

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags und Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

„Superhelden im Film“

*Magisterarbeit zur Erlangung des Grades Magister Artium der
Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.*

Von Till Simon Nagel, Düsseldorf, 2011

Inhaltsverzeichnis

1.) Einleitende Worte	3
2.) Analyse	
2.1) Superman – truth, justice and the American way	6
2.1.1) Die Textwelten der <i>Superman</i> -Reihe	9
2.1.2) Die Rolle der Medien	12
2.1.3) Das Böse und seine Manifestation	14
2.1.4) Der Held	16
2.2) Spider-Man – Mit großer Macht kommt große Verantwortung	22
2.2.1) Die Textwelten der <i>Spider-Man</i> -Reihe	22
2.2.2) Die Rolle der Medien	26
2.2.3) Das Böse und seine Manifestation	29
2.2.4) Der Held	30
2.3.) Batman – Ein traumatisierter Philanthrop schlägt zurück	35
2.3.1) Die Textwelt	36
2.3.2) Das Böse und seine Manifestation	38
2.3.3) Die Rolle der Medien	38
2.3.4) Der Held	39
2.4) Iron Man – Reumütiger Patriot auf Rachezug	44
2.4.1) Die Textwelt	45
2.4.2) Die Rolle der Medien	46
2.4.3) Das Böse und seine Manifestation	47
2.4.4) Der Held	48
3.) Die Textwelten – Gemeinsamkeiten und Unterschiede	54
4.) Die Helden – Gemeinsamkeiten und Unterschiede	56
5.) Rückschlüsse auf Grundannahmen des Szenarios	62
5.1) Das Erlösermotiv	63
5.2) Der starke Mann	65
5.3) Ansätze von Systemkritik?	70
5.4) Exkurs: Reflexion und Auswirkung des 11. September 2001 im Superheldenfilm	71
5.5) Weitere Aspekte	75
6.) Abseits der Klassiker – Neuinterpretation des Szenarios	79
6.1) Kick-Ass – Der Superheld in jedem Menschen	79
6.2) Who watches the Watchmen? Gibbons und Moores Umkehrung des Szenarios	81
6.3) Ein Blick auf Gegenwart und Zukunft des Genres	83
7.) Schlussbemerkungen	85
8.) Bibliographie	89

1.) Einleitende Worte

Das Szenario gleicht sich in den meisten Fällen: Eine Gesellschaft ist bedroht – sei es durch Kriminalität, Außerirdische oder Naturgewalten. Die Situation ist wirklich hoffnungslos – doch dann taucht im letzten Moment ein kostümierter Held auf und rettet den Tag. So oder so ähnlich könnte man in einem Satz das Standardszenario beschreiben, das die Grundlage für eine Vielzahl von amerikanischen Comicbüchern über Helden wie Superman, Spider-Man, Batman oder Iron Man und deren Verfilmungen jüngeren Datums bildet. Trotz ihres im Grunde genommen simplen Aufbaus erlebten diese Filme in den vergangenen zehn Jahren einen ungeahnten Aufschwung. Immer mehr klassische Figuren der Superhelden-Comics und ihre Abenteuer werden auf die Leinwand gebracht und locken als popkulturelles Phänomen unzählige Zuschauer in die Kinos.

Mit dieser Arbeit möchte ich mich auf die Suche nach gemeinsamen Hintergrundannahmen begeben, die diesen historisch gesehen zwar modernen, jedoch innerhalb ihres Genres klassischen Heldenfiguren zu Grunde liegen. Denn seit der Schöpfung des Superman in den 1930er-Jahren, also vor weniger als 80 Jahren, hat sich eine Vielzahl weiterer Superheldenfiguren¹ mit den unterschiedlichsten Eigenschaften, Welten und Handlungsrahmen entwickelt. Zentraler Gegenstand der Analyse soll dabei die Beantwortung der Fragen nach eventuellen gesellschaftlichen, ideologischen, spirituellen, psychologischen und vielleicht auch künstlerischen Hintergründen dieser Superwesen sein.

Ein Blick in die Forschungsliteratur zum Thema Superhelden offenbart, dass an dieser Stelle noch viele Fragen zu klären sind. Zwar geben viele Schriften Aufschluss über Eigenschaften, Motivation und Verhalten von Superhelden, die Frage nach prägenden Grundannahmen, sowie ideologischen Hintergründen bleibt jedoch meist unbeantwortet. Hinzu kommt, dass ein Großteil der

¹ Der Begriff Superheld soll in dieser Arbeit als Synonym für sämtliche vorkommende, dem Comicbuch entsprungene Hauptdarstellerfiguren gelten, die sich mit oder ohne übermenschliche Kräfte sowie mit oder ohne Kostüm der Verbrecherjagd und dem Schutz der Menschheit widmen.

vorhandenen Literatur noch aus den 1970er- und 1980er-Jahren² stammt und sich hauptsächlich auf die den Filmen zu Grunde liegenden Comicbücher bezieht – also lediglich für die Hintergründe und Entwicklungen brauchbar ist. Jedoch gibt es auch einige neuere Ansätze, von denen besonders Danny Fingerth's *Superman on the couch*³ wichtige Erkenntnisse von einem Kenner der Szene liefert. Weitere sehr interessante Ansätze liefern *Superheroes and Philosophy*⁴ von Tom und Matt Morris, sowie *The Psychology of Superheroes*⁵, von Robin S. Rosenberg, die philosophische und psychologische Betrachtungsweisen des Themas bieten. Explizite Auseinandersetzung mit den neueren Verfilmungen zum Thema sind bislang echte Mangelware. Als Glücksfall erwies sich zu Beginn der Recherche zu dieser Magisterarbeit das Erscheinen von Martin Hennigs Buch *Warum die Welt Superman nicht braucht*⁶, in dem er umfangreiche Analysen zu Heldentypen, Schemata und Entwicklungen im Superheldenfilm liefert – wenn auch nicht ausschließlich zu denen in dieser Arbeit behandelten Werken. Es bleibt also noch viel Raum für Forschung.

Zu diesem Ziel sollen zunächst die Filmversionen der bekanntesten Superheldenfiguren, Superman, Spider-Man, Iron Man und Batman untersucht werden. Die Arbeit konzentriert sich hierbei ausschließlich auf diese klassischen amerikanische Heldenfiguren, da sie weltweit am meisten verbreitet sind und gerade in jüngster Zeit durch eine Vielzahl von Neuverfilmungen das aktuellste Anschauungsmaterial darstellen. Diese Helden und ihre Textwelten sollen zunächst mit den Mitteln der Basis-Analyse und -Interpretation⁷ auf ihre Eigenschaften, Gemeinsamkeiten und Unterschiede untersucht werden. Wie sind die Textwelten beschaffen und was für Gesellschaftsformen werden in

² Aus dem so genannten Silver-Age der Superhelden-Comics. Vergleiche hierzu und zur Geschichte der Comicbuch-Helden Wagemanns, „Superhelden“ in Literatur und Film, Düsseldorf, 2009, Kapitel 4, S. 19-33

³ Fingerth, Danny; *Superman on the couch*, New York, 2004

⁴ Morris, Tom/Morris (Hg.), Matt; *Superheroes and Philosophy*, Chicago and La Salle, 2005

⁵ Rosenberg, Robin S.; *The Psychology of Superheroes*, Dallas, 2008

⁶ Hennig, Martin; *Warum die Welt Superman nicht braucht*, Stuttgart, 2010

⁷ Zur Literaturtheorie der kognitiven Hermeneutik siehe Tepe, Peter; *Kognitive Hermeneutik*, Würzburg, 2007 / Nachfolgende Literaturhinweise werden abgekürzt angegeben. Eine vollständige Auflistung der Abkürzungen finden Sie in der Bibliographie, S. 88.

ihnen dargestellt. Welche Gemeinsamkeiten haben die verschiedenen über die Jahre entstandenen Figuren und wodurch unterscheiden sie sich? Gibt es Verhaltensweisen, Eigenschaften und allgemeine Werte, die sie alle teilen? Da die Kenntnis der Handlung der Filme für das Verständnis sehr bedeutsam ist, wird sie, wo nötig, in der Analyse zunächst kurz beschrieben.

In einem weiteren Schritt werden dann Rückschlüsse auf das den Figuren zu Grunde liegenden Überzeugungssystem gezogen sowie Überlegungen zur Relevanz dieser Heldenszenarien für den Rezipienten angestellt.

Dabei sollen Antworten auf die folgenden Fragen gefunden werden: Sind diese Heldenszenarien moderne Interpretationen des Wunsches nach einem Erlöser in einem religiösen Sinn? Oder steckt hinter dem Szenario eines mächtigen Wesens, das die Gesellschaft vor Schaden bewahrt, der Wunsch nach einem starken Beschützer, einem weltlichen Herrscher? Was sagen diese Heldenkonstruktionen über die Gesellschaften aus, denen sie entstammen? Steckt in ihnen ein Grundzweifel am Gesellschaftssystem und möglicherweise der Wunsch nach einer Veränderung, einer besseren Welt, oder ein Grundbedürfnis nach dem Erhalt eben der Gesellschaftsordnung? Dazu folgt ein Exkurs über Auswirkungen der Anschläge des 11. Septembers auf danach erschienene Filme.

Weiterhin soll neben einer Klärung der ideologischen und sonstigen Hintergründe auch der Frage nachgegangen werden, warum sich diese Geschichten so großer Beliebtheit erfreuen und ebenso, welchen Nutzen diese Stoffe dem Rezipienten bringen.

Am Ende hoffe ich, mit dieser Arbeit einige hilfreiche Antworten auf die aufgeworfenen Fragen geben zu können. Aufgrund der über die Jahre entstandenen komplexen Welt voller Superhelden und ihrer Abenteuer, wird sich diese Arbeit jedoch nur auf einen kleinen, jedoch grundlegenden und wichtigen Teil des Genres beziehen können. Die hier gemachten Ausführungen und Erkenntnisse sollen jedoch den Leser gerne dazu motivieren, eigene darüber hinaus gehende Analysen anzustellen.

2.) Analyse

2.1) Superman - truth, justice and the American way

1978 kam mit Richard Donners *Superman - The Movie* der erste Teil von fünf in loser Folge bis in das Jahr 2006 veröffentlichten Superman-Kinofilme auf die Leinwand⁸. Donners Film erzählt die Geschichte des Helden Superman von Beginn an und legt dabei großen Wert auf die Darstellung der Entwicklung des jungen Kal El / Clark Kent hin zum Cape tragenden Helden Superman, der seine ersten großen Bewährungsproben zu bestehen hat. In diesem Kapitel sollen diese fünf Filme näher untersucht werden. Hauptaugenmerk soll dabei jedoch auf *Superman - The Movie* (1978), *Superman, allein gegen alle* (1980) und *Superman Returns* (2006) liegen, da besonders der dritte und vierte Teil der Superman-Reihe von künstlerisch fragwürdiger Bedeutung sind und auch inhaltlich wenig neue Erkenntnisse liefern, die nicht schon in den ersten beiden Teilen der Reihe enthalten wären. *Superman Returns* aus dem Jahr 2006 ist für die Analyse auch insofern interessant, als dass er eine Interpretation des Superhelden in einem post-9/11-setting liefert.

Die Handlung von *Superman - The Movie* lässt sich grob in drei Abschnitte einteilen und beginnt mit einer Gerichtsverhandlung auf dem fernen Planeten Krypton. Drei Personen werden von einem Tribunal wegen Hochverrats zu lebenslanger Verbannung in einer anderen Dimension namens ‚Phantomzone‘ verurteilt. Nachdem sie in einer Art Spiegel gefangen wurden, treiben sie durch das Weltall davon. Währenddessen droht der Planet Krypton durch Sonnenaktivität zerstört zu werden. Der Wissenschaftler Jor El warnt die Herrscher des Planeten vor der bevorstehenden Katastrophe, es wird ihm jedoch kein Glaube geschenkt. Im Wissen um den sicheren Untergang seiner Welt setzen seine Frau und er ihren kleinen Sohn Kal El in ein kristallenes Raumschiff und senden ihn, versehen mit mächtiger Technologie und dem Wissen der gesamten Kultur, in Richtung Erde.

⁸ Es handelt sich allerdings nicht um die erste Verfilmung des Superman-Stoffes überhaupt. Bereits 1951 erschien *Superman and the Mole Men*, Regie: Lee Sholem. Der Film kam im deutschen Kino jedoch nicht zur Aufführung.

Nach einer langen Reise landet der Junge im amerikanischen mittleren Westen. Das ältere Ehepaar Kent findet den Jungen in seinem abgestürzten Raumschiff und adoptiert ihn. In den kommenden Jahren wächst Kal El unter seinem neuen Namen Clark Kent als Sohn des Farmer-Ehepaars auf und lebt das normale Leben eines schüchternen und nicht besonders populären amerikanischen Teenagers – wenn da nicht seine Superkräfte wären. Im Verlauf des Filmes stellt sich heraus, dass Bewohner des Planeten Krypton auf der Erde über übermenschliche Kräfte und Fähigkeiten verfügen. Nach dem Tod seines Ziehvaters zieht Clark Kent in die große Stadt Metropolis, um dort als Zeitungsreporter zu arbeiten.

In Metropolis lernt er die erfolgreiche Reporterin Lois Lane kennen und entwickelt Gefühle für sie. Lane wiederum ist an ihrem linkischen und schüchternen Kollegen nicht interessiert - dafür aber um so mehr an Superman, dem kürzlich aufgetauchten kostümierten Superhelden, der Metropolis von Verbrechern befreit. Dieser Superman ist kein anderer als Clark Kent, der durch die Erziehung seiner Adoptiveltern den Entschluss gefasst hat, seine Kräfte zum Wohl der Menschheit einzusetzen. Im blau-roten Kostüm bekämpft er Verbrechen, rettet Katzen und schützt Menschen vor Unfällen oder Naturkatastrophen. Durch das große Interesse der Menschen am Helden, kommen Reporterin Lois Lane und Superman in Kontakt - das Ergebnis ist ein langes Interview, in dem Superman seine Herkunft, seine Stärken und Schwächen offenbart und der Welt seine wohlwollenden Absichten erklärt.

Dieses Interview ist die Überleitung zum dritten Abschnitt des Films. Erzschorke Lex Luthor nimmt das Auftauchen des Helden und dessen freimütiges Reden über seine Stärken und Schwächen zum Anlass, den Helden zu vernichten, damit er seinen Plänen nicht im Wege stehen kann. Luthor plant mittels einer in einer Erdspalte herbeigeführten atomaren Explosion alles Land in Kalifornien westlich der St. Andreas Spalte im Meer versinken zu lassen. Da er über Strohfirmer große Landstriche östlich des Grabens gekauft hat, die nach seinem Plan die neuen Küstengrundstücke werden sollen, erhofft er sich große Gewinne durch die Aktion. Natürlich scheitert Luthors Plan, da Superman sich aus der ihm gestellten Falle befreien kann und am Ende Kalifornien rettet, indem er eigenhändig ein Erdbeben abmildert, die Erdspalte wieder schließt

und viele Menschen retten kann. Nach vollbrachter Tat setzt er den gefangenen Lex Luthor im Bundesgefängnis ab.

Im zweiten Teil, *Superman - allein gegen alle*, der zeitgleich mit *Superman - The Movie* gedreht wurde, rettet der Held schon zu Beginn des Films die Stadt Paris vor einer Gruppe Terroristen. Diese drohen eine Wasserstoffbombe zu sprengen. Superman entsorgt den Sprengsatz ins Weltall, wo dieser explodiert. Durch die Schockwelle werden die zufällig vorbei schwebenden drei Schurken aus dem Prolog des ersten Films aus ihrer Verbannung befreit - sie machen sich auf den Weg zur Erde und entdecken dabei, dass sie nun über ungeahnte Kräfte verfügen.

Superman, der kostümierte Held, wurde zwischenzeitlich durch die Reporterin Lois Lane enttarnt. Die beiden beginnen eine Liebesbeziehung und reisen zu Supermans Festung der Einsamkeit am Nordpol. Dort entschließt sich Superman, für ein normales Leben mit Lois seine Superkräfte aufzugeben. Der gewählte Zeitpunkt ist allerdings ungünstig, denn als das Paar zurück in die Zivilisation reist, erfahren sie, dass die drei Schurken vom Planeten Krypton mittlerweile die Weltherrschaft an sich gerissen haben und auf der Suche nach dem Sohn eines der Männer sind, der sie in ihr Phantomzonen-Gefängnis gesperrt hat – Superman.

Mit Hilfe des aus dem Gefängnis entkommenen Lex Luthor kommen sie Clark Kent/Superman auf die Spur. Dieser wird sich bewusst, dass er ohne seine Superkräfte keine Chance gegen die drei Außerirdischen hat und findet einen Weg, seine Kräfte wieder zu erlangen. Im Showdown kann er sie in seiner Festung am Nordpol stellen und durch eine List ihrer Superkräfte berauben. Die drei Außerirdischen finden ihr Ende in einer Gletscherspalte, Lex Luthor landet wieder im Gefängnis.

Superman Returns

Der 2006 erschienene Film *Superman Returns*⁹ ist eine lose Fortsetzung der Handlung der ersten beiden Filme. Nachdem Superman sich für fünf Jahre aus

⁹ *Superman Returns*, Regie: Bryan Singer, USA/Australien 2006

der Öffentlichkeit zurückgezogen hatte und sich auf die Suche nach den Überresten seiner zerstörten Heimat begeben hat, kehrt er mit der Gewissheit zurück, der einzige Überlebende seiner Art zu sein. Dem zurückgekehrten Superhelden präsentiert sich eine veränderte Welt – die Menschheit scheint gelernt zu haben, ohne ihn auszukommen. Auch im Leben seiner Kollegin und früheren Partnerin Lois Lane scheint kein Platz mehr für ihn zu sein. Sie ist nun in einer Beziehung, hat einen Sohn und wurde für einen Artikel mit der Überschrift ‚Warum die Welt Superman nicht braucht‘ mit dem Pulitzer Preis ausgezeichnet.

Er nimmt seine Arbeit als Superman dennoch wieder auf und gleich seine erste große Tat – er rettet ein Flugzeug vor dem Absturz – bringt ihm die Anerkennung und Aufmerksamkeit der Massen zurück. Währenddessen ist Erzschorke Lex Luthor aus dem Gefängnis entlassen worden und plant seinen nächsten Coup. Ausgestattet mit dem Wissen aus Supermans geheimer Bibliothek beginnt er, mit Kristallen zu experimentieren und erschafft schlussendlich im Atlantik eine gigantische Insel aus wachsenden Kristallen, deren Masse den Meeresspiegel ansteigen lässt, der ganze Kontinente zu überfluten droht.

Natürlich misslingt der Plan, da Superman ihn in letzter Sekunde durchkreuzen kann. Nach dieser Heldentat ändert Lois Lane stellvertretend für das Filmvolk ihre Ansichten zum Helden und schreibt einen neuen Artikel namens ‚Warum die Welt Superman braucht‘.

2.1.1) Die Textwelt der *Superman*-Reihe

Superman – bzw. seine menschliche Identität Clark Kent – wächst in einer ländlich bäuerlichen Umgebung im mittleren Westen der USA auf. Zeitlich lässt sich das Setting des Films an dieser Stelle in die frühen 1960er-Jahre einordnen. Seine Pflegeeltern sind Bauern in Kansas und er besucht zunächst eine dörfliche Schule mit Football-Mannschaft und Cheerleadern. Es existiert die aus amerikanischen Filmen und Serien bekannte Gesellschaftsstruktur an der Schule, nach der die Jungen im Football-Team beliebt sind und sich die Zeit mit den Cheerleadern vertreiben. Clark Kent ist kein Teil dieser Gruppe. Er ist

der stille, höfliche Junge, der die Ausrüstung des Football-Teams pflegen darf, und dabei dem Spott der Gleichaltrigen ausgesetzt ist – seine übermenschlichen Kräfte hält er geheim. Die Familie Kent kann als repräsentativ für die amerikanische Familie des mittleren Westen gesehen werden. Ein hart arbeitendes Elternpaar mit einem gehorsamen und tüchtigen Jungen, der mit seinem Vater Baseball spielt und auf dem Hof hilft.

