 8. Folge, 6.-7. Minute.

³⁴⁷ Kirby zitiert in: Silva, 8. Folge, 6.-7. Minute.

³⁴⁸ Lee, S. 75.

„He never wanted to hurt anyone; he merely groped his tortuous way through a second life trying to defend himself, trying to come to terms with those who sought to destroy him.“³⁴⁹

Während die anderen Superhelden ihr Leben für eine nahezu selbstlose Mission geben, hat Hulk keine Superheldenmission, wie die Verbrechensbekämpfung oder die Rettung der Welt, er kämpft vielmehr für seine Selbsterhaltung.³⁵⁰ Doch obwohl er keine missionarischen Absichten im eigentlichen Sinne aufweist, tut er viel Gutes. In der TV-Serie „Der unglaubliche Hulk“ (1978-1982) rettet der Protagonist beispielsweise ein kleines Mädchen aus einem Fluss und seine Kollegin Elaina aus dem brennenden Labor.³⁵¹ Doch wie auch in zahlreichen anderen Superheldengeschichten wird die Intention des Helden missverstanden.³⁵² Die Polizei und das Militär jagen ihn, die Gesellschaft betrachtet ihn als ein Monster.

Hier ist der bedeutendste Unterschied zwischen den vorangegangenen Superhelden und Hulk erkennbar. Während die Menschen die Superhelden meist lieben, die ihre Stadt vor dem Bösen beschützen und mehr oder weniger als Heilige verehrt werden, ist in den Augen der Gesellschaft Hulk selbst das Monster. Es handelt sich hierbei also um einen verstoßenen Superhelden.

Doch sind auch einige Gemeinsamkeiten zu den anderen Superheldengeschichten zu finden: Superbösewichte, Superkräfte und Antagonisten lassen sich in der Comicserie ebenso nachweisen, wie die stets gefährdete Freundin (Betty Ross) und der loyale Freund (Rick Jones). Für Coogan zeichnen diese Merkmale Hulks Geschichten ebenfalls als Geschichten des Superhelden-Genres aus.³⁵³

Der Protagonist selbst ist, wie viele Marvel-Helden, als Antiheld angelegt.³⁵⁴ Es mangelt Hulk an traditionellen Qualitäten eines Helden, wie Idealismus, Mut oder die Unterwerfung vor allgemein gültigen Moralvorstellungen und Gesetzen.³⁵⁵ Hulk verwendet Autos als Waffen, zerstört Gebäude und zieht dadurch die Intoleranz der Gesellschaft auf sich. Doch analog zu den Batman- und Spider-Man-Comics wohnt auch der Hulk-Serie die Tragik als wichtiges Element inne.³⁵⁶ Durch den Ausschluss aus der Gesellschaft ist Hulk nahezu auf sich allein gestellt. Wie bei Batman, gesellt sich ebenfalls

³⁴⁹ Lee, S. 75.

³⁵⁰ Vgl. Coogan, S. 31f.

³⁵¹ Vgl. Der unglaubliche Hulk, Staffel 1, Pilotfolge 1, USA 1978, neu aufgelegt 2008.

³⁵² Vgl. Schott und Burn, S. 293.

³⁵³ Vgl. Coogan, S. 31f.

³⁵⁴ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 108.

³⁵⁵ Vgl. Schott und Burn, S. 293.

³⁵⁶ Vgl. Hausmanninger, S. 51.

ein Waisenjunge zu ihm: Rick Jones. Er verdankt Banner sein Leben. Jones erkennt seine Mission – die Fürsorge für den Hulk. „It would have happened to me if you hadn't saved me! That's why I'm stayin' with you!“³⁵⁷ Jones wird zum Freund und Helfer.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass es sich beim Hulk aufgrund seiner übermenschlichen Kräfte um einen Superhelden handelt. Zwar kann er sie nicht kontrolliert einsetzen, besitzt aber ebenfalls eine zweite Identität. Diese versteckt er jedoch nicht durch eine Kostümierung, seine Verwandlung vollzieht sich als physische Mutation. Auch Hulk ist wie seine Vorgänger nahezu auf sich allein gestellt, allerdings nicht, weil er die Einsamkeit sucht, sondern weil die Gesellschaft ihn als Monster betrachtet. Er ist ein ausgestoßener und missverstandener Held, der aufgrund seines Äußeren nicht als Superheld anerkannt wird. Darin begründet sich auch, dass Hulk nicht wie die anderen Superhelden der Gesellschaft dient, sondern vielmehr um sein nacktes Überleben kämpfen muss.

5.1.5 Hancock: Der fallengelassene Held

Das Beispiel Hancock bezieht sich auf eine Hollywood-Verfilmung aus dem Jahr 2008.³⁵⁸

An Hancock lässt sich nachvollziehen, inwiefern das Superheldenkonzept auch heute noch Bestand hat, oder ob sich bereits Neuerungen entwickelt haben.

Die Eröffnungssequenz, in der der Held vorgestellt wird, zeigt zunächst ein komplett gegenteiliges Bild eines Superhelden. Hancock wird in den Eingangsminuten als obdachloser Alkoholiker portraitiert. Während unbekannte Verbrecher nach einem Raubüberfall vor der Polizei flüchten, schläft der Protagonist auf einer Parkbank seinen Alkoholrausch aus, unter ihm häufen sich leere Whiskeyflaschen. Ein kleiner Junge weckt ihn, um ihn auf die Täter aufmerksam zu machen, doch Hancock ist nicht interessiert. Der Junge beleidigt ihn. Daraufhin fliegt Hancock los, um die Verbrecher zu stellen, zerstört dabei jedoch Polizeiautos, Straßenschilder und Gebäude. Die anschließende mediale Berichterstattung über Hancocks Eingreifen zeigt, dass die Menschen von Hancocks Heldentaten wenig begeistert sind.³⁵⁹ Der Polizeisprecher im Film wird noch deutlicher: „Es wäre das Beste, wenn der Kerl einfach verschwinden würde [...]“³⁶⁰ Diese Sequenz

³⁵⁷ Lee, S. 90.

³⁵⁸ Hancock USA 2008, Regisseur: Peter Berg. Columbia Pictures. Im Folgenden zitiert als Hancock.

³⁵⁹ Vgl. zum gesamten Abschnitt: Hancock, 1.-6. Minute.

³⁶⁰ Ebd., 5.-6. Minute.

offenbart den Superhelden als einen fallengelassenen Helden – von der Gesellschaft verstoßen.

Obwohl sich Hancock die Verbrechensbekämpfung, wie auch die anderen Superhelden zur Lebensaufgabe gemacht hat, wollen die Menschen keine Hilfe von ihm. Hancock wird dadurch zum tragischen Helden, er ist auf sich alleingestellt. Gleichzeitig symbolisiert Hancock auch den Typus des fehlbaren Helden, jedoch trifft seine Fehlbarkeit auch und in erster Linie die Gesellschaft, deren Häuser er demoliert und deren Gefühle er auf Grund eigener Probleme nicht beachtet. Spider-Mans Fehlbarkeit ist im Vergleich dazu jedoch völlig auf die eigene Person bezogen, seine Identitätskrise verschulden keine unmittelbaren Eingriffe in die gesellschaftliche Ordnung.

Erst als Hancock den PR-Berater und Weltverbesserer Ray vor einem herannahenden Zug rettet, findet er einen Verbündeten, der sich für ihn einsetzt. Ray ist der Meinung, wenn er selbst „schon nicht die Welt verändern kann, dann vielleicht ja Hancocks Leben.“³⁶¹ Er sieht den fallengelassenen Helden als „das von der Welt verschmähte Geschenk“³⁶², welches von der Gesellschaft nur als solches erkannt werden muss. Deshalb arbeitet Ray für Hancock ein Konzept aus, wie dieser sein Image aufbessern kann. Hancock stellt sich der Polizei, um seine Strafen für seine bisherigen Sachbeschädigungen anzutreten. Ziel ist es, den Menschen vorzuführen, was passiert, wenn der Held nicht mehr vorhanden wäre.

„Wir müssen die Menschen auf irgendeine Art dazu kriegen, dass sie dich vermissen.“³⁶³

Die Verbrechensrate steigt, während der verstoßene Held im Gefängnis sitzt. Der Plan geht auf, die Polizei bittet Hancock nach wenigen Tagen um Hilfe. Hancock nutzt seine Chance und verhält sich vorbildlich, die Menschen bejubeln ihn anschließend.³⁶⁴ Der Held ist somit resozialisiert, die Menschen lieben ihn. Um Hancock auch besser optisch an die Superhelden anzupassen, lässt Ray Hancock ein Kostüm anfertigen. Schließlich symbolisieren „Uniformen eine Berufung“.³⁶⁵

An dieser Stelle scheint die Geschichte zu enden. Doch wie die vorliegende Arbeit bisher gezeigt hat, ist ein Merkmal in den Superheldengeschichten besonders vorherrschend: die Tragik. Sie ist unausweichlich mit den antiken Heldengeschichten, ebenso wie mit den modernen Superheldengeschichten verknüpft. Die Drehbuchautoren Vince Gilligan und

³⁶¹ Hancock, 22. Minute.

³⁶² Ebd., 57. Minute.

³⁶³ Ebd., 30. Minute.

³⁶⁴ Vgl. ebd., 43.-51. Minute.

³⁶⁵ Ebd., 41. Minute.

Vincent Ngo erweiterten den Stoff um einen Liebeskonflikt, der wie bereits aufgezeigt wurde, ebenfalls zu jeder Superheldengeschichte gehört. Während jedoch die vorangegangenen Schwierigkeiten auf einer unlösbaren Dreiecksbeziehung basierten, handelt es sich hier vielmehr um einen Konflikt auf Leben und Tod. Folgt man der Hancock-Verfilmung, wurden alle Superhelden als Paare erschaffen – eine bis dato im Heldengenre gänzlich unbekannte Dimension. Die Superheldenpaare ziehen sich zwar immer wieder magisch an, doch eine körperliche Beziehung mündet zwangsläufig in der Sterblichkeit.³⁶⁶ Hier ist somit ein starkes Motiv der antiken Mythologie integriert. Der Superheld hat die Wahl zwischen Sterblichkeit und Unsterblichkeit. Jedoch ist bei Hancock die Unsterblichkeit nicht zwangsläufig an Ruhm geknüpft, wie die Eröffnungssequenz zeigt.

Durch das tragische Element der unerfüllten Liebe lebt auch Hancock mit einem ständigen Gefühl der Einsamkeit. Dies wird durch das Stilmittel der unbekannten Herkunft verstärkt. Vor 80 Jahren wachte Hancock in einem Krankenhaus auf, der Weg dorthin und alles was zuvor passierte, entziehen sich seiner Erinnerung. Die Tragik wird somit verstärkt durch seine Frage, was „für ein Mensch [er] sein muss, wenn keiner nach ihm fragt“.³⁶⁷ Es ist Mary, die Hancocks notwendiges Dasein erklärt:

„Götter, Engel. Verschiedene Kulturen gaben uns verschiedene Namen und neuerdings nennen sie uns Superhelden.“³⁶⁸ „Du bist ein Held und nichts anderes. Die Lebensversicherung der Götter. Du musst überleben, um diese Welt zu beschützen.“³⁶⁹

Es wird verdeutlicht, dass Hancock die gleiche Mission verfolgt wie die vorangegangenen Beispiele der Superhelden. Doch in seinem Fall will die Gesellschaft zunächst seine Hilfe nicht annehmen. Erst als er sich durch Rays Hilfe zum klassischen Helden entwickelt, der nett und freundlich ist, nichts zerstört, sich moralisch zeigt und ein Kostüm trägt, erkennt die Welt den Retter an. An diesem Beispiel ist erkennbar, dass für den heutigen Superhelden immer noch die gleichen Ansprüche gelten, wie Ende der 1930er Jahre.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Hancock ein typisches Beispiel für einen Superhelden ist: Er ist unverwundbar, die Rettung der Welt ist seine Lebensaufgabe. Hancock trägt ein Kostüm und ist letztlich zu einem einsamen Dasein verdammt. In seiner

³⁶⁶ Vgl. Hancock, 79.-82. Minute.

³⁶⁷ Ebd., 53.-56. Minute.

³⁶⁸ Ebd., 66.-67. Minute.

³⁶⁹ Ebd., 81. Minute.

Figur tritt das tragische Element gleich doppelt hervor: Der Held muss erst den gesellschaftlichen Vorstellungen eines Heldendaseins entsprechen, um von ihr akzeptiert zu werden. Zudem ist es auch für ihn unmöglich, eine glückliche Liebe zu finden. Er wird immer wieder von Mary magisch angezogen, doch dadurch ist seine Unsterblichkeit und somit auch seine Mission bedroht. Mary dagegen ergreift dies als Chance, ein menschliches Leben zu führen. Der Odysseus'sche Gedanke wird hier ein weiteres Mal aufgegriffen. Gegensätzlich zum Superheldenbild sind jedoch das Fehlen einer Doppelidentität sowie die Erklärung seines Ursprungs.

5.1.6 Der Gegenspieler: Der Superbösewicht

Die Existenz eines Superhelden legitimiert sich letztlich durch das Dasein eines Superbösewichtes. Nur die permanente Bedrohung der bestehenden Ordnung rechtfertigt den ständig wachsamem Retter. Somit benötigt jeder Superheld einen Gegenspieler, der sowohl äußerlich, als auch charakterlich gegensätzlich zum Superhelden angelegt ist, um seine Mission zu erfüllen. Während der Superheld einen selbstlosen Gutmenschen darstellt, transportiert der Antagonist fast immer selbstsüchtige Absichten.³⁷⁰ Um den Superbösewicht als Bedrohung betrachten zu können, muss er dem Superhelden ebenbürtig sein. Sofern es sich nicht um eine Figur mit ebenfalls übermenschlichen Kräften handelt, gleicht der Feind seine Schwäche durch wissenschaftliche Übermacht sowie List und Tücke aus.³⁷¹ Superman gab Lex Luthor deshalb den Spitznamen „Mad Scientist“.³⁷² Hausmanninger weist allerdings daraufhin, dass ein Wissenschaftler sich kühl und sachlich verhält, der Gegenspieler dagegen emotional agiert, was ihn unberechenbar macht.³⁷³

Der Antagonist des Superhelden-Genres verwendet seine Kraft egozentrisch und amoralisch.³⁷⁴

Das Verbrechen, welches der Heros zu bekämpfen versucht, dient dem Bösewicht jedoch meist als Mittel zum Zweck. Ihm geht es vielmehr um einen fast spielerischen Wettkampf mit dem Helden.³⁷⁵ Dies kann als Machtkampf verstanden werden, den der Antagonist sucht, um sich mit dem Helden zu messen. Zu diesem Schluss kommt auch der Joker:

³⁷⁰ Vgl. Hausmanninger, S. 77.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 83 und 101.

³⁷² Vgl. ebd., S. 99.

³⁷³ Vgl. ebd., S. 110.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 100f.

³⁷⁵ Vgl. ebd., S. 82, 102 und 108.

„Du würdest mich nie töten aus einem unangebrachten Anfall aus Selbstgerechtigkeit und ich würde dich nie töten, weil ich dann keinen Spaß mehr hätte. Wir sind dazu bestimmt das ewig zu machen.“³⁷⁶

Dem Superhelden gelingt zwar immer die Vereitelung des Verbrechens, doch währenddessen flieht der Gegenspieler, um sich einen neuen Plan auszudenken und sich auf einen neuen Angriff vorzubereiten.³⁷⁷ Schafft es der Superheld allerdings den Schurken zu vernichten, geschieht dies oftmals mit einer zweifelhaften Finalität, so dass ein Wiederkehren des Antagonisten nicht ausgeschlossen ist.³⁷⁸ Ein Grund für die immer wiederkehrenden Duelle liegt in der Ökonomie der Sache, die Autoren können mit einem festen Stamm von Bösewichten operieren.³⁷⁹ Zudem zieht die Wiederholung eine Leserbindung nach sich, der Rezipient wartet wöchentlich auf einen Schlusstrich beziehungsweise baut mitunter gar ein von Sympathie geprägtes Verhältnis zu dem jeweiligen Gegenspieler auf. Nicht die Vernichtung des Bösen, sondern der fortwährende Kampf gegen das Böse ist das Motiv des Genres: Superhelden töten nicht.³⁸⁰ Die erneute Rückkehr eines Gegners ist in der antiken Mythologie hingegen nicht zu finden, dort ging es weniger um eine Vertreibung des Feindes, als vielmehr um seine Vernichtung.