Nach dem Tod des Vaters und dem Abschluss der Schule begibt sich der junge Kent aus den ländlichen USA zunächst in Richtung Nordpol, wo er in seine Festung der Einsamkeit genannten Eishöle von einer Aufzeichnung des Geistes seines leiblichen Vaters Jor El eine Art Ausbildung und seine Berufung erhält. Danach zieht er in die große Stadt Metropolis und landet mitten in den USA der 1970er- und in den späteren Teilen der 1980er-Jahre. Die dargestellte Welt ist groß, unpersönlich und hektisch. Ein Großteil der Menschen ist nur mit sich selbst beschäftigt und für den Neuankömmling aus der Provinz sowie später den höflichen, etwas tollpatschigen Reporter Clark Kent, haben die wenigsten etwas übrig. In der sozialen Ordnung der Daily-Planet-Redaktion, wo Kent eine Anstellung findet, rangiert er zunächst recht weit unten. Die Welt der *Superman*-Filme kann als realistisch bezeichnet werden. Abgesehen davon, dass die Handlung in der fiktiven Stadt Metropolis spielt, beschreiben die Filme weitgehend die Realität. Die dargestellten Vereinigten Staaten von Amerika sind eine pluralistische Demokratie mit einer freien Presse und weitgehendem Wohlstand. Die Menschheit hat Astronauten auf den Mond geschickt. Neben dem Glanz der Großstadt und der Moderne werden auch die Schattenseiten der Zeit erwähnt: Arbeitslosigkeit, Armut, Gier, Kriminalität, Terrorismus, Korruption und Machtmißbrauch.

Der Film zeichnet somit das Bild einer modernen Gesellschaft, in der es grundsätzlich gerecht zugeht und welche lediglich ab und zu an die alten Werte vergangener Generationen erinnert werden muss.¹⁰

Auffällig ist aber, dass die Darstellung von Kriminalität und Normabweichung immer außerhalb der Gesellschaft stattfindet. Ein Straßenraub geschieht in einer dunklen Seitenstraße, der Schurke hat sein Hauptquartier im Untergrund

¹⁰ Hennig, S.37

unter den Abwasserkanälen und U-Bahn-Schächten oder zieht sich in eine Höhle zurück. Bestandteil der Gesellschaft, so suggeriert diese Art der filmischen Umsetzung, ist die Kriminalität nicht.

Die Darstellungsweise ist jedoch, wie Regisseur Richard Donner angibt¹¹, stark die Comicvorlage angelehnt, und so kommt es vor, dass viele Szenen leicht stereotyp¹² wirken oder überzeichnet sind.

So setzt sich Superman – neben der Haupthandlung des ersten Films, dem Kampf gegen Lex Luthor – im ersten Teil hauptsächlich mit Kleinkriminellen und gewöhnlichen Gangstern auseinander, gegen die die Polizei, die häufig als leicht dümmlich dargestellt wird¹³, nicht ankommt. Auch das Militär als staatliche Institution erfährt keine positive Darstellung. Die Offiziere und Soldaten lassen sich von Lex Luthor und seinen Komplizen leicht täuschen und werden als hilfsbereit aber dumm dargestellt. Generell scheint das Vertrauen in staatliche Institutionen und deren Repräsentanten in der Welt Supermans eingeschränkt zu sein. In der Meinung des Filmvolkes sind Politiker korrupt und verdorben und nur am eigenen Vorteil interessiert. Zuviel Staat, so die unterschwellige Botschaft, ist nicht gut. Die Menschen kommen selber zurecht und falls nicht, gibt es immer noch Superman. Einzig und allein die Feuerwehr und die Rettungsdienste werden angesichts der Situationen, die das Eingreifen Supermans erfordern, zwar manchmal hilflos aber uneingeschränkt positiv dargestellt.

Auf das Erscheinen des kostümierten Helfers reagieren die Menschen beinahe ausschließlich positiv. Das Medienecho ist ebenfalls nur voller erstaunter Berichte. Sorge, Misstrauen oder Angst vor dem übermächtigen jungen Mann im bunten Kostüm äußert keiner. Vielmehr fühlen sich die Menschen in Metropolis nach einer kurzen Phase des Unglaubens wohl und sicher, jetzt da sie wissen, dass einer über sie wacht. Es scheint beinahe so, als ob die Ankunft Supermans als Wunder erkannt und akzeptiert wird, wenn der Pilot der Präsidentenmaschine, nachdem durch Blitzschlag ein Triebwerk zerstört wird,

¹¹ *Superman - The Movie*, Making of Superman.

¹² Die als dümmlich dargestellte Polizeistreife besteht aus zwei augenscheinlich irischen Polizisten.

¹³ *Superman - The Movie*, 01:14:00

mit beseeltem Blick zu seinem ersten Offizier sagt: „Flieg Junge. Sieh nicht raus. Es genügt wenn du fliegst. Wir haben einen Helfer. Ich sag nicht wer es ist, aber du kannst mir vertrauen.“¹⁴

2.1.2) Die Rolle der Medien

Eine wichtige Rolle in der Textwelt der Superman-Verfilmungen nimmt die Redaktion der Tageszeitung *Daily Planet* ein. Hier lebt Superman als sein völlig gegensätzliches alter ego Clark Kent, macht seine ersten Schritte in der Großstadt Metropolis und die Bekanntschaft von Lois Lane. Neben der Tatsache, dass zur Zeit der Erfindung der Figur des Superman die Tageszeitung – oft mit mehreren Ausgaben am Tag – das Leitmedium war, und somit dem Helden eine gute Erklärung gab, warum Clark Kent (nach erfolgreichem Auftritt als Superman) immer am Ort des Geschehens ist, liefert die Darstellung des *Daily Planet* auch hilfreiche Rückschlüsse auf die Gesellschaft der Textwelt.¹⁵

Die Art, in der Christopher Reeve die bürgerliche Seite des Superman darstellt, und die Art und Weise, wie dieser tollpatschige große Pfadfinder, der eine Hälfte seines Gehaltes nach Hause zur Mutter überweisen lässt, von den Kollegen in der Redaktion aufgenommen wird, zeigt viel über den vorherrschenden Geist in der Textwelt. In der Redaktion des *Daily Planet* existiert der vorherrschende Leistungsgedanke der USA. Es herrscht Konkurrenz unter Kollegen und der Neuling wird eher als zusätzliche Belastung gesehen denn als Bereicherung. Unter den ständig beschäftigten und abgebrühten Journalisten wirkt Kents Naivität des ‚Jungen vom Lande‘ reichlich veraltet.¹⁶ Trotzdem erkämpft er sich seinen Platz in der Redaktion, streng nach dem Leitgedanken des ‚American Dream‘, dass es jeder an die Spitze bringen kann, wenn er nur hart genug dafür arbeitet.

Visuell wird der *Daily Planet* als ein mächtiges Medium voller Einfluß und historischer Bedeutung dargestellt. Schon in der Eröffnungsszene heißt es.

¹⁴ Ebd. 01:16:20 ff.

¹⁵ vgl. Hennig, S. 36. Hennig bezeichnet die Redaktion des *Daily Planet* als Abbildung makrogesellschaftlicher Strukturen der Filmgesellschaft.

¹⁶ vgl. Ebd. S. 37

In den 30er-Jahren blieb auch die große Stadt Metropolis nicht von den v e r h e e r e n d e n Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise verschont. In dieser Zeit der A n g s t u n d Verwirrung lag die Verantwortung der Unterichtung der Öffentlichkeit beim *Daily Planet*, einer großen Zeitung dieser Stadt, die aufgrund ihres Rufes für saubere und wahrheitsgemäße Berichterstattung für Metropolis zu einem Symbol der Hoffnung geworden war.¹⁷

Die zunächst comichafte Darstellung geht vom Standbild des *Daily Planet*-Verlagsgebäudes in der Vergangenheit mittels einer Wischblende zur Realfilmdarstellung der Gegenwart über und erzeugt so eine Kontinuität der Aussage. So wichtig wie der *Daily Planet* damals war, ist er auch heute noch. Doch in der Gegenwart angekommen, hat der Mythos der Zeitung als Symbol der Hoffnung heftig gelitten. Zwar ist die Zeitung bei allen wichtigen Ereignissen, wie einem Terroranschlag auf den Eiffelturm oder dem Beinaheabsturz des Space Shuttles, dabei, und beruft sich Chefredakteur White auf die Tradition der Zeitung, als er einen als zu reißerisch empfundenen Artikel Lois Lanes ablehnt¹⁸, jedoch berichtet der *Daily Planet* im Laufe der verschiedenen Filme hauptsächlich über die so genannten ‚weichen‘ Themen, wie Trickbetrug¹⁹ oder Klassentreffen²⁰. Statt einem mysteriösen Stromausfall nachzugehen, setzt White die Redaktion auf sämtliche Facetten der Rückkehr Supermans an.²¹ Besonders deutlich wird dies beim ersten Auftritt Supermans. Statt den Hintergründen dieses fliegenden Mannes nachzugehen, setzt Chefredakteur Perry White seine beste Reporterin auf die menschliche Seite des Kostümträgers an. Für White ist wichtig, ob Superman Familie hat, eine Freundin, oder was das Zeichen ‚S‘ auf seiner Brust bedeutet. „Fragen nach seinem Motiv und der offiziellen Legitimation werden von der Presse kategorisch ausgespart.“²² Die Filme greifen die Rolle des *Daily Planet* von einem leicht kritischen Standpunkt aus auf. Zwar herrscht ein Bewusstsein der Bedeutung der Medien als einem wichtigen Teil der Gesellschaft vor, es wird

¹⁷ *Superman - The Movie*, 00:00:39 ff.

¹⁸ Ebd. 00:50:15

¹⁹ *Superman II - Allein gegen alle*

²⁰ *Superman III - Der stählerne Blitz*

²¹ *Superman Returns*, 00:40:45 ff.

²² Hennig, S. 42

aber auch nicht über deren Schwächen hinweg gesehen und so ein recht realistisches Bild der US-Medienlandschaft gezeichnet. Der Hang zur Boulevardisierung wird ebenso wenig verschwiegen wie der harte Geschäftsdruck, der in der Branche herrscht. Weiterhin gehen die *Superman*-Filme auf die Entwicklungen von Gesellschaft und Medien ein. Wo in *Superman The Movie* die Zeitung *Daily Planet* als Leitmedium das erste Interview mit Superman bekommt, verändert sich die Bedeutung der Medien nach und nach zu Gunsten des Fernsehens. Tauchen 1978 nur vereinzelte Fernsehkameras auf, wird 1980, im zweiten Teil, der Präsident bereits über das Fernsehen vom Angriff der Außerirdischen informiert. Auch die Finanzkraft des *Daily Planet* nimmt im Laufe der Reihe ab. Hat die Zeitung anfangs noch ihren eigenen Hubschrauber, wird sie im vierten Teil verkauft. Im jüngsten Teil der Reihe wird die Lage der Journalisten in den USA aufgegriffen. Clark Kent bedankt sich bei seinem Chefredakteur, dass er nach einigen Jahren der Abwesenheit wieder für den *Daily Planet* arbeiten darf. Dieser entgegnet nur: „Danken Sie nicht mir, sondern Norm Palmer für's Sterben.“²³ Auch vom einstigen Anspruch des *Daily Planet* ist Perry White abgewichen. Nun ist er der Meinung, dass sich nur drei Dinge als Geschichte verkaufen: „Tragödien, Sex, Superman.“²⁴ Auch die Rolle als Leitmedium hat der *Daily Planet* verloren. Im jüngsten Teil der Reihe muss diese Position mit dem Fernsehen geteilt werden.

2.1.3) Das Böse und seine Manifestation

In der Welt Supermans nimmt der Schurke Lex Luthor die Rolle des Erzfeindes ein. Ihn und Superman verbindet eine grundsätzliche Gegnerschaft, da die Werte des einen vom jeweils anderen komplett abgelehnt werden. Luthor ist hochintelligent, skrupellos und scheint über unbegrenzte finanzielle Mittel für seine Untaten zu verfügen. Sein einziger Schwachpunkt: Die Wahl seiner Komplizen. Sie zeichnen sich nämlich hauptsächlich durch den Mangel aller Eigenschaften Luthors aus und durchkreuzen so manchmal ungewollt die Pläne des Bösewichts. Über die Herkunft Luthors wird in den Filmen nichts verraten.

²³ *Superman Returns* 00:21:40 ff.

²⁴ *Superman Returns*, 00:42:05 ff.

Bei seinem ersten Auftreten befindet er sich in seinem unterirdischen²⁵ Versteck tief unter den Straßen von Metropolis und schmiedet seinen Plan, den er vom ersten Superman Film im Jahre 1978 bis zum bislang letzten Werk der Serie aus dem Jahre 2006 verfolgt – Gewinn durch skrupellose Landspekulation. Soll im ersten Teil noch von Luthor gekauftes, wertloses Wüstenland dadurch im Wert steigen, dass er Kalifornien ins Meer rutschen lassen will, erschafft er im jüngsten *Superman* einen eigenen Kontinent aus Kristallen, auf dem die Menschen dann teures Land kaufen sollen, nachdem ihre Länder im Meer versunken sind. Neben seiner Skrupellosigkeit und seiner Gier zeichnet sich Luthor auch durch seinen Opportunismus aus. Als in *Superman - Allein gegen alle* drei Außerirdische die Weltherrschaft an sich reißen, dient er sich diesen sofort an und macht zu seinem eigenen Vorteil gemeinsame Sache mit ihnen.

General Zod, Ursa und Nom vom Planeten Krypton sind ebenfalls Gegner des Mannes aus Stahl²⁶. Sie wurden einst von Supermans Vater Jor El wegen nicht näher bezeichneter Verbrechen verbannt, finden aber ihren Weg auf die Erde. Sie verfügen über die gleichen Kräfte wie Superman und reißen schnell die Weltherrschaft an sich, bis Superman sie schlussendlich besiegen kann. Sie sind ungewöhnlich grausam und skrupellos, haben Freude an der Zerstörung und sind getrieben vom Wunsch, die Menschheit zu unterwerfen und Jor Els Sohn zu töten.

Im dritten Teil der Reihe ist Supermans Gegenspieler der Industrielle Ross Webster, der mit Hilfe des begabten aber einfältigen Computergenies Gus Gorman und dessen Fähigkeiten die Weltwirtschaft unter seine Herrschaft zwingen will. Dazu kapern die beiden einen Wettersatelliten und manipulieren das Klima, später leiten sie Öltanker um und erzeugen so eine Ölkrise. Schlussendlich erschaffen sie einen Supercomputer um Superman zu besiegen. Doch wie Lex Luthor hat auch Ross Webster das Problem, dass sein Komplize sich am Ende auf die Seite des Mannes aus Stahl begibt.

²⁵ Man beachte die Trennung von guten und bösen Charakteren und unterirdischen sowie oberirdischen Behausungen.

²⁶ Sie finden am Anfang von *Superman - The Movie* Erwähnung. In *Superman - Allein gegen alle* sind sie die Hauptwidersacher.

Im vierten Superman-Film kämpft der Held wieder gegen Lex Luthor, der sein Geld nun mit Waffenhandel verdient und einen gefährlichen Held aus dem Erbgut Supermans und einer Atomwaffe erschafft. Der Nuclearman getaufte Mann hat ebenfalls übermenschliche Kräfte, kann aber nur bei Sonnenlicht existieren. In einem Kampf mit Superman kann er diesen beinahe besiegen, endet aber schließlich als Brennstoff in einem Reaktor.

Es gibt also zwei Typen von Gegnern in den Superman-Filmen: einmal die extrem intelligenten und gerissenen Machtmenschen wie Lex Luthor und auf der anderen Seite außer Kontrolle geratene Technik wie Atomwaffen oder ein unkontrollierbarer Supercomputer. Alle Widersacher Supermans haben eine Gemeinsamkeit: sie streben nach Macht und Herrschaft. Dass bei der Durchsetzung ihrer Pläne Unbeteiligte zu Schaden kommen können, ist ihnen gleich. Ihre Taten richten sich immer gegen die Gesellschaft und deren Gleichheitsgrundsatz²⁷ – nicht gegen Einzelpersonen oder Konzerne. Sowohl Lex Luthor als auch General Zod und Ross Webster streben ultimative Ziele an: Weltherrschaft, Herrschaft über Neuland, Herrschaft über das Wirtschaftssystem. Ihr Ziel ist es also die bestehende Gesellschaftsordnung zu durchbrechen und ihre eigene einzuführen.

2.1.4) Der Held

Superman ist eine der ältesten Heldenfiguren der amerikanischen Populärkultur. In den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts erschaffen, gilt er als ein Archetyp des gesamten Superheldengenres. Was ihn von vielen Helden neueren Datums zunächst unterscheidet, ist seine außerirdischen Herkunft. Als Sohn des Wissenschaftlers Jor El wird er vom dem Untergang geweihten Planeten Krypton in einem Raumschiff zur Erde gesandt. Seine Spezialfähigkeiten (Flugfähigkeit, Röntgenblick, Hitzeblick, Unverwundbarkeit, extreme Körperkraft) sind natürliche Bestandteile seines Wesens - er erhält sie durch die Strahlung der Sonne. Doch auch Superman hat seine ‚Achillesferse‘: Kryptonit, ein grünlicher Kristall seiner Heimatwelt, schwächt ihn.

²⁷ vgl. Wiener, S. 97

Trotz seiner außerirdischen Herkunft ist er auch ein Kinde der Erde. Schließlich wuchs er beim Ehepaar Kent im kleinen Dorf Smallville, Kansas, auf. Diese Herkunft ist es auch, die das weitere Leben und die Mission des Helden einschneidend prägt. So erhält er von seinem Adoptivvater den Auftrag, Recht und Gesetz aufrecht zu erhalten, und Menschen in Not beizustehen. Seine Mutter hält es etwas genereller. Sie erklärt nur, er müsse seine Kräfte einsetzen, um der Menschheit zu helfen.²⁸ Und da der junge Superman ein guter amerikanischer Junge ist, erfüllt er seinen Eltern diesen Wunsch. In Metropolis angekommen, lebt er bürgerlich als Clark Kent, denn auch dies ist eine Weisung seiner Eltern. Damit die Menschen keine Angst vor ihm haben, soll er seine Kräfte im normalen Leben verstecken. Außerdem, so die Argumentation, würden seine Gegner sich an seiner Familie rächen, gäbe es die Tarnidentität nicht. Ein Held ist geboren.

Und so wie die Helden einer Gesellschaft deren Ideale, Hoffnungen, Wünsche und Konzepte widerspiegeln, steht Superman für die Moralvorstellungen und das Gesellschaftsideal der weißen, konservativen und christlichen Mehrheitsgesellschaft im mittleren Westen der USA.

Schon seine Ankunft auf der Erde wirkt wie das Erscheinen eines Auserwählten, eines Abgesandten des Himmels und ist mit christlicher Symbolik geradezu aufgeladen. Der kindliche Superman wird durch seine Pfielgeltern nackt in den Überresten seines Raumschiffes entdeckt und an Kindes statt angenommen. Er empfängt die Kents mit weit ausgebreiteten Armen, was an eine Kreuzigungsszene erinnert.²⁹ Durch diese, wie Hennig es nennt, unbefleckte Empfängnis, seine gottgleichen Kräfte und die Art seines Eintreffens im Raumschiff rückt Superman damit in die Tradition christlicher Heldenfiguren wie Moses oder gar Jesus³⁰. Dieser zunächst absurd scheinende Gedanke gewinnt bei näherer Betrachtung an Bedeutung³¹. Wie Tallon und

²⁸ vgl. Rosenberg, S. 30 ff.