Intelligenz ist ein wichtiges Merkmal der Superbösewichte. Ohne sie hätten die Antagonisten keine Chance, dem Superhelden ebenbürtig zu sein.³⁸¹ Jerry Siegel, Supermans Schöpfer, erklärt die im Vergleich dazu eher durchschnittliche Intelligenz seines Helden: „We do not stress the intellectual side of Superman. People do not dream of being superintelligent.“³⁸² Siegel verweist auf den Leser, der sich mit dem Superhelden identifizieren soll. Demnach ist der Wunsch des Comiclesers nach Macht und Überlegenheit rein physischer Natur: Muskeln sind einfach populärer als Hirn. Ein Supergenie hätte demzufolge eine eher abschreckende Wirkung.

Auch James Steranko verdeutlicht, dass eine Superintelligenz nicht nötig sei: „Superman could punch his way out of anything; he didn't have to think.“³⁸³ Die Schlussfolgerung, Superhelden seien schlichtweg dumme Kraftmeier, ist jedoch falsch: Im Kampf gegen übermächtige Gegner können sie sich nicht allein auf ihre Muskelkraft verlassen. Dann

³⁷⁶ Batman: The Dark Knight, USA 2008, Regisseur: Christopher Nolan, 133. Minute.

³⁷⁷ Vgl. Hausmanninger, S. 82.

³⁷⁸ Vgl. Wiener, S. 140.

³⁷⁹ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 123.

³⁸⁰ Vgl. ebd., S. 123.

³⁸¹ Vgl. Wiener, S. 135.

³⁸² Siegel zitiert in: Wiener, S. 137.

³⁸³ Steranko, S. 43.

hilft auch ihnen nur Cleverness.³⁸⁴ Als Beispiel kann hier der Kampf des archetypischen Superhelden im zweiten Teil der Superman-Filmreihe genannt werden. Superman muss gegen drei Antagonisten vom seinem Heimatplanet antreten, die die gleiche Macht besitzen, wie er selbst.³⁸⁵ Somit ist es ihm nicht möglich einen Sieg aufgrund seiner Muskelkraft zu erringen. Er überlistet seine Gegner, in dem er ihnen durch die roten Strahlen der Sonne ihre Kraft nimmt.³⁸⁶ Somit gewinnt er seine überlegene Macht zurück und kann sie besiegen. Demnach hängt das Verhalten des Superhelden vom jeweiligen Gegner ab.

Eine Ausnahme stellt hierbei wiederum Batman dar, der als Superdetektiv gelegentlich die anspruchsvollen Rätsel des Riddler lösen muss.³⁸⁷ Das Fehlen von Superkräften muss der Held durch einen brillanten Verstand ausgleichen, wie die meisten Gegenspieler.

Es wird dennoch deutlich, dass die Intelligenz und Genialität, Kennzeichen und besondere Waffe der Bösewichte sind. Doch die überragende Intelligenz muss kompensiert werden, um das negative Kräfteverhältnis zum Superhelden zu wahren. Dies erfolgt oftmals durch äußerliche Hässlichkeit oder eine bestimmte körperliche Schwachstelle des Antagonisten: Der Bösewicht muss besiegt bleiben.³⁸⁸ Oswald Wiener nennt hierfür das Beispiel „Scarecrow“, die Vogelscheuche, aus der Batman-Serie. Als Kind hegt er bereits eine sadistische Vorliebe. Später lehrt er als Professor Psychologie an der Universität in Gotham City. Seine Genialität als Wissenschaftler wird von einem äußerst schäbigen Aussehen begleitet, das ihm den standesgemäßen Zugang zur Gesellschaft verschließt. Zur Bestrafung einer derart intoleranten Gesellschaft entwickelt Scarecrow Angststrahlen, mit der er die Welt in Schrecken versetzen will.³⁸⁹

Gut und Böse, schwach und schlau, intelligent und hässlich – die Wahrung des Gleichgewichts spielt im Genre immer eine tragende Rolle. Voraussetzung bleibt jedoch, dass dem Gegenspieler auch Fehler unterlaufen, die dem Superhelden im Endeffekt eine Siegchance garantieren. Dafür muss der Schurke banale Faktoren übersehen, sein Scheitern im direkten Duell ist vorprogrammiert.³⁹⁰ Jeder Superheld hat deshalb immer einen Gegner, der genau auf seine Fähigkeiten zugeschnitten ist: So wird das Überleben des Helden garantiert.³⁹¹

³⁸⁴ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 128.

³⁸⁵ Vgl. Superman II – Allein gegen alle, USA 1980, Regisseur: R. Lester und R. Donner, 89.-101. Minute.

³⁸⁶ Vgl. ebd., 103.-109. Minute.

³⁸⁷ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 128.

³⁸⁸ Vgl. Wiener, S. 136.

³⁸⁹ Vgl. zum gesamten Abschnitt: ebd., S. 136.

³⁹⁰ Vgl. ebd., S. 140.

³⁹¹ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 126.

Ein weiterer zu untersuchender Aspekt ist die Bedeutung des Schicksals auf die Handlung und insbesondere seine Auswirkung auf die Antagonisten. Meist generiert eine schicksalhafte Fügung den Gegenspieler, der zuvor ein eher unauffälliges Dasein geführt hat.³⁹² Dies wird genauer in den unten aufgeführten Beispielen erörtert. Die bereits bei den Superhelden nachgewiesene Tragik trifft auch auf ihre Gegenspieler zu. Hier ist insbesondere auf die immer wieder zu konstatierende optische Entstellung zu verweisen und den daraus resultierenden Ausstoß aus der Gesellschaft – Bösewicht und Held teilen die Einsamkeit. Doch während der Held seine Einsamkeit als obligatorische Voraussetzung für seine höhere Mission akzeptieren muss (mit Ausnahme von Hulk), mündet sie bei den Schurken in den Wunsch nach Rache für die zuvor erlittene Ungerechtigkeit. Durch einen Schaden an der Gesellschaft will der Bösewicht sein Unrecht kompensieren.³⁹³

Die Kostümierung des skurrilen Verbrechers ist meist sehr auffällig. Hausmanninger vergleicht es mit einem clownesken Outfit, ganz im Gegensatz zum stolzen Gewand des Superhelden.³⁹⁴ Beispielhaft dafür ist Batmans Erzrivale, der Joker, mit seinem bleichen Gesicht, knallroten Lippen sowie grünen Haaren. Seine Mimik ist zu einem boshaften, dauerhaften Grinsen verzerrt. Dazu trägt er einen auffälligen lilafarbenen Anzug.³⁹⁵ Der Humor und die Ausgefallenheit stehen bei der Kreation der Gegenspieler im Vordergrund. Der extravagante Verbrecher genießt somit in Teilen die Sympathie des Lesers, der mit einem augenzwinkernden Blick das Böse betrachtet.³⁹⁶

Die zum Teil schillernde Faszination der Gegenspieler ist in der Tatsache begründet, dass gerade die Vorbildlichkeit der Helden einen sicheren Sieg über den Bösewicht garantiert.³⁹⁷ Doch nicht nur durch ihre Kostümierung sind die Bösewichte eindeutig identifizierbar. Bereits einer der ersten Antagonisten Supermans wurde durch verräterische, äußerliche Merkmale charakterisiert. Prankster wurde von Shuster in einer geradezu karikaturistischen Weise wie bei den ersten „Funnies“ mit einem sehr runden Kopf, einer vorspringenden Nase und weit auseinander stehenden Zähnen sowie einem ballonartigen Körperbau mit dünnen Ärmchen und Beinchen gezeichnet und gebrandmarkt.³⁹⁸ Lex Luthor, der größte Feind Supermans dagegen gibt sich durch sein

³⁹² Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 127.

³⁹³ Vgl. ebd., S. 127.

³⁹⁴ Vgl. Hausmanninger, S. 83.

³⁹⁵ Vgl. Mackie, S. 94.

³⁹⁶ Vgl. Hausmanninger, S. 94.

³⁹⁷ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 127.

³⁹⁸ Vgl. Hausmanninger, S. 80.

teuflisches Lachen, oder einem Händereiben hinter dem Rücken des Protagonisten als böse Figur zu erkennen.³⁹⁹

Ebenso wie die Superhelden durch ein blendendes Äußeres die Sympathie des Lesers auf sich lenken, benutzt der Comicautor einige physiognomische Elemente, die Antipathiegefühle in Bezug auf den Gegenspieler erregen sollen. Karl Riha entschlüsselt die Codes folgendermaßen: „Heruntergezogene Mundwinkel verraten Heimtücke und Hinterlist. Vorstehende Unterkiefer lassen auf Brutalität schließen. Bärtigen ist weniger zu trauen als Glattrasierten; Spitzköpfe haben einen Hang zu Intrigen [...]“⁴⁰⁰

Neben den immer wiederkehrenden Gegenspielern der Superhelden gibt es auch zahlreiche böse Charaktere, die nur in einer Folge auftauchen – aufgrund ihrer Resozialisierung am Ende der Episode. Diese Antagonisten sind besonders in den ersten Superman-Geschichten zu finden. Beispielsweise der Rüstungsfabrikant Norvell, der aus reiner Profitgier Waffen für den Krieg herstellt. Dies war zwar in der damaligen Kriegszeit alltäglich, doch Norvell tritt als Kriegsbefürworter auf. Er verdient am Tod anderer⁴⁰¹, seine amoralischen, als auch selbstsüchtigen Absichten treten deutlich hervor. Doch als Superman ihn mit den Konsequenzen seines Handelns konfrontiert, wird Norvell einsichtig.⁴⁰² Der Feind tritt hier als formbar beziehungsweise resozialisierbar auf. Das Böse verändert sich zum Guten.

In späteren Folgen jedoch werden die Gegner als endgültig gesellschaftsfeindlich eingestuft und enden im Gefängnis.⁴⁰³ Wie der korrupte Vermieter (ebenfalls eine Figur der Superman-Reihe), der in den Slums lebende, ordentliche Bürger ausnimmt, um seinen Wohlstand noch weiter auszubauen. Hier wird die Darstellung des Elends mit dem Widersacher kontrastiert. Seine Fettleibigkeit und die ständige Angewohnheit eine dicke Zigarre zu rauchen, symbolisieren den Überfluss.⁴⁰⁴ Dieser Antagonist ist im Gegensatz zum Fabrikanten Norvell nicht einsichtig und wird von der Polizei verhaftet.

Spider-Man hingegen kämpft oftmals gegen Menschen, die gescheitert sind, oder sich selbst als talentierte Außenseiter sehen.⁴⁰⁵ In seinen Denkblasen äußert sich häufig Verständnis und Sorge, er ist ein mitfühlender Superheld. Dies wird auch sehr gut im dritten Teil der Spider-Man Film-Trilogie deutlich. Als Peter Parker herausfindet, dass der Sandman vermeintlich seinen Onkel getötet hat, sinnt er auf Rache. Als sich jedoch diesbezüglich seine Unschuld herausstellt, verzeiht Spider-Man ihm seine weitergehenden

³⁹⁹ Vgl. Hausmanninger, S. 80.

⁴⁰⁰ Riha, S. 48.

⁴⁰¹ Vgl. Reprint der Episode in: Superman from the Thirties to the Seventies, New York 1971, S. 38-50.

⁴⁰² Vgl. ebd.

⁴⁰³ Vgl. Hausmanninger, S. 94.

⁴⁰⁴ Vgl. Superman/Batman Nr. 12, 1970, S.2-14.

⁴⁰⁵ Vgl. Gruteser, S. 16.

Schurkereien und lässt ihn entkommen.⁴⁰⁶ Diese Entscheidung legitimiert sich durch die moralische Motivation des Sandmans: Das Geld aus seinen Raubüberfällen war für die kranke Tochter und ihrer medizinischen Versorgung bestimmt.⁴⁰⁷

Der Wandel des Verbrechertypus geht einher mit der gleichzeitigen Weiterentwicklung der Problemstellungen, die durch den Antagonisten repräsentiert werden. Mit Norvell wurden ansatzweise die Machenschaften der Rüstungsindustrie beanstandet, Gesellschaftskritik in dieser Form war in den Anfangsjahren des Genres allerdings die Ausnahme.⁴⁰⁸ In den 1970er Jahren dagegen war eine offene Darstellung sozialer Probleme erwünscht, wie die Folge im Elendsviertel verdeutlicht.⁴⁰⁹

Im Folgenden werden zwei populäre Antagonisten beispielhaft untersucht:

Lex Luthor ist der älteste und bekannteste Erzfeind von Superman, sein Debüt feierte er 1940 in der 23. Ausgabe der Action Comics. Seitdem begleitet Luthor den Helden durch die Comicjahrzehnte.⁴¹⁰ Sein vordergründigstes Ziel ist die Vernichtung Supermans und die Beherrschung der Welt.⁴¹¹ Als Wissenschaftler macht er sich die Kraft der fortschrittlichsten Technik zu nutze. Mithilfe von hochmodernen Geräten kann Luthor Superman beispielsweise beobachten und sich selbst an andere Orte projizieren lassen.⁴¹² Er ist besessen vom Wunsch nach absoluter Macht, dabei bewegt er sich auf einem schmalen Grad zwischen Genie und Wahnsinn. Für die Durchführung seiner Pläne kennt Luthor keine moralischen Grenzen.⁴¹³ So entwirft er etwa eine künstliche Kreatur von gottähnlicher Macht, was sein blasphemisches Streben nur verdeutlicht.⁴¹⁴ Erst spät erkennt er die Unkontrollierbarkeit seines frankensteinesken Wesens. Diese Fehlbarkeit von selbstkreierten Maschinen, die unvermittelt ein Eigenleben entwickeln, ist laut Peaslee ein immer wiederkehrender Topos in den Superheldengeschichten.⁴¹⁵ Der Grund dafür liegt möglicherweise in der Unberechenbarkeit des erschaffenen Gegners. Während Luthor Teil einer festen Figurenkonstellation ist, gleichsam ein Bestandteil eines in sich geschlossenen Systems, steht das unkontrollierbare Wesen für die Anarchie eine tatsächliche Bedrohung der Ordnung dar. Die außerordentliche Spannung dieser Episoden

⁴⁰⁶ Vgl. Spider-Man 3, USA 2007, Regisseur: Sam Raimi, 125.-128. Minute.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd., 125. Minute.

⁴⁰⁸ Vgl. Hausmanninger, S. 77.

⁴⁰⁹ Vgl. ebd., S. 135.

⁴¹⁰ Vgl. M. Fleisher: The Great Superman Book. New York 1984, S. 184.

⁴¹¹ Vgl. B. Batchelor: Brains versus brawn. In: G. Yeffeth (Hg.): The man from Krypton: a closer look at Superman. Dallas 2005, S. 203.

⁴¹² Vgl. Hausmanninger, S. 98.

⁴¹³ Vgl. ebd., S. 100, 106 und 110.

⁴¹⁴ Vgl. ebd., S. 109.

⁴¹⁵ Vgl. Peaslee, S. 41ff.

basiert demnach sowohl auf der Sehnsucht des Lesers nach einer Wiederherstellung der Ordnung, als auch auf der banalen Frage, ob der Superheld die neue Bedrohung persönlich übersteht.

Der Grund, warum Luthor zum Erzfeind Supermans wird, erfährt der Leser in den Superboyfolgen – die Serie, die nachträglich Supermans Jugend erzählt. Luthor zählte in Jugendzeiten zu Supermans Freunden, suchte für seinen Freund sogar nach einem wirksamen Gegenmittel für die Kryptonit-Schwäche des Helden. Doch als bei einem Unfall im Labor ein Feuer ausbrach und Superman mit seiner Superpuste zur Hilfe eilte, stieß er ausgerechnet dieses Gegenmittel um. Vermischt mit anderen Chemikalien vernichtete es Luthors Haarwuchs: Seitdem hasst Luthor seinen einstigen Freund und trachtet nach dessen Vernichtung.⁴¹⁶ Auch wenn diese Episode in ihrer inhaltlichen Zusammenfassung geradezu lächerliche Züge trägt, so wird dennoch deutlich, dass im Genre einschneidende Erlebnisse kreiert werden, um die Metamorphose von Gutmenschen zu Antagonisten kenntlich zu machen. In vielen Fällen werden die Antagonisten bei diesem Einschnitt in ihr Leben optisch beeinträchtigt. So auch der Joker, Batmans Erzrivale.