²⁹ *Superman - The Movie*, 00:24:54

³⁰ vgl. Kulturzeit, 3sat, Ausgabe 09.01.2011. Dr. Naif Al-Mutawa, Schöpfer der islamischen Superheldenserie „the 99“ vergleicht im Beitrag den islamischen Hintergrund seiner Helden mit der christlichen Symbolik in Superman.

³¹ Später vergleicht auch Daily Planet Chefredakteur Perry White die Bedeutung eines ersten Interviews mit Superman mit dem Gespräch von Moses mit Gott, bei dem Moses die zehn Gebote diktiert wurden. *Superman - The Movie* 01:22:10 ff.

Walls³² darlegen, verfügen beide über ungewöhnliche Eintrittsgeschichten in das irdische Leben. Beide wurden von einer Art Vaterfigur zur Erde gesandt, wachsen dort mit den Einwohnern des Planeten als einer der ihrigen auf und verfügen doch über Kräfte und eine Mission, die sie vom Normalsterblichen erheblich unterscheiden. An einen Auserwählten, Abgesandten oder über jeden Zweifel erhabenen Helden erinnert auch die Rezeption Supermans in der Gesellschaft der Textwelt. Superman wird nicht hinterfragt. Dass er fliegen kann und seine weiteren Superkräfte werden akzeptiert - „ein Wunder wird schließlich nicht hinterfragt.“³³

Visuell wird dieser Eindruck der Göttlichkeit Supermans im Verlauf der Filme mehrfach aufgegriffen. Beispielsweise am Anfang von *Superman Returns* schwebt der Held in großer Höhe über der Erde und nimmt die Welt mit seinen übermächtigen Sinnen ins Visier, hört alles was im Reich seiner Schutzbefohlenen passiert. Gleichzeitig ertönt aus dem Off die Stimme seines Vaters Jor El und verkündet:

„Die Menschen haben den Wunsch, besser zu sein als sie sind. Ihnen fehlt nur das Licht, das ihnen den Weg weist. Vor allem wegen ihrer Fähigkeit, gut zu sein, habe ich dich zu ihnen geschickt. Meinen einzigen Sohn.“³⁴

Diese Szene ist es auch, die einige deutliche Rückschlüsse auf Supermans Prioritäten und seinen selbstgewählten Auftrag zulassen. Denn obwohl Superman sämtliche Missstände der Erde hört und vermutlich auch sieht, wendet er sich, statt auf die Schreie der Unterdrückten zu reagieren, dem Klang einer Alarmglocke in seiner amerikanischen Heimat Metropolis zu und bekämpft eine Gruppe schwer bewaffneter Bankräuber³⁵ - die Verbesserung der Welt muss zurückstecken vor dem Erhalt von Sachwerten in den USA.

Die Hauptmission Supermans ist es nämlich, in den Vereinigten Staaten für Recht und Ordnung zu sorgen. Die Legitimation für seinen Auftrag erhält er dabei einerseits von der Projektion des Geistes seines verstorbenen Vaters Jor

³² Tallon/Walls S. 207ff.

³³ Hennig, S. 42

³⁴ *Superman Returns*, 00:50:45 ff.

³⁵ Ebd. 00:51:00 ff.

El, der ihm die Weisung gibt, seine Kraft zum Nutzen der Menschheit einzusetzen, und andererseits durch seine Kindheit und Jugend in Smallville, Kansas. In erster Linie ist er ein Beschützer der Amerikaner³⁶. Dabei versteht er sich trotz seiner außerirdischen Herkunft als Teil der irdischen, menschlichen und zuletzt auch amerikanischen Gesellschaft und erkennt deren Regeln ausnahmslos an. Schon sein Kostüm ist Ausdruck dieser Zugehörigkeit, weist es doch mit den Farben blau, rot und gold drei Hauptfarben der US-amerikanischen Flagge auf. Durch die Tatsache, dass er im mittleren Westen bei anständigen, hart arbeitenden und gottesfürchtigen Menschen aufgewachsen ist, wurde er zu dem Wesen, das er ist. Die Jugendszenen in *Superman The Movie* und *Superman Returns* nehmen zwar im Verlauf der Filme nur einen kurzen Zeitraum ein, zeigen jedoch deutlich, wie Clark Kent zu seiner Sicht der Welt und seinem recht simplen Verständnis von Gut und Böse kommt, nachdem er später als Superman die Welt einordnet - und wer ihm diese Werte vermittelt hat. Andreas Friedrich schreibt dazu:

Obwohl die Szenen in Kansas nur wenige Minuten dauern, gelingt es Geoffrey Unsworth, dieses so genannte Heartland der Vereinigten Staaten in derart erlesene Bilder zu tauchen, dass man den Eindruck erhält, dort wohnten nur rechtschaffende Menschen, die Clark Kent das moralische Rüstzeug im Kampf für das Gute mitgeben, genauer gesagt für >>truth, justice, and the American way<<³⁷

Vor Superman sind alle gleich. Er hilft kleinen Mädchen, ihre Katze vom Baum zu holen, fängt abstürzende Flugzeuge auf, löscht brennende Chemiefabriken und besiegt machthungrige Erzschorlen, die die USA bedrohen. Nach vollbrachter Mission liefert er den besiegten Lex Luthor im Gefängnis ab und möchte dafür nicht einmal den Dank des erstaunten Gefängnisdirektors. „Nein Sir, Sie brauchen mir nicht zu danken. Wir sind doch alle im selben Team. Gute Nacht.“³⁸ Bei seinem Kampf gegen das Verbrechen ist er stets höflich und an einer gewaltfreien Lösung sämtlicher Situationen interessiert. Superman verletzt

³⁶ Lediglich in *Superman II - Allein gegen alle* vereitelt er einen Wasserstoffbombenanschlag in Paris und in *Superman IV - Die Welt am Abgrund* wendet er sich zunächst der Rettung einer russischen Raumstation und dann der Vernichtung aller Atomwaffen zu. Ansonsten bleibt Supermans Handeln auf die USA beschränkt.

³⁷ Friedrich, S. 25

³⁸ *Superman*, 02:23:03

nur in Ausnahmefällen - niemals tötet er seine Gegner, sondern führt sie der Justiz zu.³⁹

Das Handeln Supermans, so zeigen die Comics und sämtliche Verfilmungen, ist stets selbstlos und teilweise von ultimativer Aufopferung geprägt. Er stürzt sich in den Kampf gegen drei ebenbürtige Gegner oder bekämpft Lex Luthor auf seiner Kristallinsel, ungeachtet der persönlichen Konsequenzen. Ungewöhnlich für die Gesellschaft der USA, in der es völlig legitim ist, Belohnungen für große Leistungen zu verlangen, bezieht Superman keinen Lohn für seine Tätigkeit. Er ist nicht Superman und rettet die Welt, weil es seine Arbeit ist oder er es tun muss – er kann es tun, und er will es. Für den von Siegel in den 1930er-Jahren erschaffenen und von Drehbuchautoren und Regisseuren weiter ausgearbeiteten Charakter des Helden ist seine Mission eine Selbstverständlichkeit.

In discussing Superman and Clark Kent, it is observed that the powers of Superman make him capable of saving the world but that the grounding of Clark Kent in the American heartland makes him want to do it.⁴⁰

Sein Antrieb so scheint es, ist purer Idealismus. Dieser Idealismus, so Friedrich,

[...] fußt auf einem puritanisch-konservativen Wertesystem, das von der Annahme lebt, besonders auf dem Land sei in Amerika alles zum Besten bestellt, und der Präsident sei der aufrichtigste Bürger von allen.“⁴¹

Wie selbstverständlich ordnet sich der übermenschlich mächtige Superman den Regeln der ihm eigentlich unterlegenen Menschen unter und verteidigt deren Gesellschaftsordnung gegen alle Formen von Bedrohungen - seien es Bedrohungen für Sachwerte oder gar eine Bedrohung der Ordnung des Zusammenlebens. Und obwohl immer wieder Figuren auftauchen, die es auf große Macht oder gar die Weltherrschaft abgesehen haben, entwickelt Superman niemals selbst solche Ambitionen - stellt somit für die Gesellschaft

³⁹ Der vermeintliche Tod der außerirdischen Angreifer in Superman II ist ein Produkt des Filmschnitts. In der ungekürzten Version klärt sich das Schicksal der in die Eisspalte gefallenen und nun nur noch mit menschlichen Kräften ausgestatteten Kryptonier auf.

⁴⁰ Peterson/Park, S. 15

⁴¹ Friedrich, S. 31

der Menschen trotz seiner Übermacht keine Bedrohung dar. Vielmehr erkennt er den amerikanischen Präsidenten als seinen obersten Befehlshaber an. Nach vollbrachter Verteidigung der Erde gegen die außerirdischen Bösewichter kehrt er nach Washington zurück, um auf der Ruine des weißen Hauses eine wehende amerikanische Fahne aufzustellen. Dem verduzt blickenden Präsidenten erklärt er sein Handeln mit den Worten: „Guten Tag, Mister President. Tut mir leid, dass ich so lange weg war. Ich lasse Sie nie wieder im Stich.“⁴²

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich das Bild eines mit gottgleichen übermenschlichen Kräften ausgestatteten Außerirdischen, der sich trotz seiner Allmacht dazu entschlossen hat, sich den Regeln einer irdischen Gesellschaft zu unterwerfen und diese zu verteidigen.

Der Held ist eine Art stabilisierender Faktor, der das System aus Überzeugung vor seinen eigenen Schwächen oder übermächtigen Gegnern bewahrt. Das und nicht mehr ist die Aufgabe Supermans. Seine Ambitionen gehen nicht über die Erhaltung der Gesellschaft hinaus - Veränderungen oder, wie oben erwähnt, eigene Herrschaftspläne, hat er keine.

Seine Auseinandersetzung mit den Vertretern des Bösen dienen zur Erhaltung des gesellschaftlichen Status Quo. Der Held fungiert dabei als Autorität, die intellektuelle, das System hinterfragende Persönlichkeitspotenziale abwertet. Der potenzielle Erlöser [Superman] ist als Bewahrer konservativer amerikanischer Werte folglich lediglich an der Konservierung der ihn umgebenden Gesellschaftsstruktur interessiert.⁴³

Als eine Art vom Himmel gesandter Erlöser zur Verteidigung der Vereinigten Staaten legitimiert die Figur des Superman somit auch die Gesellschaftsordnung der USA und stellt sie als über jeden Zweifel erhaben dar. Schließlich hinterfragt oder kritisiert der überlegene Held, der von außerhalb seinen Weg in diese Gesellschaft gefunden hat, die Ordnung zu keiner Zeit, sondern erkennt sie ausnahmslos an und verteidigt sie.⁴⁴ Die Überzeugung dahinter könnte lauten: „Wenn Superman, das überlegene Wesen

⁴² *Superman II - Allein gegen alle*, 01:57:40 ff.

⁴³ Hennig, S. 135

⁴⁴ vgl. dazu Engle, S. 81.

von außen, die Gesellschaftsordnung der Vereinigten Staaten annimmt und sich so für sie einsetzt, kann sie nur gut und richtig sein.“ In Verbindung mit der christlichen Symbolik, die besonders in den Verfilmungen des Superman-Stoffes mit der Figur einhergeht, wird so auch ein Anschein von göttlicher Legitimation dieser Gesellschaft⁴⁵ erweckt.

2.2) Spider-Man - Mit großer Macht kommt große Verantwortung

Die Verfilmung des Spider-Man-Stoffes von Sam Raimi (Regie) und David Koepp (Drehbuch Teil I), sowie Alvin Sargent (Drehbuch Teile II & III) stellt den ersten groß angelegten Versuch einer Kinoversion der Geschichte Spider-Mans dar. Sie beschreibt den Werdegang und die Abenteuer des jungen Helden von seiner Schulzeit über das Ereignis, das ihn zu Spider-Man macht, bis hin zu ersten Prüfungen, die der Held bestehen muss.

2.2.1) Die Textwelten der *Spider-Man-Reihe*

Die Spider-Man-Filme spielen in einer weitgehend an die realen Bedingungen der USA um die Jahrtausendwende angelehnten Welt. Die Textwelt ist, abgesehen von einigen kleinen Ausnahmen, als weitgehend realistisch einzustufen. Über das politische System der Spider-Man-Welt erzählen alle drei Filme wenig. Das Gesellschaftssystem scheint jedoch demokratisch und pluralistisch zu sein. Es gibt eine freie Presse und eine Anzahl von Fernsehsendern. Optisch, d.h. im Hinblick auf Architektur, Technik, Kleidungsstil und Geschlechterrollen, entspricht die Textwelt den USA des späten 20. Jahrhunderts bzw. des frühen 21. Jahrhunderts. In der Welt Spider-Mans sind gesellschaftliche Zustände der Gegenwart teilweise leicht überzeichnet. Besonders deutlich wird ein Arm-Reich-Gefälle dargestellt mit Überfluss auf der einen und Mangel auf der anderen Seite. Es finden auch Entwicklungen der neueren Zeit Erwähnung. So verliert im ersten Teil der Trilogie Peter Parkes Onkel Ben im Alter von 66 Jahren seine Arbeit und fürchtet, seine Kredite nicht mehr bedienen zu können. Der Familie droht dadurch der Verlust ihres Hauses.

⁴⁵ In den USA ist ohnehin an vielen Stellen ein Selbstverständnis vorhanden, dass das Land als „god's own country“ oder die auserwählte Nation sieht. Insofern passt die Figur des Superman gut in dieses Schema.

Der wirtschaftliche Niedergang der US-Mittelschicht wird hier am Rande thematisiert.

Was immer wieder deutlich wird, ist der hohe soziale und ökonomische Druck, unter dem viele der Filmfiguren stehen. Wer nicht von Beginn an reich ist, der lebt am Existenzminimum. So muss der begabte High-School-Absolvent Peter Parker zur Finanzierung seines Studiums in mehreren Aushilfsjobs gleichzeitig arbeiten, um annähernd seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können. Auch seine Jugendliebe Mary-Jane schlägt sich zunächst als Kellnerin in einem Imbiss durch, um nach einer kurzen Karriere als Schauspielerin wieder als singende Kellnerin in einem Jazz-Club zu landen. Immer wieder werden beide von Vorgesetzten oder Menschen, auf die sie treffen, schlecht behandelt, wirtschaftlich ausgebeutet oder gedemütigt. Dies ist eine Auffälligkeit der Textwelt. Viele der in den Filmen auftauchenden Menschen sind im Streben nach dem eigenen Vorteil gefangen und setzen ihre eigenen Interessen rücksichtslos gegenüber anderen durch. Selbst gesellschaftlich verhältnismäßig niedrig stehende Menschen nutzen ihre geringe Macht noch aus, um sich über andere zu stellen.⁴⁶

Die – abgesehen von der reichen Elite – ohnehin schon wirtschaftlich gebeutelte Gesellschaft wird darüber hinaus noch von einer allgegenwärtigen Kriminalität bedroht. Banküberfälle, Raub, Körperverletzung und Misshandlung sind an der Tagesordnung in der Welt Spider-Mans. Im ständigen Kampf gegen die Verbrecher befindet sich die städtische Polizei, die sich sehr bemüht, mit den Kriminellen Schritt zu halten. Jedoch scheitern die Polizisten immer wieder in ihrem Kampf - sei es durch mangelnde Ausrüstung, Personalstärke oder einfach wegen schierer Gesetzesverachtung, beziehungsweise dem Wahnsinn ihrer Widersacher. Teilweise scheitern sie auch daran, dass sie Rücksicht auf Passanten nehmen müssen, aus Gründen der Gesetzestreue nicht präventiv tätig werden oder auf legalem Wege Beweismittel sammeln können.

Alles in allem also eine zwar leicht überzeichnete, jedoch durchaus realistische Textwelt, die in leicht abgewandelter Form die amerikanische Gesellschaft widerspiegelt. Wenn es jedoch um die Wissenschaft geht, weicht die Textwelt

⁴⁶ vgl. Spider-Man II, 00:29:00 ff.

der Spider-Man-Filme erheblich vom Rahmen einer realistischen Textwelt ab. Die Wissenschaft im Spider-Man-Universum ist sehr fortschrittlich und forscht in Bereichen der Genforschung, Kernfusion oder Elementarphysik. Angeregt von einem als skrupellos und beinahe Gesetze verachtend dargestellten Militär wird die Entwicklung neuartiger Waffen und sogar die Aufwertung des menschlichen Körpers zu militärischen Zwecken betrieben. Aus kommerziellem Interesse oder aus der Bestrebung heraus, die Welt zu einem besseren Ort zu machen, werden Experimente unternommen, die hochriskant sind.

Diese Experimente sind ein wichtiger Teil der *Spider-Man*-Dramaturgie. Durch sie werden unbeabsichtigt die Gegner Spider-Mans erschaffen. Der „Green Goblin“ genannte Schurke im ersten Teil der Reihe ist niemand anders als der durch ein Genexperiment verwandelte Vorstand einer Waffenfirma. Auch der Bösewicht „Doktor Octavius“ im zweiten Teil entsteht durch die Verschmelzung mit einer künstlich intelligenten Maschine. Ähnlich verhält es sich auch im dritten Teil. Der „Sandman“ gerät auf der Flucht vor der Polizei zufällig in ein physikalisches Experiment zur Zerlegung von Materie und kann seinen Körper fortan in Sandform beliebig manipulieren. Ein weiterer Gegner, ‚Venom‘, ist zunächst normaler Pressefotograf, wird dann aber von einem außerirdischen Symbionten in Besitz genommen, der ihm ungeahnte Fähigkeiten verleiht.

In diese Welt tritt nun der Held Peter Parker mit seinem alter ego Spider-Man. Parker, der wie Wagemanns⁴⁷ schreibt, schwächliche und unbeliebte Außenseiter, ist zu Beginn ein Junge am Ende seiner Highschool-Zeit. Er ist extrem begabt und besonders an Wissenschaftsthemen interessiert, in seiner Klasse deswegen aber auch nicht sehr populär. Parker hat kaum Freunde und wird von den anderen männlichen Klassenmitgliedern ausgegrenzt und teilweise auch körperlich misshandelt. Bei einem Klassenausflug wird er durch den Biss einer radioaktiv verseuchten und genmanipulierten Spinne körperlich verändert und hat fortan überlegene Körperkraft, Reflexe und Wahrnehmung. Außerdem kann er, dank kleiner Widerhaken an seinen Händen, Wände hochklettern und mittels Drüsen in seinen Handgelenken Spinnfäden verschießen.

⁴⁷ Wagemanns, S. 46

Nach kurzer Zeit gewöhnt sich Parker an seine neugewonnenen Kräfte und lernt sie einzusetzen. Nutzt er sie zunächst noch, um bei einer Wrestling-Veranstaltung Geld für ein neues Auto zu gewinnen, erfährt er nach einem Zwischenfall einen Sinneswandel. Nachdem sein Onkel Ben, der ihn an Vaters statt aufzog, bei einem Überfall von einem Räuber erschossen wird, erkennt Parker – für den der Onkel stets moralisches Vorbild war – seine wahre Bestimmung. Der letzte Satz, den sein Onkel zu ihm spricht, wird sein Leitspruch für das zukünftige Wirken als Spider-Man. „With great power comes great responsibility“⁴⁸

Der frisch mutierte und nun auch kostümierte Superheld begibt sich hinaus in die Welt des Verbrechens, um Unschuldige zu beschützen. In seiner Wohnung lauscht er auf den Polizeifunk und auf seinen Streifzügen verraten ihm seine neu erhaltenen Superkräfte, wenn jemand in Gefahr ist. Seine Arbeit folgt dabei dem Prinzip der Gewaltprävention. Spider-Man hat für sich erkannt, dass die Polizei aus mehrerlei Gründen meist erst eingreifen kann, wenn das Verbrechen bereits verübt wurde. Dies ist einerseits darin begründet, dass die Polizei auch in der Textwelt Spider-Mans zunächst erst einmal von einem Zwischenfall erfahren muss, um aktiv zu werden. Andererseits wird aber auch deutlich, dass die Gesetzestreue die Ordnungshüter daran hindert, präventiv tätig zu werden.