Als skurril verkleideter und bunt verfärbter Psychopath trat *der Joker* im April 1940 zum ersten Mal gegen Batman an. Er leidet unter immensen Stimmungsschwankungen, ist hochintelligent und neigt zu Gewalt; sein besonderes Interesse gilt der Wissenschaft, Chemie und Kunst.⁴¹⁷ Vom Wahnsinn angetrieben, verkörpert er laut Steranko „etwas Intrigantes und Geheimnisvolles gepaart mit boshafem Humor“.⁴¹⁸ In seinen Augen blitzt immer wieder ein irres Funkeln auf. Seine Geisteskrankheit wird zudem immer wieder angesprochen.⁴¹⁹

Ebenso wie Lex Luthor, verdankt auch der Joker sein schrilles Aussehen einem Chemieunfall. Während eines Diebstahls in einem Chemiekonzern taucht Batman auf und versucht den Joker aufzuhalten. Dieser fällt bei seiner Flucht in einen Bottich Chemiemüll, die Spuren dieses Sturzes graben sich fortan tief in sein Gesicht ein: Die Substanz bleicht

⁴¹⁶ Vgl. zum gesamten Abschnitt: Die Legende von Superman: Die großen Superhelden. Band 1, Ehapa Verlag, Stuttgart 1981, S. 62.

⁴¹⁷ Vgl. Batman, USA 1989, Regisseur: Tim Burton, 55. Minute.

⁴¹⁸ Steranko, S. 47.

⁴¹⁹ Vgl. Batman, USA 1989, Regisseur: Tim Burton, 41. und 63. Minute: „Du bist verrückt.“ „Sie sind irre.“

sein Gesicht und färbt seine Lippen rot, das Haar verfärbt sich grün und seine Mimik verzerrt sich zu einem boshaften, dauerhaften Grinsen.⁴²⁰

In Tim Burtons filmischer Adaption „Batman“ (1989) wird der Joker laut Andreas Friedrich sogar zu Bruce Waynes „Nemesis“.⁴²¹ Ungeachtet der Originalgeschichte im Comic, wird der Joker alias Jack Napier in der kinematographischen Variante zum Mörder der Eltern Waynes. Durch die Tat des Jokers verwandelt sich Wayne in eine Nachtgestalt voller Rache.

Diese Konstellation kann erneut als Anlehnung an die antike Mythologie verstanden werden, in der – wie in Kapitel 3.1 bereits nachgewiesen wurde, der Aspekt der Vergeltung als wesentlicher Antrieb der Helden angelegt ist. Wie einst Achilles den Tod des Patroklos durch den Kampf gegen Hektor rächen will, so treibt auch Batman die Vergeltung und somit der Kampf gegen den Joker an.

An dieser Stelle tritt der große Unterschied zu den Gegenspielern von Superman hervor. Batman bekämpft Psychopathen, asoziale Gestalten, die auch mit Recht und Gesetz nicht mehr in die Gesellschaft zu integrieren sind. Aus diesem Grund symbolisiert Batman für Dietmar Dath „nicht ‚das Gesetz‘, sondern die Vergeltung“.⁴²²

5.2 Die Herkunft der Superhelden und ihre Verwandlung

Viele der Superhelden stammen aus anderen Welten und von fernen Planeten. Superman, vom Planet Krypton, stellt auch in diesem Punkt ein Vorbild dar. DC Comics verwendet das Konzept ein weiteres Mal bei „Hawkman“, der vom Planeten „Thanagar“ stammt und in Midway City landet.⁴²³ Nahezu die Hälfte der Superhelden hat jedoch einen rein menschlichen Ursprung. Erst eine schicksalhafte Fügung lässt sie ihre endgültige Bestimmung erkennen.⁴²⁴ Bestes Beispiel dafür ist Peter Parker, der von einer mutierten Spinne gebissen wird. Auch „Plastic-Man“, der durch einen merkwürdigen Zufall in einem Säurebottich landet oder „Flash“, der giftige Dämpfe einatmet, sind Superhelden, die durch das Eingreifen des Schicksals ihre Superkräfte erlangen.⁴²⁵ Oswald Wiener versteht diese schicksalhafte Fügung als Motivation für den Leser: „Es könnte jeden von uns treffen!“⁴²⁶

⁴²⁰ Vgl. Detective Comics Nr. 168: "The Man Behind the Red Hood" 1951 und Batman, USA 1989, Regisseur: Tim Burton, 24.-28. Minute.

⁴²¹ Friedrich, S. 38.

⁴²² Dath, S. 8.

⁴²³ Vgl. Wiener, S. 130.

⁴²⁴ Vgl. ebd., S. 130.

⁴²⁵ Vgl. ebd., S. 130.

⁴²⁶ Ebd., S. 130.

Dabei trifft das Superhelden-Schicksal oftmals Figuren, die vormals schwache Individuen waren – von der Gesellschaft ausgestoßen. Ein weiteres Merkmal, das die modernen Superheldengeschichten mit den antiken Mythen verbindet: Die Willkür oder Gnade der Götter entschied dort über den Status der Auserwählten.⁴²⁷

Batman stellt in diesem Zusammenhang erneut eine Sonderform dar: Bruce Wayne wird als Mensch geboren. Sein Fledermauskostüm, der Codename „Batman“ und der Kampf gegen das Böse ändert nichts an seiner verletzbaren Menschlichkeit. Batman ist nicht das Produkt einer physischen Verwandlung, sondern harten Trainings.

Der Auslöser, der in allen Superhelden die Erkenntnis ihrer Berufung weckt, wird durch eine schicksalhafte Begegnung hervorgerufen. Die Geburt der Superhelden läuft dabei stets nach vergleichbaren Ritualen ab: Der Heros leistet einen Eid und beginnt sein Heldendasein auf der Grundlage einer Doppelidentität.⁴²⁸ Während den anderen Helden die Hypertrophien zur Ausübung ihrer Mission helfen, besitzt Batman jedoch keinerlei übernatürlichen Kräfte. Er verdankt seine Stärke seiner Entschlusskraft und seinem unbeugsamen Willen.⁴²⁹

Des Weiteren eint die Superhelden oftmals ihr Heranwachsen als Waisen.⁴³⁰ Auch ihre Gehilfen erleiden dieses Schicksal, wie beispielsweise Dick Grayson oder Rick Jones. Dieses Merkmal wurde bereits bei Achilles verwendet. Er wurde vom Kentauren Chiron vorübergehend aufgenommen und erzogen.⁴³¹ Das Waisendasein verdeutlicht besonders bei den Superhelden einmal mehr die Einsamkeit des Helden. In Anlehnung an die antiken Mythen muss der Held seine Mission ohne fremde Hilfe verfolgen. Doch während die antiken Vorbilder in ihrer Einsamkeit letztlich nur ein Mittel zur Machtpräsentation fanden, dient sie bei den Superhelden der Wahrung ihrer Doppelidentität und untermauert die Tragik der Figur.

5.3 Die Superkräfte

Im Genre der Superhelden sind die Superkräfte ein typisches Element der übernatürlichen Heroen. Es besteht jedoch ein gewaltiger Unterschied zwischen Superman und seinen nachfolgenden Adaptionen. Während der Urheld über das gesamte Superkräftespektrum verfügt, wie den Röntgen-, Teleskop- und Hitzeblick, darüber hinaus mit seiner Superpuste

⁴²⁷ Vgl. Wiener, S. 130f.

⁴²⁸ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 119.

⁴²⁹ Vgl. Wiener, S. 130.

⁴³⁰ Vgl. Mackie, S. 84.

⁴³¹ Vgl. Lücke, S. 16 und

großräumige Brände löscht und durch sein Supergehör auch nur das kleinste Geräusch orten kann, besitzen die anderen Superhelden meist bloß eine besondere Fähigkeit.⁴³² Oswald Wiener bezeichnet die Nachfolgehelden deshalb als Spezialisten. Beispiele dafür sind „Flash“, der schnellste Läufer, „Plastic-Man“, der den Gegner durch die enorme Elastizität seines Körpers überlisten und somit besiegen kann, „Iron-Man“, der eine Rüstung trägt, die der modernsten Technik entspricht und ihn unverletzbar macht sowie „Hawkman“, den Flieger und „Aquaman“, den Schwimmer.⁴³³ Sie alle haben eine besondere Fähigkeit, die ihnen bei ihrer Mission hilft, doch sie sind letztlich nur eine Reduktion von Superman. Der archetypische Superheld jedoch unterliegt keiner Einschränkung, sondern gewinnt vielmehr im Laufe seiner Karriere sogar noch weitere Fähigkeiten hinzu. Dies ist dadurch erklärbar, dass sich die jugendlichen Autoren Siegel und Shuster an keinerlei Konkurrenz orientieren mussten, sondern ihrer – von pubertären Träumereien bestimmten – Phantasie freien Lauf lassen konnten. Die nachfolgenden Superhelden jedoch mussten sich vom Archetyp absetzen.

Eine besonders beliebte Superkraft stellt das Fliegen dar.⁴³⁴ Durch diese Fähigkeit gelangt der Held schnell an den Ort des Verbrechens, oder entkommt unerkannt vom Tatort. Superhelden besitzen dafür teilweise ein Cape, der Vergleich mit den Umhängen eines Robin Hood oder Zorro drängt sich demnach auf, auch wenn beide nicht fliegen konnten. Auch die antiken Heroen vermochten eher selten zu fliegen. Chris Mackie begründet diesen Umstand mit der bewusst angelegten Menschlichkeit der Helden, deren Physis zwar überdurchschnittlich ausgeprägt, jedoch fast immer innerhalb menschlicher Grenzen angelegt war.⁴³⁵ Demnach besaßen sie auch keine anderen Superkräfte, sondern lediglich stark ausgeprägte menschliche Fähigkeiten. Die wenigen Helden, die bereits in der antiken Mythologie in die Luft gingen, waren entweder Götter, oder nahmen meist ein tragisches Ende.⁴³⁶

Aber auch bei den Superhelden ist die Fähigkeit zu Fliegen differenziert zu betrachten. Batman beispielsweise kann zwar nicht fliegen, jedoch ist es ihm möglich, mit seinem Cape sanft abwärts zu gleiten. Zum Fliegen benutzt er wiederum Hilfsmittel: das Bat-Flugzeug. Auch Spiderman kann nicht fliegen, er schwingt sich anhand von Spinnenfäden durch die Luft. Doch diese Verwendung von Hilfsmitteln dient letztlich immer dem höheren Ziel: einer flugähnlichen Fortbewegung.

⁴³² Vgl. Wiener, S. 128.

⁴³³ Vgl. ebd., S. 128.

⁴³⁴ Vgl. Mackie, S. 91.

⁴³⁵ Vgl. Mackie, S. 91.

⁴³⁶ Vgl. ebd., S. 91.

Es wird somit deutlich, dass die Superkräfte ein rein modernes Heldenmerkmal sind. Weder in der Antike noch bei den modernen Vorgängern sind übernatürliche Fähigkeiten zu entdecken. Sie sind erst durch Siegel und Shuster Teil eines neuen Genres geworden.

5.4 Die Doppelidentität und Kostümierung – eine Gradwanderung zwischen bürgerlichem Leben und mythologischer Gestalt

Neben den Superkräften zählen besonders die Doppelidentität und die damit verbundene Kostümierung und Maskierung zu den typischen Kennzeichen des Superheldengenres. Als Ideengeber für diese Merkmale gilt vor allem Zorro.⁴³⁷ Durch diese Stilmittel gelingt es dem Helden sein bürgerliches Leben zu schützen. Gleichzeitig wird seine Einsamkeit noch verstärkt.

Feiffer merkt hierbei jedoch an, dass Supermans Doppelidentität anders geartet ist, als bei den anderen Superhelden. Wenn Superman sein Kostüm auszieht, sei er zwar Clark Kent, aber im Gegensatz zu Bruce Wayne oder Peter Parker, sei Kent nicht seine wahre Identität, sondern eine fiktive Figur.⁴³⁸ Er schlüpfe lediglich in eine bürgerliche Rolle, um sich anzupassen und nicht aufzufallen. Bruce Wayne hingegen ist Bruce Wayne, der durch ein Kostüm zu Batman wird. Peter Parker ist zwar ebenfalls Spider-Man, jedoch wird er als Peter Parker geboren. In diesem Fall besitzt der Held zwei wirkliche Identitäten. Der von Feiffer aufgezeigte Unterschied ist somit im Prinzip richtig. Doch Feiffer klammert die Tatsache aus, dass Superman als Clark Kent, also als Sohn von Martha und Jonathan Kent, aufwächst und folglich auch dieses Ego ein Teil von ihm ist. Die Figur des unsicheren Zeitungsreporters mit Brille ist also keine Fiktion, sondern die Konsequenz einer tatsächlichen Entwicklung des Helden.

Fuchs und Reitberger unterteilen die beiden Identitäten des Helden in eine Wunsch- (Super Ego) und Realhälfte (geheime Identität).⁴³⁹ Das Super Ego verkörpert demnach alles, was sich Zeichner und Leser wünschen, was sie selber gerne wären. Die Realhälfte hingegen verkörpert das Abbild eines Durchschnittsbürgers – gleichsam die persönliche Realität von Leser und Zeichner.

Des Weiteren hilft die unscheinbare Skizzierung des geheimen Egos dem Heros, in der Masse untertauchen zu können. Aufgrund dessen darf der Superheld auch diese Ego-Hälfte

⁴³⁷ Vgl. Coogan, S. 26.

⁴³⁸ Vgl. Feiffer, S. 18f.

⁴³⁹ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 123.

nicht vernachlässigen.⁴⁴⁰ In Zivil ist der Protagonist ängstlich darauf bedacht, seine Fähigkeiten nicht zu offenbaren.⁴⁴¹ Aber nicht allen Superhelden gelingt der Balanceakt zwischen Superheldendasein und Durchschnittsbürger. Peter Parker beispielsweise kann sein Familienleben, seine Aushilfsjobs und sein Studium nicht mit seinen Verbrecherjagden vereinen. Er vernachlässigt seine Familie und verliert mehrere Jobs. Dies führt in der Konsequenz zu einer Instabilität des Helden, also zur Gefährdung des Gesamtkonstruktes aus Super Ego und Realhälfte.

Ein weiteres Problem der Doppelidentität ist die Nichterfüllung der Liebe zwischen Superheld und weiblicher Protagonistin.⁴⁴² Ebenso wie Superman zwischen Clark Kent und Lois Lane steht, macht Spiderman die Liebe zwischen Peter Parker und Mary Jane unmöglich. Die weiblichen Protagonisten verlieben sich stets in die Superhelden, während diese ihre Liebe nicht zeigen können, um ihre Doppelidentität zu schützen. Außerdem verändert sich auch die Wirkung des Helden, je nach dem, in welcher Rolle er auftritt. Während das kostümierte Ego oftmals einen Macho und Frauenschwarm verkörpert, wirkt das bürgerliche Ego – außer bei Bruce Wayne – eher schwächlich und unattraktiv auf das weibliche Geschlecht.⁴⁴³ Die eingebaute Dreiecksbeziehung ist ein wesentliches charakteristisches Merkmal der Superheldengeschichten. Dieses Stilmittel dient besonders der Spannungserhaltung, denn durch die Liebe zu einer Frau wird der Superheld für seine Antagonisten angreifbar.

Zur Aufrechterhaltung der Doppelidentität spielen somit die Kostüme und Maskierungen eine wichtige Rolle. Sie sind das offensichtlichste Merkmal der Superhelden, sie unterstreichen demzufolge optisch die Genre-Zugehörigkeit und ordnen den Helden als Superhelden ein.⁴⁴⁴ Mittels eines Kostümwechsels streift der Held den Durchschnittsmenschen ab und agiert als Ikone.⁴⁴⁵ Durch sein Trikot gewinnt der Held an Stärke.⁴⁴⁶ Bezüge zur Antike lassen sich leicht herstellen: Nach einem Zweikampf nahm der Überlebende die Rüstung des Gefallenen an sich und gewann dadurch an Macht. Die Kraft des Gegners ging somit durch dessen Rüstung auf den Überlebenden über.⁴⁴⁷ Ein Beispiel hierfür ist Herakles Löwenhaut. Aus ihr fertigte sich der Heroe einen Umhang, der ihm als Schutzschild diente. Die nahezu Unverwundbarkeit des Löwen schützte ihn

⁴⁴⁰ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 123.

⁴⁴¹ Vgl. Wiener, S. 128.

⁴⁴² Vgl. Hausmanninger, S. 70.

⁴⁴³ Vgl. Wiener, S. 134.

⁴⁴⁴ Vgl. Coogan, S. 27f.

⁴⁴⁵ Vgl. zum gesamten Abschnitt: Riha, S. 48.

⁴⁴⁶ Vgl. Wiener, S. 128.

⁴⁴⁷ Vgl. Tepe und May, S. 53f sowie P. Tepe: Theorie der Illusion. Illusionstheorie und Ideologiekritik, Essen 1988, S. 15f.

fortan.⁴⁴⁸ Der Superheld hingegen erhält zwar keine zusätzliche körperliche Macht durch sein Kostüm, doch es stärkt ihn seelisch. Durch die Tarnung fühlt er sich in seinem Figurenkonstrukt gesichert.

Des Weiteren transportiert die Verkleidung auch einen Wiedererkennungswert. Das Kostüm ist häufig bunt und mit einem Brustsymbol – entweder einem Anfangsbuchstaben oder einem Piktogramm – versehen. So trägt Batman das Abbild einer Fledermaus auf der Brust und Spider-Man eine Spinne. Superman dagegen hat ein großes „S“ als Emblem. Oftmals weisen die Trikots auf den Codenamen oder auf die Kräfte des Helden hin. Captain Americas Kostüm versinnbildlicht die amerikanische Flagge, Spider-Mans Trikot symbolisiert durch das aufgemalte Spinnennetz auf der Kopfmaske und dem Oberkörper sowohl sein Pseudonym, als auch seine Super-Spinnenkräfte.

Doch das Kostüm allein schafft noch keinen Helden oder übernatürliche Fähigkeiten. Batman verliert durch das Überstreifen weder seine Sterblichkeit, noch kann er mit dem Anzug fliegen. Jedoch dient ihm seine Maske als Schutz vor der Polizei. Darüber hinaus soll sie eine abschreckende Wirkung entfalten. Das Kostüm symbolisiert die Androhung der Vergeltung.⁴⁴⁹

Das Trikot repräsentiert somit auch das Wesen des Helden. Batmans Kostüm ist dunkel und furchterregend, es spiegelt seine verletzte Seele wider, die nach Vergeltung lechzt. Spider-Man hingegen kommt regelmäßig mit einem zerrissenen Kostüm von seinen nächtlichen Ausflügen nach Hause. Es symbolisiert nicht nur seine Verletzbarkeit, sondern auch seinen ständigen Kampf um die angekratzte Balance zwischen bürgerlichem Leben und mythologischer Gestalt. Bei Superman wiederum schützt das Kostüm den Helden, es ist aus Materialien seiner Raumkapsel gefertigt worden, mit der er auf der Erde landete. Der Anschnallgurt wurde für seine Schuhe und seinen Gürtel verwendet.⁴⁵⁰ Aus den rot-blau-gelben Decken, in die er eingewickelt war, stellt seine Adoptivmutter seinen Ganzkörperanzug her, der wie ein zusätzlicher Schutzschild fungiert.⁴⁵¹ Superman repräsentiert den perfekten Helden, der es beherrscht, seine beiden Identitäten miteinander zu vereinen und niemals Selbstzweifel aufkommen zu lassen. Schon allein deshalb ist er bereits nahezu unbesiegbar, trägt aber als zusätzliche Absicherung ein schützendes Kostüm.

⁴⁴⁸ Vgl. Peterich und Grimal, S. 71.

⁴⁴⁹ Vgl. Anders, S. 71.

⁴⁵⁰ Vgl. B. Azzarello, J. Lee, S. Williams: Superman. New York 2004.

⁴⁵¹ Vgl. L. Watt-Evans: Previous Issues. In: G. Yeffeth (Hg.): The man from Krypton: a closer look at Superman. Dallas 2005, S. 2f.

Alle Superhelden, abgesehen von Superman, tragen zudem eine Maske zur Verschleierung ihres Gesichts. Superman nimmt lediglich seine Brille ab, die er als Clark Kent trägt.⁴⁵² Sein Gesicht ist demnach immer zu sehen und doch ist die Veränderung offensichtlich. Einem unscheinbaren Allerwelts Gesicht wird durch die Kostümierung, ohne Brille und mit nach hinten gekämmten Haaren, das Bild eines allseits beliebten, gut aussehenden Superhelden entgegen gesetzt. Lou Anders sieht in Supermans Weglassen einer Maskierung, seine Aufforderung an die Menschheit, ihm zu vertrauen. Superman wolle sagen: „You can trust me. I’m just like you.“⁴⁵³

Superman verkörpert auch durch die Farbgebung seines Kostüms eine Gestalt des Lichts, gekennzeichnet durch die Verwendung der Komplementärfarben.⁴⁵⁴ Die Farben Blau und Rot symbolisiert darüber hinaus auch die Farben der amerikanischen Flagge. Sie verdeutlichen seinen uneingeschränkten Patriotismus. Supermans Idealismus fußt auf einem konservativen Wertesystem amerikanischer Prägung.⁴⁵⁵

Es bleibt festzuhalten, dass die antiken Heroen im Gegensatz zu den Superhelden keine Tarnung verwendet haben. Während die Superhelden ihr bürgerliches Ego schützen wollen, strebten die antiken Vorbilder nach Macht, Ruhm und Anerkennung. Eine geschützte Identität wäre bei der Tradierung ihrer Taten nur hinderlich.

5.5 Die nahezu Unbesiegbarkeit

Während die dominierenden Motive der antiken Mythologie auf Unsterblichkeit, Sieg und Ruhm fußten, liegt das Hauptaugenmerk der modernen Superheldengeschichten vielmehr auf der selbstlosen Mission und der nahezu Unbesiegbarkeit. Denn obwohl die Superhelden im Allgemeinen als unbesiegbar und vor allem unverwundbar gelten, hat jeder von ihnen eine Schwachstelle. Allen voran Superman, der Archetyp, der durch grünes Kryptonit seine Superkräfte verliert und somit geschwächt wird.⁴⁵⁶ Auch Spiderman besitzt eine so genannte „Achillesferse“. Ihm ist es nicht möglich Spinnweben zu produzieren, wenn er an sich selbst und seiner Mission zweifelt und wird dadurch für seine Feinde angreifbar. Das Kennzeichen der winzigen Schwäche ist ebenfalls bereits in der antiken Mythologie zu finden. Achilles ist lediglich an seiner Ferse verwundbar, Siegfried besitzt eine Stelle am Rücken, an welcher durch ein anhaftendes Lindenblatt kein

⁴⁵² Vgl. Steranko, S. 39.

⁴⁵³ Anders, S. 72.

⁴⁵⁴ Vgl. Löffler, S. 27.

⁴⁵⁵ Vgl. Friedrich, S. 31.

⁴⁵⁶ Vgl. Knigge, S. 93.

Drachenblut an die Haut gelangen konnte, welches ihm die Unverwundbarkeit verlieh.⁴⁵⁷ Herakles schützt sich, wie bereits erwähnt, durch die Haut des Löwen.⁴⁵⁸ Welcher jedoch auch nicht den gesamten Körper bedeckt.

Dies lässt den Schluss zu, dass (Super-) Helden eine Schwäche benötigen, um glaubhaft und vor allen interessant für den Leser zu bleiben. Ein Held, der nicht besiegt werden kann, verliert schnell die Aufmerksamkeit des Lesers, da dieser nicht um ihn bangen muss. Die Spannungserhaltung ist somit ein wichtiges Merkmal während der Held seine Mission bestreitet. Meiner Meinung nach erklärt dies, warum die Superhelden ewig leben und die antiken Heroen oftmals früh sterben. Sobald ihre Mission beendet ist, sie also ihre untergeordnete Funktion in der übergeordneten Mythologie einbüßen, werden sie entbehrlich und müssen vor ihrer Zeit sterben. Die Superhelden hingegen befinden sich in einer Endlosschleife: Ihre Mission ist ein Selbstzweck, der an keine Handlungsstränge parallel zur individuellen Geschichte gebunden ist. Anders also als Achills Schicksal im Kontext der Ilias.

5.6 Die typischen Themen

5.6.1 Gut und Böse

Die klischeehafte Abfolge vom Sieg des Guten über das personifizierte Böse wurde bereits vor der Ära der Comics in Zaubermärchen publiziert.⁴⁵⁹ Der Superheld darf, wie seine märchenhaften Vorgänger, aus Spannungsgründen keine Sekunde zu früh am Schauplatz des Geschehens eintreffen, um Züge in letzter Sekunde zum Stehen zu bringen, Brücken vor dem Einsturz zu bewahren und gefährdete Menschen zu evakuieren.⁴⁶⁰

Das ausnahmslose Klischee, dass das Gute immer die Überhand bewahren muss, prägten insbesondere die amerikanischen Comics der 1940er Jahre.⁴⁶¹ Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen gaben vor, was Gut war und was also mit der konservativen Moral der Superhelden konform ging. Die Superhelden widmeten ihr Leben stets dem Einsatz für das Gute. Im Gegensatz zu ihren schillernden und bunten Kostümen, war ihr Denken und Handeln einem strikten Schwarz-Weiß-Schema unterworfen.⁴⁶² Amerikanische Superhelden verteidigten die Demokratie und wandten sich gegen Faschismus, Narzissmus

⁴⁵⁷ Vgl. Peterich und Grimal, S. 255.

⁴⁵⁸ Vgl. ebd., S. 73.

⁴⁵⁹ Vgl. R. W. Brednich: Die Comics in der volkskundlichen Forschung. In: A. Verweyen (Hg.): Comics. Köln 1986, S. 35.

⁴⁶⁰ Vgl. R.W. Brednich: Comics, in: Enzyklopädie des Märchens, Band 3, Berlin/New York 1981, S. 95.

⁴⁶¹ Vgl. Silva, 1. Folge, 9. Minute.

⁴⁶² Vgl. ebd., 5. Folge, 5.-6. Minute.

und Kommunismus.⁴⁶³ Das eigene Handeln erschien dabei stets tadellos und unfehlbar. Aufgrund dessen agierten sie als autonome Richter, sie verurteilten Verbrecher eigenständig. Der Kampf zwischen Gut und Böse wurde dabei aber außerhalb der Gesellschaft ausgefochten, berührte diese nicht und ließ die Menschen außen vor.⁴⁶⁴ In den Comics entschieden staatliche Instanzen und der Superheld, was Böse war. Dies ist stark angelehnt an die antiken Heroen. Sie agierten ebenfalls nach eigenem Ermessen und unter Aufsicht der Götter. Jedoch kann das Verhalten der altgriechischen Helden mit dem heutigen Verständnis nur teilweise als moralisch integer verstanden werden. Die Rache Achilles an Hektor ist eine Form der Selbstjustiz, die moralisch nachvollziehbar, jedoch heute nicht mehr akzeptabel ist. Ebenso wie Odysseus, der sich im Trojanischen Krieg an Palamedes rächt, da dieser ihn durch Gewaltandrohung an seinem Sohn Telemachos in den Kriegsdienst zwingt.⁴⁶⁵ Ganz im Gegensatz dazu ist Herakles Racheakt an Eurytos Sohn Iphitos einzuordnen, als Eurytos ihm nicht wie versprochen seine Tochter zur Frau gab.⁴⁶⁶ Hierbei handelt es sich um eine wahnsinnige Tat aus reinem Hass. Daran ist nach heutigem Verständnis nichts Moralisches zu entdecken.

Das Schwarz-Weiß-Denken der Superhelden wurde erst in den 1970er Jahren nach der Lockerung des Comic Codes aufgeweicht. Wie bereits erwähnt, wurden sozial-kritische Themen wie beispielsweise Armut, Korruption und politischer Missbrauch aufgegriffen und offen dargestellt. Im Zuge dieser Weiterentwicklung wurde auch die harte Trennlinie zwischen Gut und Böse aufgeweicht, die Autoren richteten ihre Stoffe auch in Grauzonen ein.⁴⁶⁷ So erzählen die Comics nun auch Geschichten von tragischen Schicksalsschlägen, die ein Leben auf den Kopf und den Menschen auf ein Abstellgleis stellen. Das Gefängnis oder die Vernichtung des Antagonisten stellt in diesen Fällen dann auch nicht mehr die Ultima Ratio der Mission des Superhelden dar. Vielmehr legen Superman, Spider-Man und Co Wert darauf, das fehlgeleitete Individuum in die Gesellschaft zurückzuführen, den Vater der für seine todkranke Tochter zum Verbrecher wird, zu resozialisieren.

Das Heldenbild hat somit eine Entwicklung durchlaufen und sich dem veränderten Gesellschaftsbild angepasst. Jede Zeit hat ihre eigenen Wertvorstellungen, was zu dem Schluss führt, dass es nicht nur ein Heldenbild gibt, sondern eine Vielzahl verschiedener Varianten. Je nach Gesellschaftsbild verändert sich auch das Heldenbild. Es unterliegt einem ständigen Wandel.

⁴⁶³ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 123.

⁴⁶⁴ Vgl. Hausmanninger, S. 114.

⁴⁶⁵ Vgl. Lücke, S. 403f.

⁴⁶⁶ Vgl. Peterich und Grimal, S. 74f.

⁴⁶⁷ Vgl. Hausmanninger, S. 120.

In neueren Adaptionen des Superheldengenres wird der negative Einfluss von außen auch auf die Helden selbst gerichtet, somit auch ihre Schwäche für Verderbtheit thematisiert. Etwa im dritten Teil der Spider-Man-Verfilmung aus dem Jahr 2007, in der ein Symbiont, eine außerirdische Lebensform, sich mit Spider-Mans Kostüm verbindet, seine Kraft und seinen Einfluss auch auf die Figur Peter Parker überträgt. Körperliche Stärke wird in diesem Fall von zunehmenden Egoismus und Jähzorn begleitet, der sonst eher sanftmütige Parker zur aggressiven Zeitbombe.⁴⁶⁸ Die Verwandlung wird auch optisch gekennzeichnet. Spider-Man trägt nun ein schwarzes Kostüm, das Böse wird also durch die schwarze Farbmotaphorik hervorgehoben. Sein negatives Verhalten kumuliert in einem tätlichen Angriff auf seine große Liebe, Mary Jane, als er sie bei einer von ihm provozierten Prügelei grob wegstößt.⁴⁶⁹ Parker kommt zur Besinnung, erkennt sein Fehlverhalten und entledigt sich des Parasiten. Spider-Mans Einsicht verdeutlicht die unabdingbare, moralische Integrität des Helden. Er kämpft höchst selbst gegen die äußere Störung seines Konstrukts und wird letztlich wieder Herr seines Körpers, seiner Rolle. Die Resozialisierung des Superhelden ist somit im Gegensatz zum Antagonisten kein passiver Vorgang, der Held nimmt sein Schicksal stets selbst in die Hand.⁴⁷⁰ Der Held agiert selbstreflexiv. Im Gegensatz zu den anfänglichen Comics sind laut Friedrich und Rauscher die neueren Superhelden-Filmadaptionen zunehmend selbstreflexiv.⁴⁷¹

Es bleibt somit festzuhalten, dass das Thema Gut und Böse ein zentrales Motiv in den Superheldengeschichten ist. Gleiches ist auch in der antiken Mythologie nachzuweisen. Doch während die altgriechischen Helden sowohl moralische, als auch amoralische Selbstjustiz übten, verpflichten sich die Superhelden, moralisch integer zu handeln.

5.6.2 Der Traum der Weltherrschaft und die Arroganz der Wissenschaft

Da es sich bei den Protagonisten nicht um einfache Helden, sondern Superhelden handelt, müssen auch die Gegenspieler mehr als gewöhnliche Verbrecher sein. Daraus folgt auch ihr Anspruch, an das eigentliche Verbrechen, der nicht mit einem einfachen Diebstahl vergleichbar ist. Die Antagonisten wollen zumeist allumfassende Macht – die Weltherrschaft.⁴⁷² Dies setzt jedoch einen genialen, wenn auch verrückten Verstand voraus sowie weitreichende, wissenschaftliche Kenntnisse. Im Zuge seines Strebens nimmt der so

⁴⁶⁸ Vgl. Spider-Man 3. USA 2007. Regisseur: Sam Raimi, 85.-97. Minute.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd., 98. Minute.

⁴⁷⁰ Vgl. zum gesamten Abschnitt: ebd.

⁴⁷¹ Vgl. Friedrich und Rauscher, S. 5.