Nachdem Peter Parker nach dem Tod seines Onkels seine Schullaufbahn abschließt, beginnt er seine Arbeit als Spider-Man und jagt Kleinkriminelle, Ganoven und Räuber in seiner Stadt. Auf Diskretion legt er dabei ebenso wenig Wert wie auf öffentliche Anerkennung - die Reaktionen auf seinen Dienst an der Gesellschaft sind jedoch gemischt. Raimi inszeniert die auf die ersten Einsätze des Spider-Man folgenden Reaktionen der Bevölkerung in einer Art *vox popul*⁴⁹, montierten Bildern einer vermeintlichen Fernsehumfrage⁵⁰. Die Reaktionen der Menschen, die sich quer durch alle ethnischen Gruppen der

⁴⁸ Spider-Man, 00:52:05/01:50:25

⁴⁹ (lat.) Stimme des Volkes, ebenfalls häufig benutzter Begriff in der Fernsehproduktion für auf der Straße gesammelte Aussagen der Bürger.

⁵⁰ Spider-Man, 00:52:25 ff.

USA ziehen, gehen von Anerkennung über Mythenbildung⁵¹ bis hin zur Bewunderung, Ablehnung oder gar Verfluchung des maskierten Kämpfers. Von Seiten der Polizei wird er zunächst für verrückt erklärt⁵², die Straßenmusiker in der U-Bahn verfassen Lieder über Spider-Man. Gemischte Reaktionen also - doch die öffentliche Meinung der Textwelt zum Thema Spider-Man wird beeinflusst. *Daily Bugle*-Chefredakteur J. Jonah Jameson hat seine ganz eigene Vorstellung über den Charakter des Helden und nutzt die Möglichkeiten seiner Zeitung zur Manipulation der öffentlichen Meinung.

Doch bei den einfachen Menschen siegt letztendlich die Anerkennung vor dem Wirken des Helden. Eine erleichterte Mutter eines aus einer brennenden Wohnung geretteten Babys gibt ihm ihren Segen, Feuerwehrleute sind voller Respekt für den Heldenmut Spider-Mans. Und auch die Polizeibeamten, die ihn gleich nach der Rettung verhaften wollen, sehen letztendlich ein, dass nur Spider-Man gewissen Probleme lösen kann.⁵³

2.2.2) Die Rolle der Medien

Die Medien haben in der Welt der *Spider-Man*-Filme eine doppelte Funktion. Zum einen – in Form von Zeitungs-Titelseiten und Ausschnitten aus Fernsehnachrichten – dienen sie als erzählerisches Element zur Zeitraffung und kompakten Darstellung von Ereignissen oder Entwicklungen in der Textwelt. Auf der anderen Seite steht die Tageszeitung *Daily Bugle*, die mit reißerischen Schlagzeilen und Anschuldigungen gegen den maskierten Helden versucht, die öffentliche Meinung zu beeinflussen. „What has he got to hide“, fragt sich Chefredakteur J. Jonah Jameson direkt nach dem Auftauchen Spider-Mans. Ohne jegliche Hinweise auf die Absichten des Maskierten verklärt Jameson Spider-Man zu einer Bedrohung der Gesellschaft und will die Bedeutung des Helden für die Textwelt zunächst nicht anerkennen. „He’s a criminal! That’s

⁵¹ „This is not a man. My brother saw him building a nest in the Lincoln Center fountain.“ (Spider-Man, 00:52:33)

⁵² Spider-Man, 00:53:03

⁵³ Spider-Man, 01:19:45 ff.

who he is. A vigilante, a public menace.“⁵⁴ Die Tatsache, dass Spider-Man eine Maske trägt, ist für Jameson bloß ein Grund zu hinterfragen, was der Held wohl zu verbergen hat. Erst ein Hinweis eines Redakteurs, dass die Ausgaben mit Geschichten über Spider-Mans Erfolge im Kampf gegen das Verbrechen ausverkauft sind und bereits nachgedruckt werden, lässt ihn umdenken⁵⁵. Damit beginnt eine durch alle drei Filme der Spider-Man-Reihe andauernde Hassliebe zwischen dem *Daily Bugle* und Spider-Man. Durch einen Fotoaufruf der Redaktion kommt Peter Parker mit der Zeitung in Kontakt. Mit gestellten Selbstportraits wird er zum freien Fotografen des Blattes und verschafft diesem eine führende Rolle in der Berichterstattung über den Superhelden.

Die Medien, hier in Gestalt des *Daily Bugle*, werden als sehr mächtig dargestellt. Ihre Schlagzeilen bestimmen das öffentlich Gespräch und spiegeln in der Textwelt die öffentliche Meinung wieder. Mit einem Federstrich kann J. Jonah Jameson Spider-Man vom Helden zur Bedrohung wandeln. Die Art, in der er das tut, ist jedoch stark überzeichnet und wirkt beinahe schon lächerlich. Jameson steht immer unter Druck, ist rotgesichtig und hektisch. Seine emotionale und irrationale Art stößt nicht nur bei seinen Untergebenen auf Unglauben und Frustration. Auch Peter Parker ist regelmäßig entsetzt, in welcher Art die Presse in Gestalt von J. Jonah Jameson seine Arbeit als Spider-Man interpretiert. Regelmäßig wird er der Zusammenarbeit mit den Schurken verdächtigt oder seine Motive werden in Zweifel gezogen.⁵⁶ Als sich der Held aufgrund psychischer Probleme im zweiten Teil der Trilogie von seiner Arbeit zurückzieht, wird er in der Presse, die ihn vorher für seine Verbrecherjagd regelmäßig verurteilt hat, für den aus seinem Rückzug resultierenden Anstieg der Verbrechen verantwortlich gemacht.⁵⁷

Dennoch sollte die Macht der Medien und ihr moralischer Anspruch an sich selbst in der Spider-Man-Welt nicht überschätzt werden. Wie immer wieder

⁵⁴ Spider-Man, 00:53:25 ff.

⁵⁵ „Sold out? Tomorrow morning, page one, with a decent picture this time.“ Spider-Man, 00:54:20.

⁵⁶ Jameson unterstellt dem maskierten Helden beispielsweise, die Stadt anzugreifen und verdächtigt ihn der Kollaboration mit dem Green Goblin. Spider-Man, 01:11:30 ff. / Auch im zweiten Teil der Serie behauptet der *Daily Bugle*, Spider-Man arbeite mit Doc Ock zusammen und habe eine Bank überfallen. Spider-Man 2, 01:01:31.

⁵⁷ Spider-Man 2, 01:20:00 ff.

deutlich wird, geht es Jameson weniger um solide journalistische Arbeit, als um die Schlagzeile und die damit verbundenen Verkaufszahlen. Weil es besser für den Profit ist, fährt Jameson mit seiner Zeitung eine Kampagne gegen den Superhelden und macht ihm damit das Leben schwer. Geradezu ironisch ist dabei jedoch, dass sämtliches Bildmaterial des *Daily Bugle* zum Thema Spider-Man von dessen alter ego Peter Parker selbst stammt. So fährt der *Daily Bugle* letztlich eine journalistisch unsaubere Hetzkampagne mit gestellten Bildern – eine klare Aussage von Comicvorlage und Filmschaffenden zur Lage der Printmedien, die als Seitenhieb gegen die Medienbranche gedeutet werden kann. J. Jonah Jameson steht hier repräsentativ für die Masse der in der Geschichte der USA durchaus existenten übermächtigen Verleger und Chefredakteure, die aus Profit- oder Lobbyinteressen aktiv in die vermeintlich neutrale Berichterstattung eingreifen - auch über den Kopf ihrer Redaktionen hinweg.

Es gibt jedoch auch positive Seiten in der Darstellung der Medien in Spider-Man. Abgesehen von J. Jonah Jameson fühlen sich sämtliche dargestellte Mitarbeiter der *Daily Bugles* der Wahrheit verpflichtet, können sich aber entweder nicht gegen Jameson durchsetzen oder schweigen aus Angst. Die Grundsubstanz der Medien - verantwortungsvolle Redakteure - scheint vorhanden zu sein. Letztendlich ist auch immer wieder das Bemühen zu erkennen, die Meinungsmache des Chefredakteurs zu relativieren - manchmal auch ohne dessen Wissen. Und auch Jameson selbst hat einige der Grundtugenden demokratischer Medien verinnerlicht. So offenbart er trotz Todesdrohungen des Green Goblins nicht die Quelle seiner Spider-Man-Fotos und schützt so seine Mitarbeiter ungeachtet der Konsequenzen für seine eigene Gesundheit.⁵⁸

J. Jonah Jamesons mediale Vendetta gegen Spider-Man scheint als persönlich motiviert begründet. Der Chefredakteur nennt Eifersucht auf den selbstlosen Charakter des Helden als Grund für sein gespaltenes Verhältnis zu Spider-Man⁵⁹. Es empfiehlt sich also die Figur des J. Jonah Jameson bei einer generellen Betrachtung der Medien in den *Spider-Man*-Filmen gesondert zu

⁵⁸ Spider-Man, 01:12:20

⁵⁹ Spider-Man, 00:59:13, eingeblendete Produktionsnotizen als Extrafunktion der DVD-Ausgabe. Zitat: „JJJ later confessed he was secretly jealous of Spidey’s selflessness.“

betrachten, da er als ein in der den Filmen zugrunde liegenden Comicvorlagen immer wieder auftauchender Nebencharakter noch weitere Aspekte beinhaltet, die in den Filmen nicht behandelt werden. In den Comics hat Jameson wesentlich mehr Anteil am Geschehen, wird zwischenzeitlich erst zum Bösewicht und dann zum Helden und ist mit den Spannungen, die sein Blatt konstruiert, immer wieder Ausgangspunkt für neue Abenteuer und Wendepunkte im Leben des Spider-Man.⁶⁰

Es sind also letztendlich nicht die Medien als Ganzes – das Fernsehen berichtet ohnehin nur neutral und erfährt im Film keine Kritik – sondern Einzelpersonen, wie der übermächtige Chefredakteur, die kritisch dargestellt werden.

2.2.3) Das Böse und seine Manifestation

Das Böse tritt in der Welt Spider-Man in zwei Formen auf. Auf der einen Seite sind da die gewöhnlichen Kriminellen, die in dunklen Seitenstraßen ihr Unwesen treiben. Auf der anderen Seite befinden sich die Bösewichte und Hauptgegner Spider-Mans, wie der Green Goblin, Doctor Octopus oder der Sandman. Was diese besonderen Gegner vom gewöhnlichen Kriminellen unterscheidet, ist ihre Herkunft. Sämtliche Gegner des Helden in den *Spider-Man*-Filmen sind erst durch ein missglücktes Experiment zu dem geworden, was sie sind. Der Green Goblin ist das Ergebnis eines militärischen Forschungsprogramms, das den Supersoldaten erschaffen soll, Doctor Octopus wird erst zum Wahnsinnigen, nachdem er durch einen Unfall mit seinen von künstlicher Intelligenz gesteuerten Maschinenarmen verschmilzt, und auch der Sandman wird erst vom gewöhnlichen Kriminellen zum Sandman, nachdem er versehentlich in ein physikalisches Experiment zur Massenumwandlung gerät. Spider-Mans Gegner zeichnen sich dadurch aus, dass sie allein arbeiten und als Ziel entweder die Herrschaft über die Stadt, Rache an Spider-Man oder die Erschaffung einer Maschine mit hoher Zerstörungskraft haben.

⁶⁰ The Amazing Spider-Man, bspw. #18, #591, #592, Ultimate Comics: Spider-Man #15

2.2.4) Der Held

Bedingt durch die Herkunft der Erfinder der Figur des Spider-Man und den Schauplatz der Abenteuer ist Spider-Man als amerikanischer Held zu klassifizieren. Der Entstehungszeitpunkt der Figur des Spider-Man ist der Blütezeit der amerikanischen Mittelklasse in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg⁶¹ zuzuordnen. Er verkörpert viele Eigenschaften der amerikanischen Mittelschicht und verteidigt deren Werte. Peter Parker wächst bei seinem Onkel, einem Elektriker, und seiner Tante, einer Klavierlehrerin auf. Er lebt in einer Siedlung von Einzelhäusern, besucht die High-School und beginnt anschließend ein Physikstudium an einer vermutlich öffentlichen Hochschule. Sein Lebensentwurf ist auf den Klassenaufstieg ausgerichtet und folgt dem Prinzip des amerikanischen Traums. Ohne zu klagen arbeitet der Held in mehreren Jobs, um das Studium für seine Karriere in der Wissenschaft zu finanzieren – selbst sein durch die Doppelbelastung als Spider-Man immer wieder verursachtes Scheitern lässt ihn nicht am System zweifeln. Sein Ziel verfolgt er weiter und nimmt seinen Dienst an der Gesellschaft und die damit verbundenen Schwierigkeiten wie selbstverständlich hin.⁶²

Ein genauer Blick auf die Umstände der Tätigkeit Spider-Mans – seiner unermüdlichen Jagd nach Verbrechern – offenbart, dass hinter der Figur des Spider-Man die Ansicht steckt, dass Gesetze gut und wichtig sind, jedoch auch ihre Schwächen haben. Selbst die durch das Gesetz bemächtigten Strafverfolgungsbehörden sind nicht allmächtig und so denen, die das Gesetz mit Füßen treten immer einen Schritt hinterher. Das müssen sie sein, wollen sie nicht selbst das Gesetz brechen - schließlich hat der Rechtsstaat in Spider-Man seine Grenzen und Gesetze, an die auch Polizisten sich halten müssen.⁶³ Die Figur des Spider-Man stellt hier einen Retter des Rechtssystems dar. Er kann aufgrund seiner Fähigkeiten schon präventiv tätig werden, da er rechtzeitig vor Ort sein kann. Ebenso kann er Verbrecher stellen, die die Polizei niemals

⁶¹ vgl. Friedman, S. 123 ff.

⁶² „This is my gift, my curse.“ Spider-Man, 01:50:30.

⁶³ Einige Annahmen zum Überzeugungssystem in diesem Kapitel beziehen sich auf Beobachtungen aus allen drei Teilen der Spider-Man Kinofilme, Spider-Man, Spider-Man 2 & Spider-Man 3. Die Beobachtungen werden, soweit möglich, durch Minutenangaben belegt.

stellen könnte, da diese technisch überlegen sind oder ihre Festnahme zu viele Menschen gefährden würde⁶⁴. Da Spider-Man die Verbrecher nicht tötet, sondern nur in Spinnfäden eingehüllt am Tatort zurücklässt, damit sie der Justiz zugeführt werden können, stellt er eine außerhalb des Gesetzes stehende aber innerhalb fester moralischer Grenzen agierende inoffizielle Instanz der Strafverfolgung dar. Spider-Man gleicht die Schwächen eines demokratischen Rechtsstaates aus und bewahrt dessen Verteidiger davor, sich auf das unmoralische Niveau ihrer Gegner herablassen zu müssen, um ihrer Aufgabe, dem Schutz des Systems, nachzukommen. Doch auch in der Textwelt der *Spider-Man*-Filme ist die Strafverfolgung Aufgabe der Polizei.

Die Brisanz dieses Verhältnisses ist klar: Um das Recht zu retten, wird Unrecht begangen, denn anders als z.B. Superman, ist Spider-Man nicht offizieller oder geduldeter Mitarbeiter der Strafverfolgungsbehörden. Nicht umsonst gerät Peter Parker in seiner Rolle als Spider-Man ins Visier der Polizei, die nicht nur dankbar für seine Dienste ist.⁶⁵ Denn die Arbeit des Helden und die Wahl seiner Mittel geht über die Regeln der polizeilichen Strafverfolgung hinaus. Die von Spider-Man festgesetzten Verbrecher würden im Rahmen eines rechtlich korrekten Verfahrens sicherlich selten gefasst werden. Der Outlaw⁶⁶ schützt das System, wird aber wegen der Wahl seiner Mittel und der mangelnden Legitimation vom System ablehnt.

Es lässt sich also erkennen, dass die Grundidee hinter der Figur⁶⁷ des Spider-Man ein Bewusstsein über die Unzulänglichkeit des Systems Rechtsstaat ist, sich mit Hilfe der selbst geschaffenen Gesetze selbst zu verteidigen. Das System kann sich mittels seiner Instanzen wie Polizei oder Justiz nicht vor allen Auswüchsen des Verbrechens schützen. Dazu braucht es den moralisch erhabenen Superhelden, der sich über das Gesetz stellt - jedoch nur mit dem Ziel, es zu verteidigen.

⁶⁴ Etwa schwer bewaffnete Bankräuber (Spider-Man) oder die jeweiligen Antagonisten Spider-Mans, wie etwa Green Goblin (Spider-Man), Doc Ock (Spider-Man 2) oder Sandman (Spider-Man 3).

⁶⁵ vgl. Spider-Man, 01:19:45 ff.

⁶⁶ Hausmanninger, S. 51

⁶⁷ Abgesehen von Stan Lees erklärter Absicht, einen Helden zu erschaffen, der sich speziell an ein jüngeres Publikum richtet.

Dabei bleibt Spider-Man jedoch stets ein sehr menschlicher Held. Anders als der für das Genre archetypische Superman, hat Peter Parker mit den ganz alltäglichen Problemen des Lebens zu kämpfen. Ständig ist er von Geldsorgen geplagt und seine zweite Existenz als Spider-Man macht es ihm beinahe unmöglich ein normales Leben zu leben. Dazu kommt noch als weiteres tragisches Element des Helden, dass sobald seine Feinde herausfinden, wer mit ihm verwandt, befreundet oder in einer Beziehung ist, in Gefahr schwebt. „No matter what I do: The ones I love will always be the ones who pay“⁶⁸, fasst Peter Parker am Ende von *Spider-Man* sein Dilemma zusammen. Er sieht sich trotz Geheimidentität und Kostüm mit dem Dilemma aller herausragenden Verbrechensbekämpfer konfrontiert – der Rache der Kriminellen an Verwandten und Freunden.

Am Ende ist Spider-Man trotz übermenschlicher Kräfte und Kostüm doch nur ein Jugendlicher auf dem schwierigen Weg des Erwachsenwerdens. Die Figur des Helden ist, wie Wagemanns⁶⁹ es nennt, gezielt geschwächt durch diesen Konflikt zwischen einer Geheimidentität als Superheld und der eigentlichen Existenz als Teenager. Ein menschlich noch reifender junger Mann sieht sich den Herausforderungen des Lebens und der Verantwortung einer Superheldenkarriere gleichzeitig gegenübergestellt - eine Lebensaufgabe, die ihn mehr als einmal scheitern lässt. Nicht umsonst, so urteilt Fingerroth⁷⁰, verstecke der Held seine Jugendlichkeit hinter einer Maske, während er als junger Mensch sich mit dem Heldennamen Spider-Man schmückt.