⁴⁷² Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 128.

genannte „Mad Scientist“ eine teilweise Vernichtung der Welt im Verlauf seines wissenschaftlichen Experimentes billigend in Kauf.⁴⁷³ In „Superman Returns“, der aktuellsten Verfilmung des Superman-Stoffes, giert etwa Lex Luthor, Supermans Erzfeind, nach unendlicher Macht. Um sein Ziel zu erreichen, erschafft er eine neue Insel, die die restliche Welt verdrängen soll.⁴⁷⁴ Es geht ihm dabei weniger um ein hemmungsloses Morden, sondern vielmehr um eine Machtdemonstration. Luthor vergleicht sich selbst mit Prometheus.⁴⁷⁵ Dieser Vergleich verdeutlicht den Wahnsinn Luthors: Prometheus gilt schließlich als Freund und Lehrmeister der Menschen, keineswegs als Zerstörer. Er schuf die Menschen aus Wasser und Erde und brachte ihnen gegen den Willen der Götter das Feuer.⁴⁷⁶ Luthor hingegen vernichtet die bestehende Landmasse zugunsten seines diabolischen Plans. Er setzt der Kraft Supermans also einmal mehr sein fehlgeleitetes Genie entgegen. Kritiker des Genres sehen in diesen Kämpfen des Helden gegen seinen Antagonisten ein einfaches „brain vs. brawn“⁴⁷⁷ – unter der Prämisse „alles oder nichts“. Die bange Frage des Lesers lautet letztlich immer „Shall earth survive?“⁴⁷⁸

Da jedoch die Superhelden auch physisch ebenbürtige Gegner benötigen, um ihre Kräfte in einem Duell auf Augenhöhe einzusetzen, lassen die Comicautoren ihre Antagonisten Androiden oder Roboter konstruieren, die es mit dem Superhelden aufnehmen können.⁴⁷⁹ Dabei ist das Scheitern – wie bereits erwähnt – vorprogrammiert, entwickeln die Maschinen ein unkontrollierbares Eigenleben – gerade dann, wenn Antagonist und Maschine in einer Figur verschmelzen.⁴⁸⁰ Beispielhaft dafür ist Dr. Octavius zu nennen, ein genialer aber unverantwortlicher Wissenschaftler der Spider-Man-Comicserie, der in der filmischen Adaption „Spider-Man II“ aus schierer Machtgier die Kontrolle über seine vier intelligenten Greifarme verliert.⁴⁸¹ Der geniale und zunächst moralische Wissenschaftler⁴⁸² verwandelt sich hier in ein machthungriges Monster, welches durch die Übermacht der Technik dem Helden vorübergehend ebenbürtig wird.

⁴⁷³ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 128.

⁴⁷⁴ Vgl. zum gesamten Abschnitt: Superman Returns, USA / Australien 2006, Regisseur: Bryan Singer, 81.-83. Minute.

⁴⁷⁵ Vgl. ebd., 10.-11. Minute.

⁴⁷⁶ Vgl. Peterich und Grimal, S. 52.

⁴⁷⁷ Fuchs und Reitberger, S. 128.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd., S. 128.

⁴⁷⁹ Vgl. ebd., S. 128.

⁴⁸⁰ Vgl. Peaslee, S. 41ff.

⁴⁸¹ Vgl. Spider-Man II, USA 2004, Regisseur: Sam Raimi, 43.-45. Minute.

⁴⁸² Vgl. ebd., 21. Minute: Während seiner Forschung erklärt Dr. Octavius Peter Parker: „Intelligenz ist kein Privileg, sondern eine Gabe.“

5.7 Die Mythisierung der Superhelden

Zunächst einmal muss definiert werden, was ein Mythos ist und welche Kennzeichen er aufweist, um anschließend festzustellen, inwiefern dies auf die Superhelden zutrifft.

Der Begriff Mythos ist mittlerweile eine sehr inflationär gebrauchte Bezeichnung. Oftmals dient er als Umschreibung für eine Legende oder einen Star.⁴⁸³ Peter Tepe und Helge May fügen an, dass die entscheidenden Merkmale der modernen Mythen ein hoher Wiedererkennungswert und ein spezifisches Image sind, sie werden oftmals als „unsterblich“ und „unvergesslich“ titulierte.⁴⁸⁴

Jedoch dient diese Verwendung nur dem Verständnis des heutigen Begriffgebrauchs. Die Mythosforschungen der Literaturwissenschaft, Kunstwissenschaft, Philosophie, Geschichtswissenschaft, Theologie, Soziologie, Ethnologie und Politologie beschäftigen sich jedoch vermehrt mit den antiken Mythen.⁴⁸⁵ Dies ist ein sehr aktuelles und populäres Thema, das jedoch noch nicht weitreichend genug erforscht wurde. Deshalb lässt sich immer noch „keine endgültige Definition, Theorie und Methode des Mythos“⁴⁸⁶ nachweisen – der Diskurs ist entsprechend vital.

Für Walter Burkert sind Mythen traditionelle Erzählungen.⁴⁸⁷ Er bezieht sich dabei auf die griechische Antike und sieht die Mythen als eine Art Überlieferung an.⁴⁸⁸ Dieses Verständnis teilen auch Peter Tepe und Helge May. Mythen sind demnach „Erzählungen über Göttern, Dämonen, Geistern und Heroen“.⁴⁸⁹ William Becher und William Pollack fügen zusätzlich an, dass die Erzählungen von Generation zu Generation weitergegeben werden; „sie bieten eine Erklärung des menschlichen Lebens und der menschlichen Seele“.⁴⁹⁰ Burkert ergänzt dies, indem er die These aufstellt, dass es beim Mythos „nicht auf den Ursprung ankommt, sondern auf die Rezeption und Wirkung“.⁴⁹¹ Dieser Gedanke lässt sich auf die Superhelden übertragen. Während der Ursprung der übermenschlichen Helden wenig Einfluss auf ihre Mythisierung nimmt, sind die Superhelden durch ihre Wirkung auf den Leser als Mythos zu kennzeichnen.

⁴⁸³ W. Barner, A. Detken und J. Wesche: Mythos und Mythen Theorie, in: W. Barner, A. Detken und J. Wesche (Hg.): Texte zur modernen Mythen Theorie, Stuttgart 2003, S. 8. im Folgenden zitiert als Barner.

⁴⁸⁴ Vgl. Tepe und May, S. 265ff.

⁴⁸⁵ Vgl. Barner, S. 8.

⁴⁸⁶ W. Burkert: Mythos – Begriff, Struktur, Funktionen. In: Fritz Graf (Hg.): Mythos in einer mythenlosen Gesellschaft. Stuttgart / Leipzig, 1993, S. 9. Im Folgenden zitiert als Burkert.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd., S. 16.

⁴⁸⁸ Vgl. Barner, S. 10.

⁴⁸⁹ Tepe und May, S. 19.

⁴⁹⁰ Becher und Pollack, S. 33.

⁴⁹¹ Burkert, S. 19.

Tepe und May merken an, dass die Mythen vielseitig sind, somit jeder Versuch einer Universaltheorie unmöglich ist.⁴⁹² Diese Vielseitigkeit ist auch bei den Superhelden gegeben. Die Arbeit hat die Individualität der Superheroen nachgewiesen. Sie unterliegen einem gewissen Grundkonzept, die jeweilige Ausformung ist jedoch weitestgehend heterogen. Es handelt sich um allmächtige, tragische, zweifelnde, ausgestoßene und fallengelassene Superhelden, die alle einen völlig verschiedenen Ursprung haben und eine gänzlich andere Entwicklung durchlaufen. Sie repräsentieren somit ein breites Spektrum an Helden, die jedoch ein vergleichbares Ziel, eine ähnliche Mission eint.

Eine weitere Interpretation des Mythenbegriffs zeigen Aleida und Jan Assmann anhand von sieben Verwendungen „anstatt einer Definition“⁴⁹³ auf. Dabei ist besonders die vierte Variante zu beachten, die das Autorenpaar als „Alltagsmythos“ bezeichnet. Hierbei handelt es sich um „mentalitätsspezifische Leitbilder, die kollektives Handeln und Erleben prägen“.⁴⁹⁴ Diese Auslegung des Mythenbegriffs stimmt mit der Intention der Superheldengeschichten überein. Die übermenschlichen Heroen stellen Leitbilder dar, sie sind Vorbilder des moralischen und gesellschaftlichen Handelns, welche den Leser prägen sollen. Aufgrund dessen übertragen die Autoren die jeweils aktuellen Normen und Werte der Gesellschaft auf ihre Helden. In dieser Wechselwirkung liest die Gesellschaft demnach die nachgefragten Ideale vom installierten Vorbild ab und macht sie sich selbst zueigen.⁴⁹⁵ Assmann und Assmann führen als Beispiel den „American Dream“ an.⁴⁹⁶ Genau dieser amerikanische Traum wird durch Superman und andere Helden vorgelebt, symbolisiert.

Besonders wichtig für die Interpretation der Mythen ist das dazugehörige Gesellschaftsbild. Betcher und Pollack weisen darauf hin, dass die Mythen im Laufe der Zeit von jeder Generation aufgrund eines veränderten Gesellschaftsbildes erneut interpretiert werden. Dies bezeichnen Tepe und May als „mythisches Bewusstsein“, welches die Art und Weise der jeweiligen Weltauffassung beinhaltet.⁴⁹⁷ Sowohl die Gesellschaft als auch ihr Weltbild entwickeln sich immer weiter.⁴⁹⁸ Daran ist erkennbar, dass Mythen zeitlos sein müssen, um weiterhin Bestand zu haben. Andernfalls wäre es

⁴⁹² Vgl. Tepe und May, S. 20f.

⁴⁹³ A. Assmann und J. Assmann: Mythos. In: Hubert Cancik (Hg.): Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Band 4, Stuttgart 1998, S. 179-200. Im Folgenden zitiert als Assmann.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 179ff.

⁴⁹⁵ Vgl. Tepe und May, S. 113.

⁴⁹⁶ Vgl. Assmann, S. 179-200.

⁴⁹⁷ Vgl. Tepe und May, S. 20.

⁴⁹⁸ Vgl. Betcher und Pollack, S. 33.

dem Leser einer jeden Epoche nicht möglich, sich in die Geschichten hineinzuprojizieren.⁴⁹⁹

Laut Umberto Eco entsteht ein Mythos durch eben diesen Prozess. Das mythische Bild symbolisiert die Projektion der Wünsche und Hoffnungen des Lesers.⁵⁰⁰ Für Eco stellen die Superheldencomics ein offenkundiges Beispiel für eine Mythisierung dar.⁵⁰¹ In seinem Essay „Der Mythos von Superman“⁵⁰² aus dem Jahr 1964 zeigt er am Beispiel Supermans auf, dass eine Heldenfigur mit übernatürlichen Kräften in der populären Phantasiewelt eine Konstante ist.⁵⁰³ Bereits die antiken Heroen versinnbildlichen die damals herrschenden Wünsche der einfachen Bürger nach Macht und Freiheit; diese Wünsche treten jetzt an die Superhelden heran. Doch um diese Projektion zu aktivieren, müssen die Helden menschliche Charakterzüge besitzen, so dass sich der Leser mit dem Helden identifizieren kann. Dieses Merkmal ist bereits bei der Darstellung der antiken Mythen erkennbar. Trotz aller Stärke und Macht, sind die archetypischen Heroen sehr menschlich, besonders sehr emotional dargestellt. Alle Eigenschaften und Fähigkeiten gehen nicht über die Grenzen des Natürlichen hinaus.⁵⁰⁴ Die Emotion ist dabei sehr wichtig, da sie ein sehr menschliches Merkmal ist.

„Wo liegt der Grund für das Interesse, das alle Menschen für die griechische Geschichte, Literatur, Kunst und Lyrik haben, durch alle Perioden hindurch, vom heroischen oder homerischen Zeitalter bis hin zum häuslichen Leben [...]. Der köstliche Zauber der antiken Tragödie und auch der gesamten alten Literatur liegt darin, daß die Personen einfach sprechen, daß sie als Menschen sprechen [...]. Unsere Bewunderung für das Antike gilt nicht dem Alten, sondern dem Natürlichen.“⁵⁰⁵

Da jedoch die Superhelden an sich übernatürlich sind und in ihrer Funktion als Retter mit Superkräften kaum noch mit menschlichen Maßstäben zu messen sind, benötigen sie eine zweite Identität: eine bürgerliche Identität. Typen wie Supermans Alter Ego Clark Kent, der schüchterne, mittelmäßig intelligente und ein wenig linkische Jedermann, laden den Leser zur Identifikation mit dem Superhelden ein.⁵⁰⁶ Die Doppelidentität begünstigt somit

⁴⁹⁹ Vgl. Betcher und Pollack, S. 33.

⁵⁰⁰ Vgl. U. Eco: Apokalyptiker und Integrierte, Frankfurt 1984, S. 190. Im Folgenden zitiert als Eco.

⁵⁰¹ Vgl. ebd., S. 190.

⁵⁰² U. Eco: Der Mythos von Superman, in: U. Eco: Apokalyptiker und Integrierte, Frankfurt 1984, S. 187-222.

⁵⁰³ Vgl. ebd., S. 193.

⁵⁰⁴ Vgl. Betcher und Pollack, S. 33.

⁵⁰⁵ Emerson zitiert in Betcher und Pollack, S. 34.

⁵⁰⁶ Vgl. Eco, S. 198.

die Mythisierung; Kent ist der personifizierte Durchschnittsleser.⁵⁰⁷ Durch ihn kann der Leser seine Wünsche und Hoffnungen unbewusst auf Superman übertragen, es gelingt ihm die eskapistische Flucht aus seinem Alltag des Biedermanns. Tepe und May ergänzen: Ihrer Meinung nach benötigt „jede Zeit einen Mythos [...], um ihre Sehnsüchte und Hoffnungen auszudrücken“.⁵⁰⁸ Durch den Eskapismus lebt der Leser sein „Grundbedürfnis nach Entlastung vom Realitätsdruck“⁵⁰⁹ aus. Ein eindimensionaler, unsterblicher Superman hingegen würde keinen Menschen widerspiegeln, sondern lediglich gottähnlich wirken. Dadurch würde laut Eco die Identifikation des Publikums ins Leere laufen.⁵¹⁰

Ole Frahm stimmt Eco zu, dass eine Projektion „ein starkes und wirksames Modell darstellt, vom dem die Leser beeinflusst werden“.⁵¹¹ Für die Dauer der Superman-Lektüre glaubt sich der Leser als Held. Genau „dieser unbewusste Einfluss [ist es], der Superman zum Mythos macht.“⁵¹² Frahm merkt an, dass Superman als Materie greifbar ist, in Comics, Hörbüchern und Filmen stets als identische Figur präsentiert wird. Dadurch erfährt der Mythos eine Stärkung, da die Kulturkritik der jeweiligen Epoche unbewusst den Mythos des Stoffes transportiert.⁵¹³

Einen wesentlichen Unterschied zwischen den antiken Mythen und den Mythen der Superhelden stellt laut Eco das Wiederholungsschema der modernen Heldengeschichten dar.⁵¹⁴ Während die griechischen Heroen durch die Erzählung ihrer bereits abgeschlossenen Geschichte zum Mythos wurden, durchleben die Superhelden eine immerwährende und zeitlose Fortsetzung.⁵¹⁵ Den Aspekt der Zeitlosigkeit greift auch Christoph Jamme auf: „Erzählt werden bestimmte wiederholbare Ereignisse, die außerhalb von Raum und Zeit liegen und an bestimmten Knotenpunkten der menschlichen Existenz ansetzen.“⁵¹⁶

Meiner Meinung nach sind die Gesichtspunkte der Wiederholbarkeit sowie der Zeit- und Raumlosigkeit sehr bedeutend für die vorliegende Analyse, sie lassen sich besonders in den Superheldengeschichten wiederfinden. Wie bereits erwähnt, sind die

⁵⁰⁷ Vgl. Eco, S. 198.

⁵⁰⁸ Tepe und May, S. 39.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 111.

⁵¹⁰ Vgl. Eco, S. 198.

⁵¹¹ O. Frahm: Wer ist Superman? Mythos und Materialität einer populären Figur. In: S. Diekmann und M. Schneider (Hg.): Szenarien des Comic – Helden und Historien im Medium der Schriftbildlichkeit. Berlin 2005, S. 37. Im Folgenden zitiert als Frahm.

⁵¹² ebd., S. 37.

⁵¹³ Vgl. ebd., S. 37ff.

⁵¹⁴ Vgl. Eco, S. 194f und 207.

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 194f.

⁵¹⁶ C. Jamme: Gott an hat ein Gewand. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorie der Gegenwart. Frankfurt a. M. 1999, S. 21. Im Folgenden zitiert als Jamme.