Diese Menschlichkeit in der Gestalt eines reifenden Teenagers ist eine weitere Grundeigenschaft der Figur des Spider-Man. Sie ist, zumindest teilweise, begründet in der Entstehungsgeschichte der Figur. Comicfigurenschöpfer Stan Lee wollte nach eigenen Angaben⁷¹ neue kreative Wege gehen und einen besonders atypischen Helden entwerfen. Statt muskulös, übermächtig und populär zu sein, sollte der neue Held andere Qualitäten aufweisen. Auch aufgrund steigender Nachfrage unter Jugendlichen nach einem, ihren

⁶⁸ Spider-Man, 01:48:00 ff.

⁶⁹ Wagemanns, S. 47

⁷⁰ Fingerroth, S. 141

⁷¹ DeFalco/Lee, S. 1

Lebenswirklichkeiten entsprechenden Helden⁷², entstand Spider-Man. Dieser Spider-Man, so Lee, sei ein Held der ebenso oft verliere wie er gewinne⁷³, und eben dies mache ihn bei Jugendlichen so populär, da es leicht ist, sich mit dem sympathischen Verlierer zu identifizieren. Im Gegensatz zu bereits existierenden Helden, wie Batman oder Superman, sind die Lebensumstände Spider-Mans weitgehend im realen Rahmen angesiedelt.

I wanted everything about poor Peter to be different than the average hero. So I gave him money worries, family responsibilities, and a king-size guilt complex, because he felt responsible for his uncle's death. Even his home address had to be real and believable. No Gotham City or Metropolis for him. Spider-Man lived with his aged aunt just across the river from Manhattan in Forest Hills. He took the bus or subway to his school and enjoyed visiting Central Park, the Bronx Zoo and Times Square. Yes, our friendly neighborhood web-slinger was firmly planted in the real world, which made it easy for readers to empathize with him.⁷⁴

In seinen Verfilmungen der Geschichte des Spider-Man hat sich auch Regisseur Sam Raimi an dieser Aussage orientiert. Die Identifikation des Zuschauers mit dem Helden ist für ihn ein wichtiger Grund dafür, die Figur des Spider-Man im Film in ihrer letztendlichen Beschaffenheit zu gestalten.

We don't watch him from afar like Superman. He's one of us but on a great adventure in life and he's growing as a human being throughout the course of it. [...] When Stan Lee created the character of Peter Parker, he created someone who was like all of us - he's just an average person, so in that way I relate to Peter.⁷⁵

Der einfache junge Mensch wird durch einen unvorhergesehenen Zwischenfall in den Zustand versetzt, durch seine neugewonnenen Kräfte sein Umfeld zum Positiven zu verändern. Im Falle Spider-Mans erkennt er, angeleitet durch moralische Vorbilder⁷⁶, seine Verpflichtung, seine neu gewonnenen Kräfte in den Dienst des Guten zu stellen und die Welt zu verbessern. Gleichzeitig sehnt sich der Held aber auch nach einem erfüllten Leben und steht so im Zwiespalt zwischen Selbsterfüllung und der neuen Verantwortung, der er sich ausgesetzt sieht. Diese von Spider-Man-Schöpfer Stan Lee erdachte Ausgangssituation hat Regisseur Sam Raimi versucht in seiner *Spider-Man*-Trilogie umzusetzen.

⁷² Und auch durch die komfortable Situation, den neuen Helden im letzten Band einer auslaufenden Comic-Serie auszuprobieren. Lee, S. 134.

⁷³ Lee, S. 133

⁷⁴ Saffle, S. 6 (Vorwort von Stan Lee)

⁷⁵ Sam Raimi im Interview mit der BBC, 09.07.2004, URL im Anhang.

⁷⁶ Seine Pflegeeltern Ben und May Parker.

Doch es steckt noch ein wenig mehr hinter der Figur des Spider-Man. Ihr Identifikationspotenzial für junge Menschen ist vor allem darin begründet, dass sie die Wünsche ihrer Zielgruppe bedient. Die heimlichen Phantasien junger Menschen, die Missstände in ihrer Umwelt und Gesellschaft entdecken, werden durch die Figur des Spider-Man zumindest teilweise erfüllt. Spider-Man bedient den Wunsch junger Menschen danach, ein wenig mehr zu sein als man letztendlich ist oder sein kann.

Ich wünschte, das wäre der Fall. Wenn du von einer Figur erzählen willst, musst du in ihre Haut schlüpfen. Jedes Mal, wenn ich das bei Peter Parker mache, finde ich mich mit einer Person konfrontiert, die viel edler, freundlicher und selbstloser ist als ich. Auf diese Weise erkenne ich meine ganzen Fehler und Charakterschwächen. Ich frage mich: Warum kann ich nicht so sein? Spider-Man wird da zu einem richtigen Vorbild.⁷⁷

Auch Spider-Man sieht Unrecht und versucht es zu verändern. Wie seine jungen Leser auch stößt aber selbst der Superheld dabei an seine Grenzen – im Gegensatz zum Leser der Spider-Man Comics, bzw. zum Betrachter der Filme, kann er die meisten Grenzen jedoch dank seiner Superkräfte überwinden und wächst mit seinen Herausforderungen. Spider-Man in seiner Funktion als Held, der scheitert, jedoch nicht aufgibt und trotzdem mit aller Kraft sich für das Gute einsetzt, ist also auch, ganz im Sinne seines Schöpfers Stan Lee, Vorbild – nicht nur für die Figuren in der Textwelt, sondern auch für das Publikum. Regisseur Raimi fasst dies wie folgt zusammen:

I wanted to make a story of his desire of personal fulfillment versus his sense of responsibility towards others," Raimi explained. "It's something we all deal with every day -- not as dramatically as Spider-Man - but in seeing him struggling with these issues and succeeding, I thought the audience would enjoy the experience of identification and be given insight into how we might all succeed in everyday lives being heroes. That's what heroic stories do for us. They show us the way. They remind us of the good we are capable of.⁷⁸

⁷⁷ Sam Raimi im Interview mit SPIEGEL ONLINE, 08.07.2004, URL im Anhang.

⁷⁸ Sam Raimi im Interview mit lifewhile.com, 28.06.2004, URL im Anhang.

2.3) Batman - Ein traumatisierter Philanthrop schlägt zurück

Als Christopher Nolans Film *Batman Begins* im Jahre 2005 in die Kinos kam, stellte er eine weitgehende Erneuerung des 1939 von Bill Finger und Bob Crane entworfenen Helden mit der Fledermausmaske dar. Der Film begibt sich auf die Suche nach dem Ursprung der Batman-Figur und setzt diese Suche in eine moderne Umgebung. Regisseur und Drehbuchautor Christopher Nolan und Mitautor David S. Goyer legten dabei nach eigenen Angaben besonderen Wert auf eine realistische Darstellung des Stoffes, ohne zu sehr in der Welt der Comics zu bleiben.⁷⁹

Milliardärssohn Bruce Wayne verliert nach einem Theaterbesuch in einer dunklen Seitengasse seine Eltern bei einem Straßenraub. Tief traumatisiert wächst er bei deren Hausdiener Alfred zu einem von Schuldgefühlen und Hass erfüllten jungen Mann auf. Als junger Erwachsener zieht er aus in die Welt und verbringt längere Zeit in Asien, wo er den geheimnisvollen Ducard trifft. Dieser bringt ihn in Kontakt mit einer ‚Gesellschaft der Schatten‘ genannten Geheimorganisation, der Wayne beitrifft. Er wird in den Kampfkünsten der Ninjas ausgebildet, kehrt der Organisation aber den Rücken, als er in einem Initiationsritual einen Kriminellen töten soll. Bei seiner Flucht vor den Schatten zerstört er deren Festung und tötet ihren Anführer Ra's al Ghul.

Zurück in Gotham City, seiner düsteren und von sozialen Konflikten geprägten Heimatstadt, beschließt er, sein Leben dem Kampf gegen die Kriminalität zu widmen und erschafft mit seinem Butler Alfred die Figur des dunklen Ritters Batman. Als Fledermausmann rückt er mit allerlei technischen Hilfsmitteln den Kriminellen zu Leibe und kommt allmählich einer großen Verschwörung auf die Spur.

Eine Mafiagröße und ein korrupter Psychiater planen, die Stadt mit einem Halluzinogen zu vergiften, das die Menschen in wahnsinnige Bestien verwandelt. Dies will Batman mit seiner Jugendfreundin, der Staatsanwältin Rachel Dawes, und dem Polizeioffizier Gordon verhindern. Am Ende stellt sich heraus, dass Psychiater und Mafiaboss nur Strohmänner der Gesellschaft der Schatten waren und diese die Stadt, die sie als Ort der Sünde und des Verbrechens sieht, auslöschen will. Kopf der Aktion ist der totgeglaubte Ra's al

⁷⁹ Batman Begins, 2 DVD Special Edition, Kapitel: Die Reise beginnt.

Ghul, der erneut versucht, Batman auf seine Seite zu ziehen. Er weicht ihm ein, dass die Gesellschaft der Schatten seit hunderten von Jahren gegen das Verbrechen kämpft, und als eine Art reinigende Kraft immer wieder eingreift, wenn das Verbrechen zu mächtig wird. Auch für den großen Brand von London 1666 wollen die Schatten verantwortlich gewesen sein. Als Bruce Wayne sich weigert mit der Gesellschaft zu kooperieren, setzen die Kämpfer sein Haus in Brand und lassen ihn verletzt zurück.

Mit Hilfe seiner Gefährten kann sich Wayne jedoch retten, und als Batman gegen die Schatten in den Kampf ziehen. Diese haben unterdessen ihr Halluzinogen in der Wasserversorgung der Stadt verbreitet und planen, es nun mittels gezielter Verdampfung in Gasform zu verbreiten. Dazu wollen sie ausgerechnet die Hochbahn nutzen, die Waynes Vater der Stadt zum Geschenk gemacht hat. In einem finalen Kampf kann Batman Ra's al Ghul besiegen und mit Hilfe des Polizisten Gordon den Plan der Schatten stoppen. Nachdem die Gefahr gebannt ist, beginnen die Aufräumarbeiten in der Stadt und am Anwesen des jungen Waynes, der seine Mission als Batman weiterführen will. Auch die Polizei nimmt die Hilfe des Fledermausmannes an. Als am Ende des Films ein mysteriöser Serienmörder auftaucht, der bei seinen Opfern eine Spielkarte mit dem Symbol des Jokers zurücklässt, rufen die Beamten Batman.

2.3.1) Die Textwelt

Die Stadt Gotham ist in der Kindheit des Protagonisten eine wohlhabende und moderne Stadt mit spiegelnden Hochhausfassaden und modernen Verkehrsmitteln. Erfolgreiche Unternehmen haben ihren Sitz in der Stadt und die Wirtschaftslage scheint gut zu sein, schließlich scheint die Wayne-Familie genug zu verdienen, um den philanthropischen Neigungen des Vater Bruce Waynes nachzugehen. Er hat der Stadt eine Hochbahn spendiert und arbeitet trotz seines Reichtums als Arzt in einem Krankenhaus. Die Leitung der Firma überlässt er „besseren Menschen“⁸⁰ als sich selbst. Die global agierende Firma Wayne Enterprises scheint eine wichtige Rolle in der Textwelt einzunehmen. Ihr

⁸⁰ *Batman Begins*, 00:11:30 ff.

Firmenhochhaus steht in der Mitte des Stadtzentrums und beherbergt auch die Hauptwasserversorgung der Stadt.

Abseits der glänzenden Fassaden gibt es in Gotham jedoch auch bittere Armut und Elend. Ein ganzer Teil der Stadt ist als Slum zu bewerten. Dort und sonst auch machen sich Verbrecherbanden breit und die Kriminalität herrscht in den Seitenstraßen. Das erfährt der Protagonist dann auch am eigenen Leib, als er aus seiner heilen Welt heraus mit seinen Eltern in einer dunklen und schmutzigen Seitenstraße der Oper von einem Straßenräuber überfallen wird. Seine Eltern werden bei dem Überfall erschossen.

Über das politische System der Textwelt in Batman Begins wird wenig bekannt. Regiert wird die bei Bruce Waynes Rückkehr aus Asien total heruntergekommene Stadt im Grunde von der organisierten Kriminalität in Gestalt des Mafiosis Falcone. Er hat Staatsanwälte, Richter, Abgeordnete und Polizisten weitgehend auf seiner Gehaltsliste stehen und seine Handlanger kontrollieren einen Großteil der Straßen in der ständig dunkeln Stadt. Daneben gibt es aber noch die wenigen übrigen Aufrechten, wie Staatsanwältin Dawes oder den Polizeileutnant Gordon, die trotz allem versuchen, ein Mindestmaß an Recht und Gerechtigkeit aufrecht zu erhalten.

Auffällig in der Textwelt ist die große Lücke, die zwischen armen und reichen Bewohnern Gothams klafft. Da ist auf der einen Seite die Armut der Durchschnittsmenschen und auf der anderen Seite der Reichtum der Menschen wie Bruce Wayne, die wie Fürsten im Überfluss leben. Wie Steve Padnick⁸¹ feststellt, haftet den Waynes der Anschein einer Adelsdynastie an, die als dominante Kraft in Gotham von Generation zu Generation fortbesteht. So wird im Film gezeigt, dass Bruce Waynes Vater Thomas einen Großteil der Infrastruktur der Stadt errichtet hat und mit dem Wayne-Tower auch das höchste Gebäude im Zentrum der Stadt besitzt. Die Waynes, so scheint es, leben schon seit hunderten von Jahren in Gotham und haben sich immer durch ihr wohlütiges Verhalten hervorgetan.⁸² Als Gesamtkonstrukt wirkt die Textwelt

⁸¹ Padnick, Steve; Batman: Plutocrat, erschienen auf www.tor.com, 2011, URL im Anhang

⁸² So erzählt Butler Alfred von den Taten des Urgroßvaters, der im amerikanischen Bürgerkrieg angeblich befreite Sklaven über Tunnel in den Norden gebracht haben soll.

in *Batman Begins* sehr kohärent und zeichnet sich durch einen Hyperrealismus aus, der anderen Werken fremd ist.⁸³

Zusammengefasst lässt sich Gotham City als eine gescheiterte Gesellschaft voller Korruption und Kriminalität bezeichnen, in der die wenigen Aufrechten Verfechter von Freiheit und Gerechtigkeit einen anscheinend aussichtslosen Kampf führen. In diese Welt kommt der aus Asien zurückgekehrte Milliardäreserbe Bruce Wayne und versucht, als Batman sich auf die Seite der Gerechtigkeit zu schlagen. Innerhalb der Textwelt wird Batman schnell zum Thema – Kinder bewundern ihn und die High-Society diskutiert ob er nun Segen oder Fluch ist.

2.3.2) Das Böse und seine Manifestation

In der Welt Batmans, die komplexer und wesentlich düsterer ist als in den zuvor untersuchten Filmen über Superman und Spider-Man, trifft man das Verbrechen an vielen Stellen. Von Armutskriminalität über bestechliche Richter, korrupte Polizisten und geistesranke Psychiater bis hin zum skrupellosen Mafia-Boss ist alles vertreten. Der wahre Bösewicht, so offenbart sich am Ende, ist jedoch Ra's al Ghul mit seiner ‚Gesellschaft der Schatten‘. Diese Geheimorganisation ist nach eigener Aussage im Kampf gegen das Verbrechen und Ungerechtigkeit tätig und hat die Heimatstadt Bruce Waynes als Hort des Verbrechens ausfindig gemacht. Mittels eines perfiden Plans – die Bevölkerung soll mit einem Nervengift dazu gebracht werden, die Stadt zu verwüsten und sich gegenseitig umzubringen – soll Gotham City vernichtet werden.

2.3.3) Die Rolle der Medien

Im Gegensatz zu anderen Superhelden-Verfilmungen spielen die Medien in *Batman Begins* nur eine kleine Rolle. Zeitungen werden dazu genutzt, Entwicklungen in der Textwelt zu dokumentieren, bzw. die Auswirkungen mancher Taten innerhalb der Textwelt zu illustrieren. Anders als in älteren

⁸³ vgl. Hennig, S. 103

Batman-Filmen ist der Held nicht mit einer Reporterin liiert, gibt keine Interviews, auch werden seine Gegenspieler nicht zu Medienstars.

2.3.4) Der Held

Batman unterscheidet sich stark von anderen Heldenfiguren, die überwiegend von einwandfreier Moral und Motivation sind. Während Superman und Spider-Man einer Berufung folgen und der Iron Man von seinem Wunsch nach Wiedergutmachung getrieben wird, ist die Motivation des Batman Rache. Diese Rache an den Kriminellen – die Seine Eltern ermordet haben und die Welt, die Batman kennt und in der er als Bruce Wayne im Wohlstand lebt, bedrohen – zieht sich wie ein Leitmotiv sowohl durch die Comics als auch durch Christopher Nolans Film. Ähnlich wie Tony Stark in *Iron Man*⁸⁴ bedient sich Bruce Wayne für seine Arbeit als Batman des Know-Hows und der Ressourcen seiner Firma, denn im Gegensatz zu Spider-Man und Superman besitzt er keine übernatürlichen Kräfte – Batmans Kräfte sind das Ergebnis eines harten Trainingsprogramms und technischer Überlegenheit.

Im direkten Vergleich mit den drei zuvor untersuchten Heldenfiguren ist Batman ein düsterer Einzelgänger, der seine Ermittlungen und Schläge gegen die Kriminellen vorwiegend im Dunkeln und bei Regen in einsamen engen Straßen durchführt.⁸⁵

Wie aber, abgesehen von seinem Wunsch nach Rache und den offensichtlichen Mängeln der im Film dargestellten Gesellschaft, begründet Bruce Wayne die Erschaffung des Batman? In der Comicvorlage heißt es dazu:

And I swear by the spirit of my parents to avenge their death by spending the rest of my life warring on all criminals.⁸⁶

Der Film kommt ohne einen Schwur dieser Art aus. Hier beschließt der junge Bruce Wayne – voller Hass auf den Mörder seiner Eltern – das Recht selbst in

⁸⁴ vgl. Kapitel zu Iron Man, S. 43-52

⁸⁵ vgl. hierzu Steranko, S. 43.

⁸⁶ Detective Comics #27, Batman #1, 1939

die Hand zu nehmen. Er will per Selbstjustiz verhindern, dass der Mörder seiner Eltern durch einen Handel mit der Justiz freikommt. Dieser Plan scheitert jedoch daran, dass eine Auftragsmörderin der Mafia den Mann tötet, bevor Wayne es tun kann. Im selbstgewählten Exil studiert Bruce Wayne das Verhalten von Kriminellen, lässt sich sogar ins Gefängnis einsperren, um sie zu bekämpfen. Seine Motivation ist nun eine andere. Er will für Gerechtigkeit sorgen und gegen das Verbrechen kämpfen, dabei aber keine Verbrecher töten, sondern mit seiner Arbeit den Menschen als eine Art Symbol dienen.

Ich werde zurück nach Gotham gehen und ich werde Männer wie diesen [Kriminelle] bekämpfen. Aber ich werde kein Henker sein. [...] Aber als Symbol, als Symbol kann ich unbestechlich sein. Und unvergänglich.⁸⁷

Die Symbolwirkung des Batmans soll die Menschen aufrütteln und ihnen zeigen, dass sie etwas in ihrer Gesellschaft bewirken können, etwas verändern können. Als Batman will Bruce Wayne die Gesellschaft befreien – auch von ihren Schwächen. „Kriminelle nutzen die Schwäche der Gesellschaft aus, die sich Verständnis nennt“⁸⁸, sagt ihm sein Mentor Ra’s al Ghul. Dieser Punkt ist es, an dem der Batman eingreift. Er zeigt für Verbrecher kein Verständnis und keine Toleranz. Stattdessen stellt er sie und führt sie der Justiz zu, ohne ihnen die gesetzlich legitimierte Behandlung widerfahren zu lassen. Batman bricht Gliedmaßen, misshandelt seine Gegner oftmals und schreckt auch vor Folter nicht zurück. Dabei ähneln sich seine Methoden und die der Kriminellen häufig, jedoch mit der Ausnahme, dass Batman seine Gegner nicht tötet. Ein weiteres Mittel des dunklen Helden ist es, seinen Gegnern Angst einzujagen.