Superheroengeschichten kreisförmig angelegt, so dass der Held immer wieder an den gleichen Ausgangspunkt gelangt. Episode für Episode kämpfen die modernen Helden kontinuierlich gegen das Böse, besiegen oder vertreiben es am Ende einer jeden Folge, nur damit sie in der nächsten Episode den Kampf erneut aufnehmen müssen. Genau dieses Wiederholungsschema weckt eine Vertrautheit beim Leser, welche ihm die Wirklichkeitsflucht durch das unproblematische, weil bereits erlernte, Eintauchen in die Geschichte erleichtert.⁵¹⁷

Darüber hinaus agieren besonders die frühen Superhelden in einer Zeit- und Raumlosigkeit. Die Städte waren zunächst fiktive Schauplätze, der Held alterte keinen Tag. Doch diese Merkmale treffen nur noch partiell auf die neueren Superhelden zu. Heroen wie Spider-Man leben in einer realen Stadt – New York – und auch das Altern ist nicht gänzlich ausgeklammert. Zwar bleibt Peter Parker immer ein Teenager beziehungsweise junger Erwachsener, doch seine geistige Reife nimmt vor dem Hintergrund der zu bewältigenden Herausforderungen zu.

Ebenfalls wichtig für eine eskapistische Flucht ist die Thematik der Geschichte. Superman rettet zwar stets die Welt, jedoch wird die Bedrohung fiktiv erzeugt. Aktuelle politische oder soziale Konfliktthemen wie beispielsweise Arbeitslosigkeit, Finanz- und Wirtschaftskrise sowie die globale Klimaerwärmung werden gänzlich ausgeklammert. Die fiktiven Problemsituationen sind somit streng getrennt von einem politischen Bewusstsein.⁵¹⁸ Andernfalls wäre auch keine Flucht aus dem Alltag möglich. Der Leser würde lediglich wieder in die Wirklichkeit eintauchen, die Geschichten durch derartige Themen ihre Zeitlosigkeit, letztlich also ihren Mythos einbüßen.

Ein weiteres wichtiges Element mythischer Geschichten ist das Sterben und Wiederauferstehen, sie sind laut Harper ein starkes mythologisches Motiv.⁵¹⁹ Wie bei den antiken Heroen, die nach ihrem Tod zum Teil in der Unterwelt lebten, oder wie Herakles in den Olymp geholt wurden, so ist die Wiederauferstehung auch in den modernen Heldengeschichten ein zentrales Thema. Totgeglaubte Antagonisten kehren erneut zurück, um ein weiteres Mal die Vernichtung des Helden anzustreben. Im Gegensatz zur modernen Comicliteratur, die den frühzeitigen Tod eigentlich nur für den Antagonisten kennt, sind es in den antiken Mythen die Helden selbst, die eines frühen Todes sterben. Ein Schicksal, dem die antiken Heroen aufgrund ihres Charakters und ihrer Familienverhältnisse nicht

⁵¹⁷ Vgl. Eco, S. 208.

⁵¹⁸ Vgl. ebd., S. 216f.

⁵¹⁹ Vgl. S. Harper: Supermyth. In: G. Yeffeth (Hg.): The man from Krypton: a closer look at Superman. Dallas 2005, S. 99. Im Folgenden zitiert als Harper.

entgehen können.⁵²⁰ Ehre und Ruhm ebnen gleichsam den Weg in den Tod. Betcher und Pollack bezeichnen sie als gestürzte Helden, die am Ende ihrer Suche scheitern müssen.⁵²¹ Dieses Bild steht konträr zu den übermächtigen und nahezu unbesiegbaren Superhelden, bei denen kein Ende in Sicht ist. Sie scheinen in einer Endlosschleife gefangen zu sein. Auch wenn sich die Autoren aufgrund niedriger Auflagenzahlen dazu entschließen, ihre Heroen sterben zu lassen, so kehren die populärsten Heroen doch immer wieder durch eine neue Comicheftreihe oder Kinofilme zurück.

Eine weitere interessante Annäherung an den Mythos Superheld gelingt Alfred Clemens Baumgärtner.⁵²² Ihm zufolge besitzt jede Figur einen gewissen Zeichencharakter, so dass durch die Art der Wiedergabe der Figur bereits ihre Stellung und ihr Schicksal innerhalb einer jeweiligen Gesellschaft gekennzeichnet werden.⁵²³ Für Baumgärtner handelt es sich hierbei um ein sekundäres semiologisches System, weshalb er auf Roland Barthes⁵²⁴ verweist. Barthes definiert sekundäre semiologische Systeme als Mythen.⁵²⁵ Dieser Ansatz lässt sich auf die Superhelden und ihre Antagonisten anwenden. Während die Helden mit dem Signifikat „schwarzhaariger athletisch-muskulärer Mann jüngeren Alters mit energischen Gesichtszügen“⁵²⁶ optisch zu charakterisieren sind, symbolisiert dies auf der zweiten Ebene die „stärkste und klügste Gestalt, die auf jeden Fall siegen wird“.⁵²⁷ Ähnlich funktioniert das Zeichensystem bei den Antagonisten: Wie bereits erwähnt, sind die Antagonisten häufig hässlich oder entstellt, sie haben meist eine auffällige Figur und hervorstechende charakteristische Merkmale wie eine Hakennase oder weit auseinander stehende Zähne. Darüber hinaus titulierte Hausmanninger ihre Kleidung clownesk.⁵²⁸ Durch diese Merkmale werden die Antagonisten als Psychopathen identifiziert, die vom Leser nicht ausreichend ernst genommen werden. Sie könnten auf zweiter Ebene als „gewitzte und unterhaltsame Figuren, die den Kampf gegen die Helden verlieren werden“ bezeichnet werden. Während die Helden etwas Imposantes verkörpern, was den Leser an seinen Sieg glauben lässt, so ist im Fall der Antagonisten das Gegenteil der Fall. Sie repräsentieren etwas Verrücktes, welches in einer geordneten Welt nicht überlegen sein darf.

⁵²⁰ Vgl. Betcher und Pollack, S. 37.

⁵²¹ Vgl. ebd., S. 37.

⁵²² Vgl. A.C. Baumgärtner: Die Welt des Comics als semiologisches System. Ansätze zur Decodierung eines Mythos, in: H. D. Zimmermann (Hg.): Vom Geist der Superhelden. comic strips; zur Theorie der Bildergeschichte, München 1975, S. 98-111. Im Folgenden zitiert als Baumgärtner.

⁵²³ Vgl. ebd., S. 104f.

⁵²⁴ R. Barthes: Mythen des Alltags. Frankfurt 1964. Im Folgenden zitiert als Barthes.

⁵²⁵ Vgl. ebd., S. 92.

⁵²⁶ Baumgärtner, S. 105.

⁵²⁷ ebd., S. 105.

⁵²⁸ Vgl. Hausmanninger, S. 83.

Auch die Schauplätze der Superheldengeschichten lassen sich mit Baumgärtner auf zwei Ebenen betrachten. Auf erster Ebene bestehen sie lediglich aus Häusern, Straßen und Plätzen. Eine zweite, tiefer gehende Ebene erschließt jedoch die Welt des Superhelden: Die Straßenzüge, Häuser und Bäume fungieren als Signifikant mit dem Signifikat „natürliche, vom Helden erhaltene, aber immer bedrohte Ordnung“.⁵²⁹

5.8 Parallelen und Unterschiede der antiken Helden und modernen Superhelden

Es gilt bis hierhin festzuhalten, dass die Superhelden folgende Merkmale aufweisen: Sie besitzen meist übernatürliche Fähigkeiten, haben oftmals eine außerirdische Herkunft oder erlangen ihren Superstatus durch äußere Einflüsse. Die einzige Ausnahme bildet Batman, der seine Menschlichkeit durch überragende geistige und körperliche Fitness sowie dem Einsatz von modernster Technik ausgleicht. Vermehrt wachsen die Helden nicht bei den leiblichen Eltern auf, sondern werden von Ersatzeltern aufgezogen. Besonders wichtig ist die moralische Integrität der Helden. Darüber hinaus tragen sie Masken und Kostüme, um ihr bürgerliches Ego zu schützen. Doch durch die daraus resultierende Doppelidentität entstehen soziale Konflikte und die Erfüllung der Liebe wird unmöglich. Ihre Mission ist endlos, Superhelden müssen ununterbrochen das Böse bekämpfen, um ihre Superkräfte immer wieder unter Beweis stellen zu können.⁵³⁰

Demnach gelten die Superhelden als „göttergleich in ihren Fähigkeiten“.⁵³¹ Die Idee jedoch, aus der die Superhelden geboren wurden, ist ungleich älter und führt zurück bis in die antike Mythologie: „Achill, der strahlende Pelide, und Siegfried der Hörnerne standen bei Superman Pate, alle drei unverwundbar bis auf Achillesferse, Lindenblattstelle und Anfälligkeit für Kryptonit.“⁵³² Supermans Erfinder Jerome Siegel beschrieb seinen Superhelden als „a character like Samson, Hercules and all the strong men I ever head to tell of rolled into on“.⁵³³ Doch nicht nur Siegel bediente sich der alten Heldenfiguren, auch die anderen Superhelden besitzen Charakterzüge und andere wesentliche Merkmale der Helden aus der antiken Mythologie. Batman beispielsweise erinnert an Odysseus, der seine Sterblichkeit durch Intelligenz, List und Tücke ausgleichen muss.⁵³⁴

⁵²⁹ Baumgärtner, S. 107.

⁵³⁰ Vgl. Fuchs und Reitberger, S. 101.

⁵³¹ ebd., S. 101.

⁵³² ebd., S. 101.

⁵³³ Siegel zitiert in Steranko, S. 37ff.

⁵³⁴ Vgl. Friedrich, S. 48.

Superhelden verkörpern laut Fuchs und Reitberger den alten, aber immer noch aktuellen Wunschgedanken nach dem „Paraklet, dem Helfer, der göttergleich (als Schutzengel) den Sterblichen wunderbare Rettung bringt“.⁵³⁵

Auch die Kostüme lassen Parallelen zu Herakles Löwenhaut oder Zorros Umhang zu. Der Unterschied besteht vor allem in ihrer Farbgebung. Die modernen Superhelden sind bunt, stechen sofort ins Auge. Oftmals werden die Farben Rot und Blau verwendet, die Farben der amerikanischen Flagge. Vorreiter hierfür ist ebenfalls Superman, der als der amerikanischste Superheld gilt.⁵³⁶ Doch während Herakles seine Löwenhaut sowohl als Schmuck wie auch als Schutz benötigt, dienen Umhang und Augenbinde bereits seit Zorro als Tarnung. Der Aspekt der Maskierung wurde bei den Superhelden erneut aufgegriffen und weiter ausgebaut. Ihre Maskerade ist nicht nur mit der Verschleierung des bürgerlichen Egos zu erklären, die Doppelidentität und der auch optisch unterstrichene Gegensatz zwischen Held und Jedermann erleichtert die Identifizierung des Lesers mit der Figur. Zudem transportieren die Kostüme wie oben erwähnt ein Markenzeichen, sie produzieren einen Wiedererkennungswert.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den antiken Heroen und den modernen Superhelden ist das Verständnis von Macht. Während sich die antiken Helden mit ihren grausamen und brutalen Kämpfen brüsteten, ist die Aufgabe der Superhelden, ihre Mission möglichst friedlich zu erfüllen. Die Tötungsabsicht tritt vor einer Vertreibung oder Festnahme durch die Polizei zurück. Im Gegensatz zu den antiken Heroen streben die Superhelden nicht nach Ehre und Ruhm. Sie entschwinden nach ihrer Rettungsmission direkt wieder, um anschließend als bürgerliches Ego in der grauen Masse der Gesellschaft unterzutauchen. Jedoch opfern sowohl die antiken als auch die modernen Helden ihr „normales“ Leben für ihre Mission. Im Kampf um Leben und Tod treten sie gegen große Mächte an.

Nach den hier aufgezählten Unterschieden lassen sich jedoch auch einige Gemeinsamkeiten aufzeigen. Wie sich in der detaillierten Analyse der einzelnen Superhelden ergeben hat, ist das vorherrschende Merkmal die Tragik. Dabei kann der Ursprung der Tragik divergieren. Oftmals ist die „origin story“⁵³⁷ der Auslöser. Wie erörtert wurde, ist die Tragik unabdingbar, damit der Heros sich seinem Leben als Superheld widmet. In den antiken Mythen existiert zwar keine vergleichbare

⁵³⁵ Fuchs und Reitberger, S. 102.

⁵³⁶ Vgl. Platthaus, S. 9.

⁵³⁷ Anm.: So wird die Herkunftsgeschichte des Helden beziehungsweise seine Verwandlung zum Superheld bezeichnet.

Ursprungsgeschichte, da die Heroen meist als solche geboren wurden, jedoch ist auch bei ihnen die Tragik ein wesentliches Merkmal. Wie bereits erwähnt, sehen sich die antiken Helden aufgefordert, für Ruhm und Ehre in Kriege zu ziehen, um große Taten zu vollbringen. Jedoch enden ihre Heldengeschichten meist in einer Tragödie. Laut Betcher und Pollack sind die Helden, ebenso wie die modernen Superhelden, durch ihre Herkunft und ihren Charakter determiniert. Doch im Gegensatz zu den modernen Comichelden, konnten die alten Heroen ihrem Schicksal nicht entkommen und mussten zwangsläufig auf ihrer Suche scheitern.⁵³⁸ Der verfrühte Tod ist ihr Schicksal, während sich die Superhelden, wie bereits erörtert, in einer Endlosschleife befinden.

Das Merkmal der Tragik ist ebenfalls eng an das Kennzeichen der Einsamkeit geknüpft. Durch ihre Mission sind sowohl die Urhelden, als auch die Superhelden auf sich allein gestellt. Als Beispiel für die Antike dient Herakles: Wie bereits in Kapitel 3.1 aufgezeigt, muss der Held zwölf von Zeus befohlene Heldentaten vollbringen. Dazu zieht er allein durch das Land. Diese Einsamkeit findet sich auch bei den Superhelden wieder. Aufgrund ihrer notwendigen Doppelidentität ist eine Erfüllung der Liebe unmöglich, so dass die Einsamkeit direkt mit der Tragik verbunden ist.

Sowohl die antiken Heroen als auch die modernen Helden sind durch ihre Menschlichkeit geprägt. Dabei spielen besonders die Emotionen eine große Rolle. Bereits Achilles und Herakles galten als jähzornige Heroen, die sich von ihren Gefühlen leiten ließen. Dieses Bild wird in der Moderne von Batmans Erschaffer Bob Kane erneut aufgegriffen. Sein dunkler Ritter wird vom Wunsch nach Vergeltung angetrieben. Bei den Superhelden der 1960er Jahre wurde dieser Aspekt noch weiter entwickelt. Psychische Konflikte und Identitätskrisen vermenschlichten Heroen wie Spider-Man. In beiden Epochen dient das Kennzeichen der Menschlichkeit zur besseren Identifikation des Lesers mit dem Helden.

Es wird somit deutlich, dass sich das Heldenbild im Laufe der Zeit verändert hat, das Grundkonstrukt jedoch bestehen geblieben ist. Es kann von einer Transformation gesprochen werden: Der antike Held wurde an die modernen Umstände und das aktuelle Gesellschaftsbild angepasst. Die wesentlichen Funktionen und Bedeutungen des Heldenbildes wurden übernommen. Bereits der antike Held diente als Lebenshilfe für den Leser, ebenso wie jetzt der moderne Superheld als moralisches Vorbild fungiert. Durch die Möglichkeit des Lesers seine Ängste und Wünsche auf den Helden projizieren zu können, gelingt dem Leser die Bewältigung. Lediglich die Art der Ängste und Sehnsüchte hat sich

⁵³⁸ Vgl. zum ganzen Abschnitt: Betcher und Pollack, S. 37.

verändert. Sie passen sich an die jeweilige Weltauffassung an. Während der antike Heroe noch die Naturgewalt fürchtete und somit eine zentrale Angst der antiken Gesellschaft zu seiner eigenen machte, finden sich aktuelle gesellschaftspolitische Brandherde, wie Finanz- und Wirtschaftskrise, Arbeitslosigkeit und weltweit grassierende Krankheiten, ganz bewusst nicht inhaltlich im Superheldenstoff wieder. Moderne Comics und ihre Adaptionen in TV und Film setzen vielmehr auf eine Realitätsflucht, die dem Leser eine Befreiung vom jeweiligen epochalen Druck ermöglicht. Aufgrund dessen sind die antiken und auch die modernen Mythen der Daseinsbewältigung zuzuordnen.⁵³⁹

Die nachfolgende Tabelle bietet einen schematischen Überblick über die wesentlichen Merkmale der verschiedenen Helden. Überschneidungen und Gegensätze zwischen antiken Vorbildern, den Helden des Übergangs und der modernen Superhelden lassen sich so vereinfacht darstellen:

⁵³⁹ Vgl. P. Tepe: Theorie der Illusion. Illusionstheorie und Ideologiekritik, Essen 1988, S. 19.

Helden Merkmale	Achill	Herakles	Odysseus	Robin Hood	Zorro *	Superman	Batman	Spider-Man	Hulk	Hancock
Menschlichkeit	x	x	x	x	x		x	x	(x)	
Nahezu Unbesiegbarkeit	x	(x)				x		x	(x)	x
Superkräfte						x		x	(x)	x
Endlichkeit der Figur	x	x	x	x	x					
Tragik	x	x					x	x	x	x
Einsamkeit	x	x			x	x	x	x	x	x
Unerfüllte Liebe	(x)				x	x	x	x		x
Doppelidentität					x	x	x	x	x	
Kostüm		(x)			x	x	x	x		(x)
Vergeltungsdrang	x	x	x	x	x		x			
Moral	(x)	(x)	(x)	x	x	x	x	x		x

* Hier wird nur die ursprüngliche Romanversion beachtet.

x trifft zu

(x) trifft zum Teil zu

5.9 Kritik an den Superhelden

Obwohl – oder gerade weil – die Superhelden für ein Massenpublikum als Heldenfiguren fungieren, haben sie auch ihre Kritiker. Allen voran Alan Moore, der mit seiner zwölfteiligen Comicheftserie „Watchmen“⁵⁴⁰ das Bild des übermenschlich guten Superhelden karikierte. Laut Knigge, zeigt Moore, ebenso wie Frank Miller mit „Batman: The Dark Knight Returns“⁵⁴¹ auf, dass die sonst so strahlenden und unfehlbaren Superhelden ein sehr selbstherrliches und herrisches Wesen besitzen.⁵⁴² Sie symbolisieren für Moore und Miller selbsternannte Alleinherrscher, die von niemandem in der Ausübung ihrer Macht eingeschränkt werden können. Doch ein Held sollte laut Moore jemand sein, „den man für etwas Besseres hält, der makellose moralische Entscheidungen trifft und eine übernatürliche Kraft besitzt“.⁵⁴³ Moore stellt somit den Begriff des Superhelden in Frage.

Dietmar Frenz veranschaulicht darüber hinaus, dass Moore nicht nur die Wertigkeit der Superhelden neu ordnet, sondern sie auch beispielsweise in „Top 10“⁵⁴⁴ schlichtweg persifliert.⁵⁴⁵ Moore entwirft eine Welt, in der jeder über Superkräfte verfügt und ein Kostüm trägt – ein Heldenkarneval.⁵⁴⁶ Auch verwendet Moore vermehrt Themen, die zu Zeiten des Comic Codes untersagt gewesen wären und auch heute noch großzügig ausgeklammert werden; wie beispielsweise Menstruation, Geburt, Altern und Sterben.⁵⁴⁷

Als Denkanstoß führt Moore Konsequenzen auf, die durch die übermenschlichen Kräfte der Superhelden entstehen können: In „Marvelman“ (1982-1989) wird durch einen Titanenkampf London erheblich zerstört; in „Watchmen“ opfert Superheld Adrian Veidt, alias Ozymandias, Teile New Yorks, um die Menschheit zu retten.⁵⁴⁸ Für Dietmar Frenz „pendelt [...] [Moore] wie so oft zwischen imitierender Hommage, ernsthafter Transposition und ironischer Überbietung.“⁵⁴⁹ Trotz allem sind Moores entworfene

⁵⁴⁰ DC Comics: Watchmen Nr. 1-12, 1986-1987.

⁵⁴¹ Anm.: „Batman: The Dark Knight Returns“ ist eine vierteilige Comicheftserie, die von Frank Miller geschrieben und 1986 von DC Comics publiziert wurde. Die Geschichte handelt von einem finalen Kampf eines alternden Batmans, der an die Originalvorlage von Bob Kanes Superheld angelehnt ist. Die Geschichte lief parallel und somit unabhängig von der fortlaufenden Serie.

⁵⁴² Vgl. A. Knigge: Zeichen-Welten. Der Kosmos der Comics. In: H. L. Arnold (Hg.): Comics, Mangas, Graphic Novels. München 2009, S. 28.

⁵⁴³ Interview Moore in: Silva, 11. Folge, 13.-14. Minute.

⁵⁴⁴ DC Comics: Top 10 Nr. 1-12, 1999-2001.

⁵⁴⁵ Vgl. D. Frenz: A Brother to Dragons. Zu Alan Moores Watchmen VII. In: H. L. Arnold (Hg.): Comics, Mangas, Graphic Novels. München 2009, S. 178. Im Folgenden zitiert als Frenz.

⁵⁴⁶ Vgl. ebd., S. 178.

⁵⁴⁷ Vgl. ebd., S. 178.

⁵⁴⁸ Vgl. ebd., S. 178.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 180.

Superhelden nahezu identisch mit den „wahren“ Superhelden und bleiben dem Kern des Superheldenmythos somit sehr nah.⁵⁵⁰

Aber nicht nur in „Watchmen“ werden die Superhelden parodiert. Während die Comicindustrie mehr und mehr schrumpft, setzen die Konzerne immer häufiger auf Superheldenfilme, die auch bereits in dieser Untersuchung gleichwertige Beachtung gefunden haben. Diese dienen nicht mehr gänzlich der Darstellung eines bewunderten Helden, sondern liefern teilweise ein sehr ironisches Bild des Helden ab.⁵⁵¹ Grund dafür ist die wachsende Machtlosigkeit des Helden gegenüber den Problemen der heutigen Gesellschaft. Denn globaler Terror und kriegerische Bedrohungen sind zu politisch für den Unterhaltungsmarkt. Bei Themen wie der Finanz- und Weltwirtschaftskrise können Superhelden schlichtweg nicht als Erlöserfigur funktionieren – Muskelkraft hat eben keinen Einfluss an der Wall Street.

5.10 Gegenwärtige Lage:

Inzwischen ist die Superhelden-Branche so rückläufig, dass die Comicverlage mehr an den Verfilmungen verdienen, als an den Comicheften. Ein möglicher Grund dafür ist das vielfältig mediale Angebot, welches das Verhalten der Gesellschaft beeinflusst.⁵⁵² Comics werden vermehrt über das Internet bezogen, anstatt in gedruckter Form, des Weiteren üben Computerspiele und Filme einen großen Reiz aus.⁵⁵³ Diese Tendenz setzten die Verlage und Rechteinhaber auch konsequent in einer neuen Ausrichtung um. So machte der Marvel-Konzern im Jahr 2008, neben den Einnahmen aus Lizenzen, die immer noch den Hauptanteil am Gesamtumsatz stellen (43 Prozent), den größten Umsatz durch Filmproduktionen (38 Prozent), lediglich 19 Prozent ihrer Erlöse stammten aus Veröffentlichungen.⁵⁵⁴ Die Neuausrichtung machte Marvel nachhaltig interessant für eine Übernahme: Im August dieses Jahres kündigte der Disney-Konzern an, Marvel für vier Milliarden Dollar kaufen zu wollen.

⁵⁵⁰ Vgl. Frenz, S. 185.

⁵⁵¹ Anm.: Als Beispiel kann hier der computeranimierte Kinofilm „The Incredibles“ (2004) gelten, in welchem die Superhelden als Menschen karikiert werden, die von einer Schadensersatz-Klagewelle der Geretteten heimgesucht werden und somit durch ihr bürgerlichen Egos in der Gesellschaft untertauchen müssen.

⁵⁵² Vgl. Knigge, S. 262f.

⁵⁵³ Vgl. ebd., S. 262f.

⁵⁵⁴ Vgl. Marvel Jahresbericht 2008, www.marvel.com

Die Superhelden sind demnach keineswegs aus den Köpfen der Menschen verschwunden. Sie lächeln von zahlreichen Plakatwänden und treten vermehrt in Werbespots auf.⁵⁵⁵ Somit wird deutlich, dass die Flutwelle der Comics zwar „gebrochen“ ist, jedoch die Superhelden immer einen exponierten Stellenwert besitzen werden. Auch wenn sich die Leser vom Medium Comic etwas distanziert haben, waren sie dennoch empört, als die Verleger einen so großen Helden wie Superman sterben ließen. Etliche enttäuschte Leser riefen 1992 laut Harper bei DC Comics an: „You can't kill Superman!“⁵⁵⁶ Die Menschen scheinen demnach immer einen Helden zu brauchen – sowohl in der Vergangenheit, Gegenwart, als auch in der Zukunft. Lediglich die Medienform hat sich geändert.

6. Schlussbemerkung

„Unverkennbar sind sowohl in der Figur als auch in den Geschichten von Superman – wie auch derjenigen der meisten Serienhelden – die Anleihen bei Sage und Mythos [...]. Heroen wie Herakles standen Pate für nicht wenige der phantastischen Figuren. [...] Nicht zuletzt mögen auch die manieristisch inszenierten Kämpfe der Unbesiegbaren untereinander wie gegen ihre monströsen Widersacher als neuzeitliche Reprisen jener antik-heroischen Auseinandersetzungen anzusehen sein, welche die Rhapsodien etwa in der Ilias oder der Titanenschlacht überliefern.“⁵⁵⁷

Die vorliegende Untersuchung hat aufgezeigt, dass sich das Heldenbild seit der Antike zwar enorm verändert hat, die altgriechischen Vorbilder jedoch jederzeit nachweisbar sind. Obwohl sich die Motivation und das Verhalten der Heroen verändert haben, sind die Werte im Wesentlichen gleich geblieben. Schon der Held der Antike war ein Sinnbild für Ehre, Mut und Stärke.⁵⁵⁸ Dieses Bildnis zog sich weiter bis ins Mittelalter, als die damaligen Heroen Mann gegen Mann zu kämpfen pflegten. Ein Sieg bedeutete die höchste Selbstentfaltung.⁵⁵⁹ Um an Größe zu gewinnen, mussten die Helden dem Tod allein entgegen treten.⁵⁶⁰ Dieser Drang zur Selbstbestimmung und persönlicher Bewältigung entspricht nach Otto Rank dem heutigen Bild des autonomen Mannes.⁵⁶¹ Diese Meinung vertreten auch William Betcher und William Pollack: „[...] ist der Mut, allen Gefahren zu

⁵⁵⁵ Vgl. Friedrich und Rauscher, S. 4.

⁵⁵⁶ Harper, S. 99.

⁵⁵⁷ B. Dolle-Weinkauff: Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945. Weinheim 1990, S.198.

⁵⁵⁸ Vgl. Betcher und Pollack, S. 148f.

⁵⁵⁹ Vgl. ebd., S. 149.

⁵⁶⁰ Vgl. ebd., S. 148f.

⁵⁶¹ Vgl. O. Rank: The Myth of the Birth of the Hero and Other Writings. New York 1964.

trotzen und sogar das Leben dranzugeben, noch immer eine männliche Tugend.“⁵⁶² Des Weiteren merken sie an, dass noch heute in vielen Kulturkreisen die Männer als Krieger erzogen werden – dies ist ihre Bestimmung.⁵⁶³

Doch die Heldenfiguren haben im Laufe der Zeit eine enorme Entwicklung durchlaufen. Die Genese des Superhelden ist abhängig von der jeweiligen Zeit und dem jeweiligen Gesellschaftsbild. Die grausamen Racheakte der antiken Heroen sind mit dem heutigen Verständnis von Gesetz und Moral nicht mehr vereinbar. Der Held unterliegt somit einem ständigen Wandel in seiner Anpassung an die jeweilige Weltauffassung.

Neben der moralischen Unfehlbarkeit ist die Doppelidentität meiner Meinung nach das wichtigste Element des neuen Heldenbildes. Durch sie wird der übermächtige Superheld menschlich, was dem Leser eine Identifikation mit dem Helden ermöglicht. Ohne eine Identifikationsgrundlage kann das Heldenbild unmöglich mythologisiert werden, die Zeitlosigkeit wäre bedroht. Die Gleichsetzung des Rezipienten mit dem Helden ist somit unerlässlich. Das Merkmal der Menschlichkeit des Helden unterliegt ebenfalls einem Wandel. In den antiken Mythen ist die Menschlichkeit durch starke Emotionen der Heroen geprägt. Sie lassen sich von Gefühlen leiten, die rein menschlich sind und somit nachempfunden werden können – eine Identifikation die aus heutiger Sicht durch veränderte moralische Grundsätze nur noch eingeschränkt möglich ist. Die Superhelden haben die Menschlichkeit als Kennzeichen übernommen, leben sie jedoch weniger durch Zorn, sondern vielmehr durch menschliche Schwächen aus. Ihr bürgerliches Ego verkörpert einen Durchschnittsbürger mit psychischen Problemen – Ängsten, Wünschen, Identitätskrisen. Das unauffällige Eingliedern des Superhelden in die Gesellschaft steht jedoch im krassen Gegensatz zu den antiken Heroen. Sie strebten nach Ruhm und Ehre – ihr irdisches Dasein musste die Voraussetzungen für die postmortale Verehrung schaffen. Nach heutigem Verständnis ist jedoch das Streben nach Ruhm negativ konnotiert. Dies wird etwa im Film „Spider-Man III“ deutlich, als der Superheld sein unscheinbares Dasein aufgibt und sich zu einem Superstar entwickelt. Sein Wesen verändert sich zunehmend negativ, Selbstlosigkeit tritt vor Egoismus zurück – ein unmoralisches Verhalten ist vorprogrammiert. Doch wie bereits in Kapitel 5.6 aufgeführt, erkennt der Held sein moralisches Fehlverhalten selbst. Friedrich und Rauscher sehen diese Selbstreflexion zunehmend in den neueren Superhelden-Filmadaptionen vertreten.⁵⁶⁴ Meiner Meinung nach ist dies besonders in der Spider-Man-Trilogie erkennbar: Gesprochene Gedanken und

⁵⁶² Betcher und Pollack, S. 170.

⁵⁶³ Vgl. ebd., S. 149f.

⁵⁶⁴ Vgl. Friedrich und Rauscher, S. 5.

die ständige Wiederholung des Leitmotivs – „Aus großer Kraft folgt große Verantwortung“ – verdeutlichen die rational begründete Distanz des Helden zu seinen Fähigkeiten und seiner Mission. Das Heldenbild wurde in vielen der neueren Filmadaptionen demnach einmal mehr überarbeitet und an das heutige Gesellschaftsbild angepasst.

Des Weiteren hat die vorliegende Analyse gezeigt, dass das Heldenbild nicht nur einem von der gesellschaftlichen Entwicklung abhängigen Wandel unterliegt, sondern auch innerhalb einer Epoche eine große Vielfalt aufweist. Die fünf verschiedenen Superhelden haben dies anhand ihrer unterschiedlichen Ausprägung verdeutlicht. In der Analyse hat sich gezeigt, dass jeder von ihnen einen anderen Typus repräsentiert. Doch trotz der Weiterentwicklung und der vielfältigen Ausgestaltung haben die Helden nicht ihre ursprüngliche Funktion verloren. Jedes epochale Heldenbild besitzt eine Vermittlerfunktion, die im Wesentlichen bereits aus der Antike übernommen wurde. Die Arbeit hat aufgezeigt, dass der Held als Lebenshilfe für den Leser, als moralisches Vorbild fungiert. Durch die Projektion seiner Ängste und Wünsche auf den Helden, gelingt dem Leser die Bewältigung eben jener Einschränkungen seiner persönlichen Freiheit. Lediglich die Art der Ängste und Sehnsüchte hat sich verändert. Die Realitätsflucht befreit den Rezipienten vom jeweiligen epochalen Druck. Aufgrund dessen sind die antiken sowie die modernen Mythen der Daseinsbewältigung zuzuordnen.⁵⁶⁵

Die Arbeit hat neben der Veranschaulichung des Wandels und der Funktion des Heldenbildes auch gleichzeitig eine mythologische Einordnung des Superhelden vorgenommen. Die Ansätze der Mythosforschung könnten in einer fortführenden Analyse weiter verfolgt werden. Denn ein Großteil der aktuellen Mythenforschung widmet sich der Antike. Demnach besteht noch Forschungsbedarf hinsichtlich des modernen Mythosbegriffs. Darüber hinaus stammt die vorwiegende Sekundärliteratur über Superhelden aus den 1970er – 1980er Jahren. Dies ist aufgrund des zeitgleichen, zweiten Aufschwungs des Genres erklärbar, jedoch wird die nachfolgende Krise mit anschließender Umwälzung vom Medium Comic auf das Medium Film so nicht weitreichend beleuchtet. Eine detaillierte Analyse könnte auch diesen Wandel genauer darstellen und erklären. Dabei könnte die Frage geklärt werden, inwiefern Moores Kritikpunkte – die Selbstherrlichkeit und die herrische Selbstjustiz – möglicherweise mit ausschlaggebend sind für die andauernde Krise. Des Weiteren wäre ein Ausblick,

⁵⁶⁵ Vgl. P. Tepe: Theorie der Illusion. Illusionstheorie und Ideologiekritik, Essen 1988, S. 19.

inwiefern sich das Heldenbild künftig verändern muss, um dem aktuellen Gesellschaftsbild zu entsprechen, von großem Interesse.