Intimidation is another favorite tactic of the Batman. [...] The movie Batman Begins provides a good example when the Batman decides to don the costume of a bat because he wants this image to evoke fear in his enemies.⁸⁹

⁸⁷ Batman Begins, 00:40:25 ff.

⁸⁸ Batman Begins, 00:17:35 ff.

⁸⁹ Tate, S. 143

Mit seinen Waffen der Wahl – Angst und Gewalt – bekämpft Batman also das Böse und bricht dabei in seiner Selbstjustiz jedes Gesetz. Dies führt auch zur Kritik am Verhalten des Helden unter anderem durch Bruce Waynes Jugendfreundin Rachel. Sie stellt klar, dass Rache und Gerechtigkeit niemals die selbe Sache sein können und verweist auf die Bedeutung einer unabhängigen Strafverfolgung.⁹⁰ Auch der Polizeichef verbittet sich Einmischung in die Polizeiarbeit: „In meiner Stadt nimmt niemand das Gesetz in die Hand.“⁹¹

Innerhalb der Textwelt besteht also ein Bewusstsein über die vorhandene Diskrepanz zwischen der Rechtslage und dem Verhalten des Batmans. Zwar akzeptieren die Strafverfolgungsbehörden später seine Hilfe in dem Bewusstsein, dass der Batman mit seinen Mitteln die Verbrecher stellen und den Ausnahmezustand⁹² bekämpfen kann, andererseits ist zumindest der jungen Staatsanwältin klar, dass so ein Verhalten einen Verstoß gegen die Grundsätze des Rechtsstaates darstellt. Wie Spider-Man und Superman ist Batman auch eine inoffizielle Instanz der Strafverfolgung, der zwar die Ziele der staatlichen Institutionen teilt, sich aber in Motivation und Wahl der Mittel erheblich von ihnen unterscheidet.

Auch Batman passt ins Bild des selbstmächtigen Mannes⁹³, der zur Tat schreitet und das Unrecht bekämpft. Seine Motivation ist sein starker Gerechtigkeitssinn und auch sein nur teilweise überwundener Sinn nach Rache für den Tod seiner Eltern. Dabei, und hier zeigt sich ein weiterer Unterschied des Batman zu den zuvor untersuchten Helden, geht der Film aber wesentlich stärker der Frage nach, wo die Grenze liegt zwischen einem Kampf für Gerechtigkeit und persönlicher Rache. Grundsätzlich werden im Film drei verschiedene Sichtweisen von Gerechtigkeit geäußert, die mit dem Handeln des Batman im Zusammenhang stehen. Die erste Definition ist die des Rechtsstaates, die von Staatsanwältin Dawes vertreten wird. Gerechtigkeit ist,

⁹⁰ Batman Begins, 00:25:20 ff.

⁹¹ Ebd. 01:03:30 ff.

⁹² Erneut taucht, wie in Superman oder Spider-Man eine Situation auf, der die Staatsorgane allein schon systemisch bedingt nicht beikommen können, da der Plan der Gesellschaft der Schatten jegliche menschliche Vorstellungskraft übersteigt.

⁹³ vgl. Hennig, S. 47

wenn im Rahmen der Gesetze ein Verbrecher gefangen und verurteilt wird. Ganz anders definiert Ra's al Ghul: „Gerechtigkeit ist Ausgleich. Auch du hast mein Haus niedergebrannt.“⁹⁴ Er bewegt sich nahe am alt-testamentarischen Motiv der ausgleichenden Vergeltung. In der Mitte zwischen beiden Positionen bewegt sich nun Batman. Er nutzt mitunter die Mittel der Verbrecher, Spionage, Gewalt und Einschüchterung, um seine besiegten Gegner dann aber doch den Behörden zuzuführen. Daher kann Batman, trotz gewisser Einschränkungen, durchaus als Verfechter des Rechtsstaates gesehen werden.

Batman stellt die Instanz dar, die einspringt und rettet, wenn die Gesellschaft an ihre Grenzen gebracht wird und die Balance zwischen Gut und Böse sich zu verschieben droht. Jedoch, und das ist eine wichtige Botschaft der Batman-Comics und auch Christopher Nolans Films, ist es oftmals schwierig, Gut und Böse auseinander zu halten. Diese Schwierigkeit des fließenden Übergangs von Gut und Böse in der Textwelt versucht er zu beseitigen, indem er die Leute zwingt, Position zu beziehen. Er sorgt als Batman dafür, dass korrupte Polizisten auffliegen und holt mittels Angst und Gewalt in ihre Positionen gekommene Gangsterbosse herunter auf den Boden der Tatsachen. Durch sein Eingreifen werden die Behörden davor bewahrt, aufgeben zu müssen oder sich selbst in ihren Methoden auf das Niveau der Verbrecher herabzulassen. In einer Art Erlösermanier nimmt Batman also die Schuld auf sich, damit die Staatsorgane wieder oder weiterhin ihrer Vorbildfunktion nachkommen können.

Was sagt das aber über die grundlegende Weltsicht hinter der Figur Batman aus? Schaut man sich einmal die Situation der Textwelt an, die bei der Rückkehr Bruce Waynes vorliegt, findet sich eine ehrenhafte und gute Gesellschaft im Todeskampf gegen den eigenen Niedergang. Als Batman versucht Wayne diesen Niedergang aufzuhalten und will den der Lethargie verfallenen Menschen als Symbol Hoffnung geben. Da die Bedrohung für die Gesellschaft jedoch so groß zu sein scheint, dass sie mit den Mitteln der Gesellschaft nicht besiegt werden kann, bedarf es extremer Maßnahmen in Gestalt des Batman. Sein Ziel ist die ultimative Rettung und Wiederherstellung

⁹⁴ Batman Begins, 01:44:12 ff. / Das Motiv des Aufbaus zieht sich wie ein roter Faden durch den Film. Die Gesellschaft soll wieder zu altem Glanz aufgebaut werden, und auch Wayne Manor soll wieder in alter Pracht erstrahlen.

der Welt in einen Zustand, dass sie Batman nicht mehr braucht⁹⁵. Für dieses Ziel scheint es vertretbar zu sein, das Gesetz zu brechen. In Christopher Nolans Film klingt also die Überzeugung mit, dass extreme Bedrohungen mitunter extreme Maßnahmen erfordern. Ist die Demokratie in Gefahr, scheint es, so die Botschaft in *Batman Begins*, als ob sie den einen starken Helden braucht, der mit absoluter Macht⁹⁶ die Bedrohung besiegt sowie Recht und Gesetz wieder herstellt, um dann wieder zurück zu treten. Am besten fasst diese Überzeugung möglicherweise ein Zitat aus *The Dark Knight*, der Fortsetzung der Batman-Reihe, zusammen.

Wenn der Feind vor den Toren stand, schafften die Römer die Demokratie ab und bestimmten einen Mann zum Schutz der Stadt. Und es galt nicht als Ehre, sondern als Dienst am Volk.⁹⁷

⁹⁵ vgl. *Batman Begins*, 02:02:45 ff.

⁹⁶ vgl. hierzu auch Padnik, der in der Figur des Bruce Wayne einen absolutistischen Plutokraten entdeckt haben will, der die Gesellschaft, die ihn ernährt und in privilegierter Position hält beschützt, und sämtliche Versuche von anderen Kräften in der Gesellschaft aufzusgteigen unterbindet.

⁹⁷ *The Dark Knight*, 00:19:45 ff. / Ähnlichkeiten zur aktuellen Situation der Vereinigten Staaten liegen da auf der Hand.

2.4) Iron Man - Reumütiger Patriot geht auf Rachefeldzug

Jon Favreaus Verfilmung der *Iron-Man*- Comicserie aus dem Jahr 2008 erzählt die Geschichte des Industriellen Tony Stark, der nach einer Waffenpräsentation in Afghanistan von einer weltweit agierenden Terrororganisation entführt wird. Dabei wird der Waffenproduzent von Splittern einer seiner eigenen Raketen verletzt. In Gefangenschaft setzt ihm der ebenfalls entführte Wissenschaftler Yinsen einen Elektromagneten in die Brust ein und rettet so sein Leben vor wandernden Granatsplittern. Für die Terrororganisation sollen Stark und Yinsen Waffensysteme bauen, jedoch arbeitet Stark heimlich an einer Rüstung, mit deren Hilfe er den Terroristen entkommt und dabei auf Beweise trifft, dass seine Waffen in großem Stil an die Gegner der US-Armee verkauft werden.

Nach seiner Rückkehr in die USA gibt er bekannt, dass sein Konzern aus der Waffenproduktion aussteigen will und sich fortan nur noch um die Produktion sauberer und billiger Energie kümmern will. Dazu will er einen von seinem Vater entworfenen sauber arbeitenden Reaktor perfektionieren. Im Geheimen entwickelt er außerdem eine neue Version seiner flugfähigen und bewaffneten Rüstung und nimmt als Iron Man den Kampf gegen die Terroristen in Afghanistan auf.

Währenddessen ist sein Geschäftspartner Obadiah Stane, der heimlich an Starks Entmachtung arbeitet, und, wie sich später herausstellen wird, auch für seine Entführung verantwortlich ist, in den Besitz der ersten Iron Man Rüstung geraten. Er lässt sie von Wissenschaftlern des Stark-Konzerns zu einer Kriegswaffe weiterentwickeln und tritt nach seiner Enttarnung als Starks Gegenspieler zum finalen Endkampf gegen Iron Man an.

Nur mit Hilfe eines Tricks, der Unterstützung seiner Assistentin Potts und der herbeigeführten Explosion eines Reaktors auf dem Firmengelände kann Stark Stane besiegen. In der Schlusszene des Films offenbart er – gegen den Rat seiner Assistentin und seiner Berater – vor den laufenden Kameras der Welt seine Identität als *Iron Man*.

2.4.1) Die Textwelt

Iron Man ist in einer weitgehend realen Welt des frühen 21. Jahrhunderts, in einem post-9/11-Szenario angesiedelt. Der Film greift aktuelle Entwicklungen der politischen Lage auf und schildert vorgeblich schonungslos die Realität der Textweltereignisse. Der Film ist grob in zwei Handlungsorte zu teilen. Auf der einen Seite ist dort Afghanistan mit seinen Bergen, Wüsten und dunklen Höhlen, wo die Terroristen hausen und ihr Unwesen treiben. Auf der anderen Seite befinden sich die USA. Dort, an der sauberen, modernen und sonnigen Westküste, bildet Tony Starks Firmenimperium mit Haus an der Küste und Gesellschaftsereignissen den Gegenpol zum düsteren Afghanistan.

Die Darstellung der Gesellschaft bewegt sich im bekannten Rahmen. Allerdings bildet der Film nur sehr enge Ausschnitte des gesellschaftlichen Lebens ab. Vorwiegend wird das Umfeld des Milliardärs und Playboys Tony Stark gezeigt. Rückschlüsse auf den Rest der USA lassen sich nur an einzelnen Stellen ziehen.

Die Lage in Afghanistan wird ebenfalls nur ausschnittsweise gezeigt. Die dortige Gesellschaft wird als ängstlich und unterdrückt beschrieben - Terroristen, augenscheinlich Taliban, Mujahedin oder sonstige Aufständische, haben ein Schreckensregime errichtet und beuten die einfachen Menschen aus.

Eine große Rolle in *Iron Man* genießt auch das US-Militär. Gleich die erste Szene zeigt einen Konvoi von gepanzerten Geländewagen. Die Soldaten im Inneren werden allesamt als sympathische junge Frauen und Männer eingeführt, die allerdings nur wenige Sekunden später heldenhaft und sinnlos ihr Leben lassen. Wichtigster Vertreter des Militärs im Film ist jedoch Luftwaffenoberst James Rhodes. Rhodes ist ein treuer Offizier voller Patriotismus und Pflichtgefühl, der als Verbindungsoffizier zu Stark Industries in einer Art Freundschaftsverhältnis zu Tony Stark steht. Das Militär als Institution wird als redlich, bemüht und moralisch geschildert. Zunächst verwehrt sich die Armee vehement gegen ein Einschreiten des Iron Mans und bezeichnet dies als illegal. Jedoch bekommt auch die als beinahe über jeden Zweifel erhabene Armee ihre Seitenhiebe. Um eigenes Versagen, bzw. möglicherweise peinliche

Unfälle zu vertuschen, wird die Öffentlichkeit im Film mehr als einmal gezielt belogen.⁹⁸

Neben der Armee erscheint mit der *Supreme Headquarters International Espionage Law-enforcement Division* noch eine zweite staatliche Einrichtung. Diese Behörde mit nicht näher genanntem Einsatzbereich ist es, die am Ende den Bösewicht Obadiah Stane verhaften will. Trotz ihrer dargestellten Effizienz und Professionalität scheitert sie jedoch. Festzustellen bleibt, dass sämtliche Organe des Staats im Film durchweg positiv dargestellt werden. Aus vermutlich dramaturgischen Gründen müssen sie jedoch stets Niederlagen hinnehmen, die dann den Grund für ein Eingreifen Iron Mans liefern.

2.4.2) Die Rolle der Medien

Abgesehen von der im Comic-Genre typischen Nutzung der Medien zur kompakten Darstellung geschichtlicher Entwicklungen und Hintergründe innerhalb der Textwelt in Form von Montagen, genießen die Medien als gesellschaftliche Einrichtung in Favreaus Film eine ausgesprochen prominente Rolle. Immer wieder sind es Reporter oder Nachrichtenfilme, die zu wichtigen Elementen der Handlung werden. Gleich zu Beginn des Films muss sich der Playboy Stark einem kritischen Interview einer Reporterin des *Vanity Fair Magazines* stellen⁹⁹. Später spielt sie ihm Informationen über den illegalen Handel mit seinen Waffensystemen zu und setzt ihn moralisch unter Druck. Eine Auslandsreportage über die Lage in Afghanistan dient als Film im Hintergrund zur Schilderung der Motive Starks, den Kampf gegen die Terroristen aufzunehmen.

Auch innerhalb der Textwelt spielen die Medien eine große Rolle. Starks erste Handlung nach seiner Rückkehr aus Afghanistan ist, eine Pressekonferenz einzuberufen und mittels der Presse die Öffentlichkeit von seinem Sinneswandel zu unterrichten.

⁹⁸ vgl. *Iron Man*, 01:25:00 ff.

⁹⁹ Sie verfällt zwar anschließend seinen Verführungskünsten – kritisch sind die Fragen jedoch trotzdem.

Im Gesamtrahmen der Textwelt gibt es also mit den Medien eine funktionierende und weitere Instanz der Gesellschaft, die neben den staatlichen Institutionen eine wichtige Rolle als Wächter einnimmt und dort agiert, wo der Staat nicht sein kann. Wie es der Soldat beschreibt, kann das Militär im von Terroristen besetzten Dorf nicht einschreiten, da die Terroristen Geiseln halten, die nicht verletzt werden sollen. Die Presse hingegen kann dort sein und die Missstände offenlegen. Im Falle des aufgedeckten Waffenhandels ist es auch nicht die staatliche Institution Geheimdienst, die das Verbrechen aufdeckt, es sind Journalisten. Und so kommen in der Welt Iron Mans – im Vergleich zur Welt Supermans, in der der *Daily Planet* weitgehend weichgespülten Journalismus betreibt oder zur Welt Spider-Mans mit ihrem aggressiven Boulevardjournalismus – die Medien ihrem inoffiziellen Auftrag als ‚vierte Gewalt‘ sehr nahe.

2.4.3) Das Böse und seine Manifestation

In Jon Favreaus *Iron Man*-Verfilmung tritt das Böse in Gestalt der Terrororganisation ‚Die zehn Ringe‘ auf. Sie werden als skrupellose, hochgerüstete internationale Terrororganisation dargestellt. Ihre Agenda, so sie denn eine haben, wird nicht näher beschrieben. Dem Aussehen nach passen sie zwar perfekt in das Bild der afghanischen Taliban und ihrer Verbündeten, jedoch wird an keiner Stelle mehr über ihre Motive bekannt als dass sie Menschen quälen möchten und dazu noch mehr Waffen und mehr Macht wollen. Einen offensichtlich islamistischen Hintergrund der Terrororganisation offenbart der Film nicht¹⁰⁰. Schaut man sich einmal die Comicvorlagen an, finden sich auch Erklärungen dazu. Die Schurken im Film von 2008 stellen vermutlich nur eine Aktualisierung eines Feindbildes dar. Bei seiner Einführung als Figur des Marvel-Universums 1963 wurde Tony Stark noch von kommunistischen Vietnamesen entführt, später, in den 1980er-Jahren, von einer Kriegspartei des ersten Golfkrieges. 2008 sind es nun illegitime Kämpfer mit einem diffus islamisch-terroristisch angedeuteten Hintergrund, die im Interesse der Unschuldigen und der USA bekämpft werden müssen.

¹⁰⁰ Ob dies nun schlicht nicht im Drehbuch vorkommt, oder ein Zugeständnis an die Gefühle der moslemischen Weltbevölkerung ist, lässt sich nicht eindeutig klären.

Im Laufe des Films stellt sich zudem heraus, dass es neben den Terroristen noch einen weiteren, viel schlimmeren Gegner Tony Starks gibt – seinen Partner Odadiah Stane. Dieser benutzt die Terroristen, um sich seines Partners zu entledigen, handelt mit Kriegswaffen, die er nicht nur an die Armee verkauft, und plant letztendlich, Stark mit seinen eigenen Waffen zu vernichten. Vordergründig ist er, als alter Weggefährte von Tony Starks Vater, freundlich und hilfsbereit. Dies stellt sich aber recht schnell als Tarnung heraus.

2.4.4) Der Held

Im Gegensatz zu den Klassikern wie Superman oder Spider-Man passt Tony Stark als Iron Man nicht so recht ins Bild eines Superhelden. Er ist kein Außerirdischer, hatte keinen Unfall mit einer verstrahlten oder genmanipulierten Spinne oder eine traumatische Kindheit. Stan Lee, einer seiner Schöpfer sieht Stark als Vertreter einer mittlerweile ausgestorbenen Art von Industriellen. Ähnlich wie Howard Hughes¹⁰¹ ist Stark ein Playboy, genialer Erfinder und eine Ikone seiner Zeit. Neben allem Erfolg und Luxus treten in der Person Starks aber auch die Schattenseiten hervor. So habe er Alkoholprobleme und verliere mit zunehmendem Verlauf der Geschichte den Verstand.¹⁰² Ziel der Figur sei es zur Zeit der Schöpfung gewesen, einen faszinierenden, aber gleichzeitig auch abstoßenden Helden zu erschaffen, und ihn der Leserschaft schmackhaft zu machen. Iron Man sollte das *alter ego* eines „quintessential capitalists“¹⁰³ sein, ein Held, der nicht dem Zeitgeist entspricht.¹⁰⁴

Mit diesem Hintergrund und dem gleichzeitigen Mangel an wirklichen Superkräften, gehört Stark in die Reihen der kostümierten Helden, die nicht originär Superhelden sind, sondern ihre Berufung aus einem traumatischen Ereignis oder einem kompletten Wandel des Weltbildes erhalten. Bei Stark tritt dieses Ereignis durch die Entführung in Afghanistan ein. In der Gefangenschaft stellt er fest, dass die Terroristen offenbar en gros mit Waffen von Stark

¹⁰¹ Howard Robard Hughes Jr., geb. 1905. Amerikansicher Industrieller, Filmproduzent und Luftfahrtpionier.