Doch obwohl sich die Vehikel geändert haben – Filme den klassischen Comicstrips längst den Rang abgelaufen haben – werden „unsterbliche Helden, Mythen und Fantasielandschaften immer einen Markt finden“.⁵⁶⁶ Der Mensch wird immer eine Chance herbeisehnen, seine eskapistische Flucht aus dem Alltag anzutreten.

⁵⁶⁶ Silva, 10. Folge, 14. Minute.

7. Bibliographie

I Filme und Sendereihen:

Batman, USA 1989, Regisseur: Tim Burton

Batman Begins, USA 2005, Regisseur: Christopher Nolan

Batman: The Dark Knight, USA 2008, Regisseur: Christopher Nolan

Der unglaubliche Hulk, Staffel 1, Pilotfolge 1, USA 1978, neu aufgelegt USA 2008,
Regisseur: Frank Orsatti, Reza Badiyi, Studio: KOCH Media Deutschland GmbH

Die Maske des Zorro, USA / Mexiko 1998, Regisseur: Martin Campbell

Hancock, USA 2008, Regisseur: Peter Berg, Columbia Pictures

Robin Hood: Prince of Thieves, Vereinigtes Königreich 1991, Regisseur: Kevin Reynolds

Silva, Inigo: Comics. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Deutsche Bearbeitung: Joachim Schröder, Sprecher: Bodo Primus, Studio: 235 Media, Köln 1995, Sendereihe: Folge 1-13

Spider-Man, USA 2002, Regisseur: Sam Raimi

Spider-Man 2, USA 2004, Regisseur: Sam Raimi

Spider-Man 3, USA 2007, Regisseur: Sam Raimi

Superman, USA 1978, Regisseur: Richard Donner

Superman 2 – Allein gegen alle, USA 1980, Regisseur: Richard Lester und Richard Donner

Superman Returns, USA / Australien 2006, Regisseur: Bryan Singer

The Incredibles, USA 2004, Regisseur und Drehbuchautor: Brad Bird

II Primärliteratur:

Comics:

1.) DC Comics:

Action Comics Nr. 1: Superman Nr. 1 (Origin) 1938

Batman Nr. 1, 1940

Detective Comics Nr. 27: Batman Nr. 1 (Origin) 1939

Detective Comics Nr. 168: „The Man Behind the Red Hood“, 1951

Flash Comics Nr. 1: Hawkman 1940

Superman / Batman Nr. 26, 1972

Superman from the Thirties to the Seventies, New York 1971

Superman Nr. 73-75: „The Death of Superman“, 1992/1993

Superman Nr. 78-82: „The Return of Superman“, 1993

Watchmen Nr. 1-12, 1986-1987

2.) Marvel Comics:

The Incredible Hulk Nr.1, Mai 1962

Amazing Fantasy Nr. 15: Spider-Man,1962

3.) Weitere Comics:

Die Legende von Superman: Die großen Superhelden, Band 1, Ehapa Verlag, Stuttgart 1981

Hergé: Les adventures de Tintin. Nr. 15: „Objectif Lune“, 1952

Monographien:

Busch, Wilhelm: Max und Moritz, eine Bubengeschichte in 7 Streichen. Hamburg 1982

Homer: Ilias. Odyssee. Übersetzt von Johann Heinrich Voss. 8. Auflage, Frankfurt 2004

Homer: Die Odyssee. Übersetzt von Wolfgang Schadewaldt, Zürich, Stuttgart 2001

McCulley, J.: Zorro. Der Originalroman (Originaltitel: The Curse of Capistrano), übersetzt von Carsten Mayer. Köln 2006

Pyle, H.: Robin Hood (Originaltitel: The Merry Adventures of Robin Hood), übersetzt von Maria Czedik-Eysenberg. München 2008

III Sekundärliteratur:

Aufsätze:

Anders, Lou: A tale of two ophrans. In: Glenn Yeffeth (Hg.): The man from Krypton: a closer look at Superman. Dallas 2005, S. 69-75

Assmann, Aleida und Assmann, Jan: Mythos. In: Hubert Cancik (Hg.): Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Band 4, Stuttgart 1998, S. 179-200

Barner, Wilfried, Detken, Anke und Wesche, Jörg: Mythos und Mythen Theorie. In: W. Barner, A. Detken und J. Wesche (Hg.): Texte zur modernen Mythen Theorie. Stuttgart 2003, S. 8-18

Batchelor, Bob: Brains versus brawn. In: G. Yeffeth (Hg.): The man from Krypton: a closer look at Superman. Dallas 2005, S. 199-209

Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt des Comics als semiologisches System. Ansätze zur Decodierung eines Mythos. In: Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Vom Geist der Superhelden. comic strips; zur Theorie der Bildergeschichte. München 1975, S. 98-111

Becker, Hartmut: Die bundesdeutsche Comic-Geschichte seit 1945. In: Annemarie Verweyen (Hg.): Comics, eine Ausstellung im Rheinischen Freilichtmuseum, Landesmuseum für Volkskunde. Köln 1986, S. 37-51

Binotto, Thomas: Held allein genügt nicht – Superhelden zwischen Übermenschlichkeit und Einsamkeit. In: film-dienst, Ausgabe 14, 2006, S. 10-11

Brednich, Rolf Wilhelm: Comics. In: Enzyklopädie des Märchens, Band 3, Berlin/New York 1981, S. 88-101

Brednich, Rolf Wilhelm: Die Comics in der volkswissenschaftlichen Forschung. In: Annemarie Verweyen (Hg.): Comics, eine Ausstellung im Rheinischen Freilichtmuseum. Landesmuseum für Volkskunde, Köln 1986, S. 27-37

Burkert, Walter: Mythos – Begriff, Struktur, Funktionen. In: Fritz Graf (Hg.): Mythos in einer mythenlosen Gesellschaft. Stuttgart / Leipzig, 1993, S. 9-24

Carpenter, Kevin: Robin Hood - vom Wegelagerer zum Nationalhelden. In: Einblicke. Forschungsmagazin der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Nr. 22, Oldenburg 1995

Coogan, Peter: The Definition of the Superhero. In: Wendy Haslem, Angela Ndaliansis, Chris Mackie (Hg.): Super/Heroes. From Hercules to Superman. Washington 2007, S. 21-36

Dath, Dietmar: Batman oder ich bin der Ausnahmezustand. In: Jan P. Klage (Hg.): Klassiker der Comic-Literatur. Band 7: B. Kane: Batman. Ausgewählt vom F.A.Z.-Feuilleton. Frankfurt 2005, S. 3-10

Egolf, Jamie: Dreaming Superman: Exploring the Action of the Superhero(ine) in Dreams, Myth, and Culture. In: Wendy Haslem, Angela Ndalians, Chris Mackie (Hg.): Super/Heroes. From Hercules to Superman. Washington 2007, S. 139-152

Frahm, Ole: Wer ist Superman? Mythos und Materialität einer populären Figur. In: Stefanie Diekmann und Matthias Schneider (Hg.): Szenarien des Comic – Helden und Historien im Medium der Schriftbildlichkeit. Berlin 2005, S. 35-46

Frenz, Dietmar: A Brother to Dragons. Zu Alan Moores Watchmen VII. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Comics, Mangas, Graphic Novels, München 2009, S. 176-189

Friedrich, Andreas und Rauscher, Andreas: Amazing Adventures. In: Andreas Friedrich und Andreas Rauscher (Hg.): Film-Konzepte. Band 6: Superhelden zwischen Comic und Film. München 2007, S. 3-9

Friedrich, Andreas: Der Amerikanische Traum und seine Schatten. Superman, Batman und ihre filmischen Metamorphosen. In: Andreas Friedrich und Andreas Rauscher (Hg.): Film-Konzepte. Band 6: Superhelden zwischen Comic und Film. München 2007, S. 23-49

Gruteser, Michael: Magic Marvel Moments. In: Andreas Friedrich und Andreas Rauscher (Hg.): Film-Konzepte. Band 6: Superhelden zwischen Comic und Film. München 2007, S. 11-21

Hangartner, Urs: Von Bildern und Büchern. Comics und Literatur – Comic-Literatur. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Comics, Mangas, Graphic Novels. München 2009, S. 35-55

Harper, Steven: Supermyth. In: Glenn Yeffeth (Hg.): The man from Krypton: a closer look at Superman. Dallas 2005, S. 93-99

Henry, John G.: The mirror of Gilgamesh. In: Glenn Yeffeth (Hg.): The man from Krypton: a closer look at Superman. Dallas 2005, S. 127-135

Hofmann, Wilhelm: Robin Hood: Die mediale Konstruktion von Freiheit, Gemeinwohl und Individualität. In: Sowi – Sozialwissenschaftliche Informationen Nr. 26 (1997), H.4, S. 260-266

Hopkins, David: A History of Violence. In: Glenn Yeffeth (Hg.): The man from Krypton: a closer look at Superman. Dallas 2005, S. 9-19

Knigge, Andreas: Zeichen-Welten. Der Kosmos der Comics. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Comics, Mangas, Graphic Novels. München 2009, S. 5-30

Lloyd, Peter B.: Superman's moral evolution. In: Glenn Yeffeth (Hg.): The man from Krypton: a closer look at Superman. Dallas 2005, S. 181-196

Löffler, Olivier: Superman: Vom Leben und Sterben eines Helden. In: Eselsuhr: Fachzeitschrift für Kinder- und Jugendmedien. München 1994, Heft 7, S. 27-28

Ludwig, Heinz: Zur Handlungsstruktur von Comics und Märchen. In: Fabula. Band 9, 1978, S. 262-286

Mackie, Chris: Men of Darkness. In: Wendy Haslem, Angela Ndaliansis, Chris Mackie (Hg.): Super/Heroes. From Hercules to Superman. Washington 2007, S. 83-96

Ndaliansis, Angela: Do We Need Another Hero? In: Wendy Haslem, Angela Ndaliansis, Chris Mackie (Hg.): Super/Heroes. From Hercules to Superman. Washington 2007, S. 1-10

Peaslee, Robert M.: Superheroes, "Moral Economy", and the "Iron Cage": Morality, Alienation, and the Super-Individual. In: Wendy Haslem, Angela Ndaliansis, Chris Mackie (Hg.): Super/Heroes. From Hercules to Superman. Washington 2007, S. 37-50

Platthaus, Andreas: Superman – Die Treue zur Utopie und zu Amerika. In: Jan P. Klage (Hg.): Klassiker der Comic-Literatur. Band 1: Jerome Siegel und Joe Shuster: Superman. Ausgewählt vom F.A.Z.-Feuilleton. Frankfurt 2005, S. 3-10

Rauscher, Andreas: Stadtneurotiker, Outlaws und Mutanten. In: Andreas Friedrich und Andreas Rauscher (Hg.): Film-Konzepte. Band 6: Superhelden zwischen Comic und Film. München 2007, S. 51-71

Riha, Karl: Zur Geschichte der Comic-Literatur. In: Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Vom Geist der Superhelden. comic strips; zur Theorie der Bildergeschichte. München 1975, S. 41-53

Schott, Gareth und Burn, Andrew: RIPPED OFF! Cross-Media Convergence and "The Hulk". In: Wendy Haslem, Angela Ndaliansis, Chris Mackie (Hg.): Super/Heroes. From Hercules to Superman. Washington 2007, S. 291-306

Seidl, Claudius: Absolut unmöglich und zugleich sehr lebensecht: Warum wir Spider-Man so gern ins Netz gehen. In: Jan P. Klage (Hg.): Klassiker der Comic-Literatur. Band 15: Stan Lee und Steve Ditko: Spider-Man. Ausgewählt vom F.A.Z.-Feuilleton. Frankfurt 2005, S. 3-12

Verweyen, Annemarie: Einführung. In: Annemarie Verweyen (Hg.): Comics, eine Ausstellung im Rheinischen Freilichtmuseum, Landesmuseum für Volkskunde. Köln 1986, S. 9-27

Watt-Evans, Lawrence: Previous Issues. In: Glenn Yeffeth (Hg.): The man from Krypton: a closer look at Superman. Dallas 2005, S. 1-7

Wiener, Oswald: Der Geist der Superhelden. In: Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Vom Geist der Superhelden. comic strips; zur Theorie der Bildergeschichte. München 1975, S. 126-141

Monographien:

Azzarello, Brian, Lee, Jim, Williams, Scott: Superman. New York 2004

Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt 1964

Beneke, Ingrid: Der gute Outlaw. Studien zu einem literarischen Typus im 13. und 14. Jahrhundert. In: G. Müller-Schwefe und F. Schubel: Studien zur englischen Philologie, Band 17, Tübingen 1973

- Betcher, William und Pollack, William: Die Ferse des Achilles. Vom antiken Heldenmythos zum neuen Männerbild. München 1995
- Daniels, Les, Kidd, Chip, Spear, Geoffrey, Lai, Chin-Yee.: Superman. The complete history. The life and times of the man of steel. New York 2004
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics made in Germany. Ausstellung und Begleitbuch. Wiesbaden 2008
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945. Weinheim 1990
- Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Frankfurt 1984
- Emerson, Ralph Waldo: Essays. Zürich, 1982
- Feiffer, Jules: The Great Comic Book Heroes. London 1967
- Fuchs, Wolfgang und Reitberger, Reinhold: Comics. Anatomie eines Massenmediums. München 1971
- Grünewald, Dietrich: Comics. Tübingen 2000
- Hausmanninger, Thomas: Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos. Frankfurt a. M. 1989
- Holtz, Christina: Comics – ihre Entwicklung und Bedeutung. München 1980
- Hübner, Kurt: Die Wahrheit des Mythos. München 1985.
- Jamme, Christoph: Gott an hat ein Gewand. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorie der Gegenwart. Frankfurt a. M. 1999
- Knigge, Andreas: 50 Klassiker Comics. Von Lyonel Feininger bis Art Spiegelman. Hildesheim 2004
- Knight, Stephen T.: Robin Hood. A complete study of the English outlaw. Oxford 1995
- Lee, Stan: Origins of Marvel Comics. New York 1974
- Lücke, Hans-K. und Lücke, Susanne: Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Wiesbaden 2006
- Metken, Günter: Comics. Frankfurt a. M. 1970
- Peterich, Eckart und Grimal, Pierre: Götter und Helden. Die Mythologie der Griechen, Römer und Germanen. Erweiterte Neuauflage. Düsseldorf 2008
- Rank, Otto: The Myth of the Birth of the Hero and Other Writings. New York 1964
- Reynolds, Richard: Superheroes: A modern Mythology. Jackson 1994

Riha, Karl und Zelle, Carsten: Die Taten des Herkules. Nach Gustav Schwab und anderen literarischen Dokumenten. Frankfurt a. M. 1997.

Steranko, James: The Steranko history of comics. Reading Pennsylvania 1970

Tepe, Peter und May, Helge: Mythisches, Allzumythisches. Band 1: Theater um alte und neue Mythen. Ratingen 1995

Tepe, Peter und May, Helge: Mythisches, Allzumythisches. Band 2: Abenteuer um alte und neue Mythen. Ratingen 1996

Tepe, Peter: Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg 2001

Tepe, Peter: Theorie der Illusion. Illusionstheorie und Ideologiekritik. Essen 1988

Wertham, Fredric.: The Seduction of Innocent. New York 1954

Internetseiten:

<http://www.presse.uni-oldenburg.de/25094.html> [Stand 23.10.2009]

<http://www.marvel.com> [Stand 05.11.2009]

Abbildungsverzeichnis

<http://www.iconolith.com/archives/150> (Bild Deckblatt Achilles)

DC Comics und Alex Ross (Bild Deckblatt Superman/Batman)