¹⁰² vgl. Interview mit Stan Lee in: *The Invincible Iron Man - Ultimate 2-Disc Edition/Iron Man DVD*, Paramount Pictures, 2008

¹⁰³ Lee(Origins), S. 45

¹⁰⁴ vgl. Lee/Mair, S. 160

Industries ausgerüstet sind. Außerdem macht er die Bekanntschaft des ebenfalls entführten Wissenschaftlers Yinsen, der ihm ins Gewissen redet.

What you just saw, that is your legacy Stark. Your lives' work in the hands of those murderers. Is that how you want it to go out? Is this the last act of the defiance of the great Tony Stark? Or are you going to do anything about it?¹⁰⁵

Nachdem Yinsen, der sich während Starks Flucht opfert (er stellt sich den Feinden in den Weg und verschafft Stark zu Zeit zur Flucht), ihn von seiner Verantwortung überzeugt hat, wird der Waffenhändler Stark zum Friedenskämpfer¹⁰⁶- also eine Art Wandlung vom Saulus zum Paulus. Der Verlauf dieser Entwicklung hin zum Iron Man offenbart interessante Einblicke zum Hintergrund der Figur.

Tony Stark ist ein Patriot.¹⁰⁷ Seine Haltung am Anfang des Films ist, dass er mit seinen Waffen Amerika und die weltweite Durchsetzung amerikanischer Interessen unterstützt. Dabei gibt er zwar immer wieder vor, eigentlich für eine friedvollere Welt zu arbeiten, jedoch bedeutet das in der Logik Starks, eine bessere Waffe zu haben als der Gegner. Auf die Frage nach seinen Aktivitäten als Waffenhändler antwortet er einer Journalistin:

It's an imperfect word, but it's the only one we've got. And I guarantee you the day weapons are no longer needed to keep the peace, I'll start making bricks and beans for baby hospitals.¹⁰⁸

Er steht damit in der Reagan'schen Tradition des Wettrüstens und verfolgt eine aus der Geschichte des Kalten Krieges weithin bekannte Geisteshaltung – Frieden ist, wenn ich so stark bin, dass mein Gegner Angst hat mich anzugreifen. Folgerichtig wird innerhalb der Filmereignisse auch die Problematik des Afghanistaneinsatzes nicht diskutiert. Dass die USA und ihre Armee sich im Land befinden und gegen Terroristen kämpfen, ist eine nicht weiter hinterfragte Tatsache, die Tony Stark weder bedenkt noch kritisiert. Es dient den amerikanischen Interessen. Ebenso unausgesprochen bleibt auch die Herkunft der Terroristen. In der Textwelt von *Iron Man* existiert also ein Konflikt

¹⁰⁵ Iron Man, 00:22:50 ff.

¹⁰⁶ Mit aller Ironie, die in diesem Wort liegt.

¹⁰⁷ vgl. Peterson/Park, S.9

¹⁰⁸ *Iron Man*, 00:08:30 ff.

zwischen der offensichtlich guten Seite, den USA, und den offensichtlich bösen Terroristen. Stark steht klar auf der Seite der USA und vergleicht seinen Beitrag zu diesem Konflikt indirekt mit dem Beitrag der Wissenschaftler zum Manhattan Projekt.¹⁰⁹

Nach seiner Rückkehr aus der Gefangenschaft in Afghanistan erklärt er der versammelten Presse seinen Sinneswandel mit den Worten.

I saw young Americans, killed by the very weapons I created to defend them and protect them. And I saw that I had become part of a system, that is comfortable with zero accountability.[...] I've had my eyes opened. I came to realize that I have more to offer to this world than just making things to blow up. And that is why, effective immediately, I am shutting down the weapons manufacturing division of Stark Industries.¹¹⁰

Ironischerweise leitet er seinen öffentlich gelobten Gesinnungswandel dadurch ein, dass er eine noch effektivere Waffe baut. Den Diskurs vom Frieden durch überlegene Waffentechnik verlässt Tony Stark also auch nach seiner Läuterung nicht. Er setzt sein überlegenes Wissen und seine Fähigkeiten vielmehr ein, um selbst etwas zu verändern. Statt seine Waffen an die US-Armee oder sonstige zahlungskräftige Kunden zu veräußern, baut er die ultimative Waffe – den Iron Man Anzug – um die offensichtlich bösen Gegner zu vernichten. Diesen Plan pflegt er allerdings im Geheimen. Außer seiner Sekretärin ist niemand informiert und seine vorherigen Partner zweifeln an seinem Verstand. Sein Freund Rhodes lässt ihn sogar mit den Worten „It's time to get your mind right!“¹¹¹ stehen, nachdem Stark seine Pläne zum Ausstieg aus der Waffenproduktion bekräftigt.

Der ausschlaggebende Grund für Starks ersten Auftritt als Iron Man ist jedoch ein Pressefoto, das ihm eine Reporterin zuspielt. Zu sehen ist das Dorf seines Mitgefangenen Yinsen, das von Terroristen mit Hilfe von Waffen aus Starks Firma vernichtet wurde. Erst durch diese Information sieht Stark die kriminellen Machenschaften in seiner Firma und beschließt zu handeln. An dieser Stelle bezieht der Film klar Stellung für die unschuldigen Opfer von Konflikten wie

¹⁰⁹ Iron Man, 00:08:50 ff.

¹¹⁰ Iron Man, 00:46:00 ff.

¹¹¹ Iron Man, 00:54:00 ff.

dem dargestellten zwischen Terrorgruppen und Regierungen. Opfer sind die Zivilisten, die von den als ‚foreign fighters‘ bezeichneten Terroristen bedroht und geschädigt werden. Kritisiert wird hier der Mangel an Hilfe, den diese Leute erhalten.¹¹² „With no political will or international pressure, there’s very little hope for these refugees.“¹¹³, kommentiert eine Sprecherin in den Fernsehnachrichten. Schon während dieses Nachrichtenfilms ist Tony Stark zu sehen, wie er letzte Arbeiten an seinem Kampfanzug vornimmt. Wenig später bricht er nach Afghanistan auf und rettet die überlebenden Dorfbewohner vor den Terroristen.

Wieder taucht also das bereits aus anderen Superheldenszenarien bekannte Motiv des selbstmächtigen Mannes auf, der die Dinge in die Hand nimmt, falls die Institutionen des Staates nicht in der Lage oder nicht willens sind, mit Missständen aufzuräumen. In seiner Rolle als Iron Man geht er nicht gerade zimperlich vor. Im Gegensatz zu Superman oder Spider-Man nimmt er keine Rücksicht auf die körperliche Unversehrtheit seiner Gegner. Verletzte und Tote sind die Folge eines Iron Man Einsatzes. An die Justiz übergibt er keinen der Terroristen. Lediglich an einer Stelle überlässt er den Anführer der Gruppe, Abu Bakaar, den Hinterbliebenen seiner Opfer, die daraufhin Selbstjustiz verüben.¹¹⁴

Die Motivation für Tony Starks Handeln als Iron Man ist zunächst eindeutig durch ein schlechtes Gewissen und Schuldgefühle motiviert. Nachdem er am eigenen Leib erfahren hat, was seine Waffen für ein Unheil in der Welt anrichten und was dies für die Menschen bedeutet, versucht der Industrielle die Menschen vor den Gefahren zu retten, in die er sie durch seine Erfindungen gebracht hat.¹¹⁵ Er wendet sich fortan gegen Waffenhandel an die seiner Meinung nach falschen Leute und will lieber saubere Energie produzieren. Dieser Schritt darf aber nicht mit einem kompletten Sinneswandel vom

¹¹² Auch wenn das Militär in einer späteren Szene vom Vorwurf der Untätigkeit befreit wird. Begründung: Die Terroristen benutzen menschliche Schutzschilde, so dass das Militär keinen Einsatzbefehl bekommt.

¹¹³ Iron Man, 01:14:40 ff.

¹¹⁴ Iron Man, 01:18:30 ff. Inwieweit dies bedeutet, dass in den Augen des Helden Terroristen keine Fairness, bzw. einen Prozess verdienen, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden.

¹¹⁵ vgl. *Iron Man*, 01:30:00 ff.

„Merchant of death“¹¹⁶ zum Kämpfer für Frieden, Freiheit und Gerechtigkeit verwechselt werden. Denn ähnlich wie Superman bekämpft auch Stark nur die Symptome der Krankheit und nicht die Ursache. Nicht die Waffe als Gegenstand wird kritisiert, sondern ihr Gebrauch durch die falschen Leute. In der Hand des US-Militärs ist die ‚Jericho-Rakete‘ genannte Waffe in Ordnung. Ist sie allerdings im Besitz der Terroristen, fliegt Iron Man los und vernichtet sie – nachdem seine Firma auch daran Geld verdient hat.

Es sind also nicht die Armee und nicht die Politik, die hier illegal handeln, es ist ein einzelner Täter, in diesem Falle Obadiah Stane, der durch sein Handeln die Ordnung der Dinge durchbricht. Nicht ein inkompetenter Staat oder kriminelle Staatsdiener¹¹⁷ lassen den Terroristen Waffen zukommen, es ist ein skrupelloser Geschäftsmann ohne wirkliche Ziele, abgesehen von Macht und Profit. Statt die Welt zu verbessern, versucht Tony Stark in seiner Rolle als Iron Man im Grunde genommen nur sein schlechtes Gewissen zu beruhigen. Weder hilft er den Opfern, sich wieder ein anständiges Leben aufzubauen, noch versucht er, etwa die Ursachen des Konfliktes zu ergründen oder einen Frieden zwischen den Parteien zu erreichen.

Es lassen sich also in der Figur des Iron Man zusammengefasst ein stark ausgeprägter Patriotismus und wenig Reflektion der Weltlage feststellen. Iron Man ist ganz auf der Seite der Regierung seines Landes, hinterfragt die Politik nicht und weist nur ansatzweise eine gesellschaftskritische Sicht auf. Auffällig ist auch das noch simpler als in anderen Superhelden-Verfilmungen ausgelegte Verständnis von Gut und Böse. Dies wird auch durch die eingangs erwähnte starke räumliche und szenografische Trennung der Schauplätze deutlich. Die Terroristen leben in Höhlen und Ruinen, in den USA rollen die teuren Autos und leuchten die Neon-Reklamen. Das Böse ist weit weg, und wenn es sich wie Obadiah Stane doch in den USA offenbart, wird es im von der Gesellschaft getrennten Raum der Fabriken Tony Starks bekämpft und besiegt. Dieses Freund-Feind-Schema liegt wohl auch begründet in der Vergangenheit der

¹¹⁶ So wird Stark im Film von einer Reporterin genannt.

¹¹⁷ Wie es in Afghanistan erwiesenermaßen passiert ist. An dieser Stelle wäre der Film also nicht einmal besonders kritisch und enthüllend, sondern hätte bloß ein realistisches Bild der Lage gezeigt. Doch dieser Weg wird nicht eingeschlagen.

Figur des Iron Man, der sich in den 1960er-Jahren als Überpatriot dem Kampf gegen den Kommunismus widmete. Regisseur Jon Favreau nimmt aus dieser zeitlich überholten Ideologie der Figur auch seine Begründung für die gewählte Darstellung des Iron Man.

There's a nostalgic aspect to the Iron Man franchise for me. It's not really futuristic, it's a nostalgic look at the future [as the past envisioned it]. I wanted to maintain some of that.¹¹⁸

Dieses nostalgische Weltbild hindert die Figur auch daran, reformerische Ambitionen zu entwickeln – es ist daheim in den USA ja schließlich alles in Ordnung. Noch weniger als Superman oder Spider-Man versucht er die Verhältnisse zu ändern, sondern korrigiert lediglich die seiner Ansicht nach von ihm angerichteten Schäden¹¹⁹. Inwieweit die Figur darüber hinaus überhaupt gesellschaftskritische Aspekte aufweist, ist anhand des vorliegenden Materials schwer zu sagen. Im Film lassen sich allenfalls Kritik an unmoralischen Geschäftspraktiken und am Waffenhandel mit Terroristen ausmachen. Jedoch stellt *Iron Man* mit seinem offenen Ende den Anfang einer zu erwartenden Reihe von weiteren Filmen dar – für die Welt besteht also noch Hoffnung.

¹¹⁸ Jon Favreau im Interview mit dem Vanity Fair Magazine, 28.05.2010, URL im Quellenverzeichnis.

¹¹⁹ Diese Beobachtung bezieht sich auf *Iron Man*, USA, 2008

3.) Die Textwelten - Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Wie die Analysen der vorliegenden Verfilmungen bekannter Superheldengeschichten zeigen, weisen die Filme untereinander große Gemeinsamkeiten, jedoch auch einige Unterschiede auf. Die Gemeinsamkeiten beziehen sich hauptsächlich auf die Textwelten, die alle – mit geringen Ausnahmen¹²⁰ – als realistisch einzustufen sind. Zwar sind die untersuchten Textwelten nicht komplett identisch mit der tatsächlichen Entwicklung der realen Welt, sie orientieren sich jedoch weitgehend daran und zeigen durchweg eine Welt, die mit der der USA des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts, inklusive deren politischem System gleichzusetzen ist. Eine Ausnahme bildet hier *Batman Begins*, dessen Textwelt starke Anklänge der 1930er-Jahre (in einer aktualisierten Form) mit einer dystopischen Zukunftsvision kombiniert¹²¹. Soziale Themen werden in den Filmen zwar am Rande behandelt, stellen aber kein gewichtiges Element der Handlung dar. Auch hier ist ein Gefälle zu bemerken, von der unkommentierten Schilderung sozialer Verhältnisse in *Spider-Man*¹²² über das beinahe gänzliche Weglassen selbiger in *Iron Man*, der teilweise ironischen Aufarbeitung in *Superman* bis hin zur dystopischen Eskalation in *Batman*. Wobei ebenfalls große Gemeinsamkeit besteht ist der Stellenwert, den beinahe alle Werke den Medien einräumen. Mit der bereits in der Basisinterpretation von *Batman Begins* geschilderten Ausnahme¹²³ spielen Zeitungen und das Fernsehen wichtige Rollen in allen untersuchten Filmen. Dabei bedienen sich die Filme in Anlehnung an den Comicstil der Medien einerseits als narratives Element zur kompakten Darstellung langfristiger Entwicklungen, bspw. mittels Titelseiten-Slideshow, andererseits als unkommentierte Nachrichtenbeiträge innerhalb der Textwelt¹²⁴. Weiterhin sind Zeitungshäuser, Zeitschriften und Fernsehsender, sowie die für sie tätigen

¹²⁰ Ausnahmen stellen hier z.B. die über das Maß der Normalität herausgehenden Heldenfähigkeiten und beispielsweise die missglückten wissenschaftlichen Experimente, die zu Spider-Mans Gegner führen, dar.

¹²¹ Gemeint sind die mafiösen Strukturen und das von Banden unterwanderte politische System. Hier wurden möglicherweise Anleihen in der Entstehungszeit der Batman-Figur in den 1930er-Jahren genommen und auf die Gegenwart projiziert.

¹²² Die Heldennamen stehen hier synonym für die verschiedenen Teile der Filmreihen.

¹²³ siehe Seite 37/38.

¹²⁴ vgl. *Spider-Man*, 00:52:25 ff.

Journalisten entweder Hauptfiguren¹²⁵ oder wichtige, die Handlung forttreibende Elemente¹²⁶.

Ähnlich sind sich die untersuchten Filme auch in der Art der Erzählstruktur. Sie beginnen häufig mit der *Origin Story*¹²⁷ des Helden, also der Klärung seiner Herkunft, seines Weltbildes und der Ursache seiner übermenschlichen Fähigkeiten, bzw. im Falle Iron Mans und Batmans dem Grund für das Heldendasein. Auch der Aufbau der Heldenfiguren und der Ausgang der Geschichten ist in allen untersuchten Werken nahezu identisch: Der Held besiegt am Ende seine Widersacher, um dann zu weiteren Taten aufzubrechen. Oder es taucht ein neuer Gegner auf, der nahelegt, dass die Heldenkarriere nach dem finalen Sieg eigentlich gerade erst begonnen hat. Das Ende eines jeden Filmes scheint zugleich der Beginn des nächsten zu sein. Die Charaktere sind somit nicht im eigentlichen Sinne endlich, sondern darauf ausgelegt, noch in weiteren Filmen aufzutauchen.¹²⁸

Diese, wie Wagemanns¹²⁹ sie nennt, klischeehafte Abfolge vom Sieg des Guten über das personifizierte Böse, ist ein weiteres Merkmal, das in allen untersuchten Filmen vorkommt. Sie folgen dabei einem recht einheitlichen dramaturgischen Ablauf. Ob es nun Spider-Man ist, der im letzten Moment ein kleines Kind vor einem abstürzenden Fassadenteil rettet, Superman die Wasserstoffbombe eine Sekunde vor der Explosion ins Weltall schleudert, Iron Man die Terroristen just in dem Moment ausschaltet, wenn sie Zivilisten hinrichten wollen oder Batman genau dann auftaucht, wenn die Schergen des Mafiosis die integre Staatsanwältin überfallen, in Sachen Eingreifen im letzten

¹²⁵ Bsp. Superman/Clark Kent, Spider-Man/Peter Parker. Beide sind Reporter bzw. Pressefotografen. Zur Entstehungszeit der Figuren, als die Printmedien noch das Leitmedium darstellten, gab diese Beschäftigung den Protagonisten auch immer gleich eine Entschuldigung, warum gerade sie sich am Ort eines Verbrechens, Unglücks, etc. aufhielten. Es hat also auch dramaturgische Gründe.

¹²⁶ Bsp. Lois Lane in der *Superman*-Reihe oder die Reporterin des Vanity Fair Magazines in *Iron Man*.

¹²⁷ vgl Hennig, S. 32 ff.

¹²⁸ vgl. hierzu auch Wagemanns, S. 71/72 ff. Diese Erzählstruktur dient darüber hinaus natürlich auch kommerziellen Interessen. Ein offenes Ende macht eine Fortsetzung viel einfacher möglich als eine geschlossene Handlung.

¹²⁹ vgl. Wagemanns, S. 72

Moment gleichen sich die Filme enorm. Die Rettung geschieht in letzter Sekunde, nachdem jeder Zweifel ausgeschlossen ist, dass jemand anders als der Held die Situation noch retten könnte.

4.) Die Helden – Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Die vorangegangene Analyse als Grundlage nehmend, bietet sich innerhalb des Genres der Superheldenfilme ein sehr vielseitiges Bild. Obwohl alle Helden aus demselben Kulturkreis stammen, weisen sie doch trotz vieler Gemeinsamkeiten teilweise erhebliche Unterschiede auf. Vergleicht man Superman, den beinahe allmächtigen Außerirdischen, mit seiner über jeden Zweifel erhabenen Sicht von Gut und Böse mit Spider-Man, dem zweifelnden Teenager, der an den Herausforderungen seines Doppellebens ständig beinahe zerbricht, haben sie abgesehen von ihrer kulturellen Herkunft und ihrer Mission – dem Kampf gegen das Unrecht und den Schutz der Unschuldigen – kaum etwas gemeinsam. Während der eine, Superman, als eine Art Heilsfigur zur Erde gesandt wird und von seinem verstorbenen Vater die Mission bekommt, seine Kräfte zum Schutz der Menschheit einzusetzen, muss der andere, Spider-Man, erst eine Motivation für sein Heldenhandeln finden und allmählich mit zahlreichen Rückschritten in seine Heldenrolle hineinwachsen. Während es in den *Superman*-Filmen kaum einen Zweifel gibt, wer gut und wer böse ist, wer auf der Seite der Gesellschaft steht und wer sie bedroht, sind die Verhältnisse in der Welt Spider-Mans schon etwas undurchsichtiger.

Sowohl der Erzschorke Lex Luthor als auch General Zord oder der Industrielle Ross Webster sind für den Zuschauer und in den Augen Supermans ausschließlich böse. Die Sicht Supermans weist hierbei, wie Henning¹³⁰ es nennt, beinahe eine binäre Logik ähnlich der eines Computers auf. Es gibt entweder jene, die für die Werte der von Superman verteidigten Gesellschaft eintreten, oder diejenigen, die ihr schaden wollen, und die daher von Superman bekämpft und der Gerichtsbarkeit zugeführt werden müssen. Superman fragt selten nach Motiven.

Spider-Man hingegen kommen in gewissen Situationen Zweifel auf. In den untersuchten Filmen geht die Darstellung stellenweise über eine reine

¹³⁰ Henning, S.20

Unterscheidung in gut-böse, bzw. schwarz-weiß hinaus und lässt eine Grauzone erahnen. So ist Spider-Man, im Unterschied zu Superman, keineswegs von Anfang an der unfehlbare Verbrecherjäger. Vielmehr lässt er anfangs, um einen ihm gegenüber betrügerischen Kampfsportveranstalter zu bestrafen¹³¹, einen flüchtigen Räuber ungehindert entkommen. Später, im zweiten Teil der Reihe, ist der durch einen Unfall zum Gegner Spider-Mans gewandelte Physiker Doctor Oktavius nicht nur als Schurke, sondern auch als ein von Schuld getriebener Mann dargestellt, der unter seiner Rolle leidet.¹³² Am deutlichsten wird die Menschlichkeit Spider-Mans und ein mögliches Abwägen von Schuld oder Gegnerschaft am Beispiel des Sandman im dritten Teil der Reihe. Trotz dessen Verfehlungen und diverser Zweikämpfe beschließt Spider-Man am Ende des Films, Sandman den Tod seines Onkels zu vergeben und ihn laufen zu lassen, nachdem er erkannt hat, dass auch Sandman durch einen unglücklichen Zufall in seine Situation gekommen ist, und nur Verbrechen begeht, um Geld für die Behandlung seiner schwerkranken Tochter aufzutreiben.¹³³

Schaut man sich nun die Figur des Iron Man an, ergeben sich gerade diese in den Spider-Man-Filmen festgestellten Grauzonen nicht. Iron Man handelt ausschließlich aus Reue und Patriotismus und kämpft gegen Kräfte, die Unschuldigen, den USA oder ihm persönlich politischen, körperlichen oder wirtschaftlichen Schaden zufügen wollen. Im Vergleich mit Superman und Spider-Man weist die Welt Iron Mans dabei sowohl in der Wahl der Gegner, als auch visuell eindeutig die schärfste Trennung von Freund und Feind – hier und dort, hell und dunkel, grau und bunt, schmutzig und sauber – auf.

Im letzten untersuchten Beispiel wiederum stößt der Zuschauer auf eine Welt, in der es keine eindeutige Einordnung von Gut und Böse gibt. In Gotham City gibt es, ähnlich wie im Genre des Film-Noir, hauptsächlich Schattengestalten. Und selbst die vermeintlich Guten haben ihre dunkle Seite. Die Feinde Batmans sind zwar Feinde der Gesellschaft, verfolgen aber alle ihre eigene Agenda und

¹³¹ Spider-Man

¹³² Spider-Man 2

¹³³ Spider-Man 3

behaupten nicht ohne eine gewisse Logik, dass allein die andere Seite im Unrecht ist. Auch der von Rache getriebene Held mit seiner emotional-triebhaften¹³⁴ Art, ist ein Grenzgänger zwischen dem, was für die Gesellschaft und den Rechtsstaat akzeptabel scheint, und den Methoden der Kriminellen – Täuschung, Angst und Gewalt. Als eindeutig dunkelster Vertreter der untersuchten Helden bildet Batman somit eine Art Gegenpol zum strahlenden Helden Superman.

Es lohnt sich also, zunächst einmal den Versuch einer Klassifizierung der vorgefundenen Heldenfiguren zu unternehmen. Einen guten Ansatz, dem sich diese Arbeit weitgehend anschließen möchte, liefert hier Martin Hennig, der untersuchte Superheldenfiguren in ‚good guy‘, ‚bad guy‘, und ‚normal guy‘ unterscheidet.¹³⁵ In Hennigs Analyse finden sich auch drei der hier untersuchten Helden wieder. Klassischer Vertreter des ‚good guy‘ ist hier Superman mit seiner egalitären, gutgläubigen und aufrechten Art. Er vertritt klar alle Werte des Systems und neigt nicht zur Selbstjustiz. Der Held und seine Tarnidentität Clark Kent sind in ihrer ländlich naiven Art moralisch über jeden Zweifel erhaben und stehen ausschließlich für das Gute im Menschen. Der ‚good guy‘ ist laut Hennig auch ein Held, der zwar übermächtig und gottgleich ist, dies jedoch mit seiner schwachen, teilweise sogar Mitleid erregenden Tarnidentität wieder ausgleicht – dabei also trotz aller Macht für die Figuren der Textwelt und die Leser/Zuschauer nicht bedrohlich erscheint.

In der Rolle Clark Kents weist die Figur somit eine gewisse masochistische Tendenz auf, die sich in einer Überkompensation der Omnipotenz Supermans manifestiert [...] ¹³⁶

Der ‚good guy‘ Superman stellt für Hennig eine Urform aller Superheldenentwürfe dar. Im krassen Gegensatz zum ‚good guy‘ steht der von Hennig als ‚bad guy‘ titulierte Held, in diesem Falle Batman. Gemeint ist dabei jedoch nicht, dass sich dieser auf Seiten des Bösen befindet, sondern dass er zur Durchsetzung seiner Ziele auch mal zu den Mitteln seiner Feinde greift, oder wie Hennig es beschreibt „die Methoden des Protagonisten den

¹³⁴ Hausmanninger, S. 58

¹³⁵ vgl. Hennig, S. 3/31/51/68/83/92/111 ff.

¹³⁶ Hennig, S. 44

Verhältnissen der dargestellten Gesellschaft entsprechen.“¹³⁷ Seine Arbeitsweise ist weniger auf Gerechtigkeit im Sinne des Gesetzes ausgerichtet, als auf Vergeltung – was in letzter Konsequenz dazu führt, dass der ‚bad guy‘ von der Gesellschaft nicht toleriert, sondern trotz seines Dienstes für die Gesellschaft von ihr ausgestoßen wird.

In der Mitte zwischen dem ‚good guy‘ dem ‚bad guy‘ befindet sich der ‚normal guy‘ – Spider Man. Er ist ein ganz normaler Teenager, der durch einen Zufall in die Situation gerät, Superkräfte zu haben. Doch seine übermenschlichen Kräfte befreien ihn nicht von seinen Alltagsorgen, denen er sich weiterhin stellen muss. Er bleibt ein Held, der ebenso oft verliert, wie er gewinnt¹³⁸ während er seine Kräfte erkundet und in seine Rolle zunächst noch hineinwachsen muss. Seine Motivation sind auf der einen Seite Schuldgefühle und auf der anderen Seite das leuchtende moralische Vorbild seiner Adoptiveltern. Im Unterschied zum ‚good guy‘ und ‚bad guy‘, die wegen ihrer Herkunft oder ihres Vigilantentums¹³⁹ eher außerhalb der Gesellschaft stehen, bewegt er sich innerhalb der gesellschaftlichen Regeln.

Nicht so ganz in dieses Schema von gut, böse und normal passt die vierte untersuchte Figur – Iron Man. Er vereint Elemente aller drei Typen in sich – etwa die bedingungslose Staatstreue und den naiven Patriotismus Supermans, das auch aus *Batman Begins* bekannte traumatische Erlebnis, das zu seiner Wandlung führt, sowie das Schuldgefühl-Motiv des ‚normal guy‘ Spider-Man. Als geschichtlich gesehen jüngster Held, scheint der Iron Man sich also der Eigenschaften mehrerer bereits etablierter Helden zu bedienen. Wie genau sich die verschiedenen Eigenschaften der Helden aufschlüsseln, zeigt Tabelle 1.

¹³⁷ Hennig, S. 54

¹³⁸ vgl. Lee. S. 133

¹³⁹ Hennig, S. 78

Tabelle 1 - Eine Übersicht zu den Eigenschaften der Helden.

Eigenschaften der Figur

	Superman	Spider-Man	Iron Man	Batman
Außerirdisch	✓	×	×	×
Sterblich	○	✓	✓	✓
Superkräfte	✓	✓	×	×
Stadtmensch	○	✓	✓	✓
Tarnidentität	✓	✓	○	✓
Integriert	×	✓	×	○
Wohlhabend	–	×	✓	✓
Beliebt	✓	✓	○	○
Einsam	○	○	✓	✓

Arbeitsweise / Motivation der Figur

	Superman	Spider-Man	Iron Man	Batman
Legitimiert	○	×	×	○
Gesetzestreu	✓	○	×	×
Gewalttätig	×	○	✓	✓
Moralisch	✓	✓	○	×
Vergeltend	×	○	✓	✓
Systemtreu	✓	✓	✓	✓

Legende: ✓ trifft zu
 × trifft nicht zu
 ○ trifft teilweise zu
 – nicht anwendbar / nicht bekannt

Trotz all dieser zwischen den verschiedenen Heldenfiguren bestehenden Unterschiede im Detail verfügen sie aber auch über viele Gemeinsamkeiten. So spiegeln sie nach Henning¹⁴⁰ Idealvorstellungen und Konzepte einer Gemeinschaft wider. Das sind die vorherrschenden Werte und Überzeugungen der US-amerikanischen Mehrheitsgesellschaft, deren verschiedene Aspekte jede der Heldenfiguren auf unterschiedliche Weise bedient. Superman, als der All-American-Hero, ist der unbeugsame Verteidiger der amerikanischen Gesellschaft. Er schützt Menschen, Vermögenswerte und bestehende Gesellschaftsstrukturen vor jeglicher Veränderung durch Kriminelle bzw. Andersdenkende. Dabei bewahrt er jedoch nur den Status quo und tritt nicht selber als verändernde Kraft ein, obwohl es durchaus in den Möglichkeiten der Figur liegen würde. Superman ist also ein im wahrsten Sinne des Wortes konservativer Held. Spider-Man kann, neben den zuvor besprochenen Aspekten vom jugendlichen Helden, als eine Art Personifizierung des amerikanischen Traums vom Streben nach Glück¹⁴¹ und des Pioniergeists gesehen werden. Aus kleinen Verhältnissen kommend, strebt er danach, mehr aus sich zu machen. Er unterlässt keine Anstrengung, seinem Ziel näher zu kommen. Die zahlreichen Rückschläge nimmt er immer wieder hin, um sich erneut aufzuraffen und seinen Traum von einer Karriere als Physiker, Fotograf und zeitweise auch von einem Leben mit Mary-Jane zu verfolgen. Auch Batman steht stark in diesem amerikanischen Kontext. Er ist als Figur aus der Zeit der 1930er-Jahre ein Vertreter der Selbstjustiz, der einer überforderten Staatsmacht unter die Arme greift – natürlich nur mit dem edlen Ziel, die Gesellschaft zu retten. Ebenso agiert Iron Man als guter Industrieller natürlich nur im Interesse seines Landes, wenn er auf der anderen Seite der Welt Terroristen und im eigenen Land deren Verbündete bekämpft.

Ein weiterer, vielleicht der wichtigste gemeinsame Aspekt, den alle untersuchten Heldenfiguren miteinander teilen, ist, dass sie alle entscheiden, dem Weg des ‚Guten‘ zu folgen. Wie Brenzel¹⁴² feststellt, und wie die Beobachtungen aller vier Heldenszenarien bestätigen, wählen die Helden ihren Platz auf der ‚guten Seite‘ alle aus eigenem Antrieb und aus Überzeugung.

¹⁴⁰ Hennig, S. 17

¹⁴¹ The pursuit of happiness. Ein in der amerikanischen Verfassung garantiertes Grundrecht.

¹⁴² Brenzel, S. 149

5.) Rückschlüsse auf Grundannahmen des Szenarios

Nachdem die vier Vorlagen in der Basisinterpretation auf ihre literarischen Hintergründe, textweltliche Gemeinsamkeiten, Unterschiede, Helden und sonstige Eigenschaften untersucht wurden, geht es in diesem Kapitel um Grundannahmen, die hinter den Standardszenarien dieser amerikanischen Superheldenklassiker stehen könnten.

Ein Grundgedanke, der hinter all diesen Verfilmungen stecken könnte ist: Wie kann man ein auf Recht und Gesetz basierendes System vor Verbrechern schützen, die dessen Sinn für Gerechtigkeit ausnutzen und denen mit den Mitteln eines Rechtsstaats nicht beizukommen ist?

Die vorgestellten Heldenkonstrukte bieten sich überwiegend für diese Aufgabe an, da sie die Werte des Systems anerkennen und schützen. Durch ihre Arbeit stabilisieren sie das in den Textwelten vorherrschende Gesellschaftssystem und ermöglichen dem unbescholtenen Bürger der Textwelt ein relativ behütetes Leben. Ebenso bewahren sie die Strafverfolgungsorgane vor einer Niederlage gegen das Verbrechen. Wollen die Staatsorgane nicht selbst gegen die Gesetze verstoßen, die sie schützen sollen, brauchen sie also den außerhalb der Ordnung stehenden Helden. „Welche Chance hat Gotham noch, wenn die guten Menschen nichts tun?“¹⁴³, fragt Bruce Waynes Freundin und Staatsanwältin Rachel Dawes, und weist damit auf dieses Hauptproblem hin. Wenn die Guten gut bleiben wollen, können sie nicht tun, was der Held imstande ist zu tun. Er kann das Recht brechen und die Gegner der Gesellschaft zur Strecke bringen. Die Strafverfolger müssen also nur noch die sprichwörtlichen Reste einsammeln.

Dieses utopische Motiv eines moralischen Menschen, der – um das Recht zu schützen – das Recht brechen muss, lässt Züge einer Erlöserfigur erkennen. Der Einzelne nimmt zum Wohle der Allgemeinheit die Schuld auf sich und bezahlt dafür mit einem Leben in Einsamkeit und voller Entbehrungen.

Doch trotz dieser Entbehrungen und aller Schwierigkeiten, Verletzungen und sonstigen Begleiterscheinungen ihres Heldenalltags halten alle untersuchten

¹⁴³ Batman Begins, 00:26:10 ff.

Heldenfiguren an ihrem selbstgewählten Auftrag fest¹⁴⁴. Sie sind, wie es scheint, fest mit den Grundsätzen der ihrer Gesellschaftsordnung verbunden und verteidigen sie – getrieben von einem bedingungslosen Glauben an die Werte der Gesellschaft und, besonders im Falle von Spider-Man und Batman, bedingungsloser Hoffnung an das Gute und die Selbstheilungskräfte der Gesellschaft¹⁴⁵, die sie mit ihrem Vorbild antreiben wollen.

5.1.) Das Erlösermotiv

Bemerkenswert ist, dass in allen untersuchten Filmen über die Abenteuer der amerikanischen Superhelden-Klassiker stets nur eine Person im Vordergrund steht – der Held. Es ist also lediglich eine Person, auf der alle Hoffnungen ruhen, nur eine Person der man zutraut, die Geschicke der Welt zu leiten, bzw. sie vor Schaden zu bewahren – der einsame Beschützer, der in der Nacht über die Sicherheit der Bevölkerung wacht.

Generell werden Superhelden gerne in der Beobachter- oder Beschützerposition über den Dächern einer schlafenden Metropole dargestellt. Selbst Figuren ohne Flugfähigkeiten, wie Batman, positionieren sich unhinterfragt am höchsten Punkt der Stadt: [...] Als „Nachfolger und Reinkarnationen der antiken Heroen verkörpern alle Superhelden den auch heute noch vorhandenen Wunschgedanken nach dem Paraklet, dem Helfer, der göttergleich (als Schutzengel) den Sterblichen wunderbare Rettung bringt.¹⁴⁶

Diese religiös anmutende Bündelung sämtlicher Hoffnungen in einer Person, die sich einer Sache annimmt und sie zu einem für die Allgemeinheit gutem Ende bringt, steht damit in der Tradition der antiken Helden¹⁴⁷, ähnelt aber auch einer in die moderne Zeit übertragenen christlichen Erlösersymbolik, ohne diesen Vergleich nun allzu weit bringen zu wollen. Die christliche Symbolik der Figur Superman wurde im Abschnitt zu Richard Donners und Bryan Singers *Superman*-Verfilmungen bereits eingehend erwähnt. Er ist ein Abgesandter

¹⁴⁴ vgl. Evans, S. 165

¹⁴⁵ Batman beispielsweise spricht immer von dem Tag, an dem die Stadt Batman nicht mehr braucht.

¹⁴⁶ Fuchs/Reitberger, S. 133

¹⁴⁷ Eine weitere Ausführung dieses Gedankens würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Mehr zur Ähnlichkeit von modernen Superheldenfiguren mit antiken Helden bietet die Arbeit von Christina Wagemanns im Kapitel 3, sowie 5.8.

eines höheren Wesens, wächst bei einfachen aber guten Menschen auf und widmet sein Leben später dem Wohl der Allgemeinheit.¹⁴⁸ Andere Aspekte dieser christlichen Symbolik lassen sich in der Figur des Batman entdecken. Dieser bricht das Gesetz, damit es die Polizei nicht tun muss, ist in gewisser Weise böse, damit die anderen es nicht sein müssen. Für das Heil anderer (guter) Menschen nimmt er Schuld auf sich und bezahlt dafür mit einem sozial isolierten Leben als Ausgestoßener.¹⁴⁹ Zumindest teilweise, bei den hier untersuchten Filmen im Falle von Superman und Batman, spielen also religiöse Aspekte eine Rolle. Interessant dabei ist, dass dieser religiöse Aspekt sowohl beim ‚good guy‘ Superman, als auch beim ‚bad guy‘ Batman auftaucht. Dabei bildet Superman den positiven Aspekt eines Erlösers mit Wundertaten und moralischer Reinheit ab, während Batman für den Part des Märtyrers steht, der sich für das Wohl seiner Mitmenschen aufopfert. Auch Robert Jewett und John Shelton Lawrence haben einen spirituellen Unterbau der Superhelden entdeckt. Sie urteilen hierzu:

It [gemeint ist das Grundszenario und die Eigenschaften der Helden in Superheldenfilme – von Jewett & Lawrence „American Monomyth“ genannt] secularizes the Judeo- Christian dramas of community redemption that have arisen on American soil, combining elements of the selfless servant who impassively gives his life for others and the zealous crusader who destroys evil. [...] Their superhuman abilities reflect a hope for divine, redemptive powers that science has never eradicated from the popular mind.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Das Neue Testament bietet einen Protagonisten mit einem ähnlichen Lebensverlauf. Der Unterschied zu Jesus Christus jedoch ist, dass dieser reformerische Bestrebungen hatte.

¹⁴⁹ Man vergleiche dies mit der Geschichte von Jesus Christus, der laut Bibel zur Reinwaschung der Menschheit von Sünde sein Leben hergegeben haben soll. Batman gibt in einem übertragenen Sinne symbolisch sein Leben, er stellt es in den Dienst der Allgemeinheit.

¹⁵⁰ Jewett/Lawrence, S. 7

5.2) Der starke Mann

Doch diese Fixierung auf den einen Retter, die charakteristisch für die untersuchten Filme ist, geht über die rein religiöse Ebene hinaus. Weiterhin lässt sie sich, zumindest teilweise, durch die Herkunft der Heldenfiguren erklären.

Sie alle stammen aus den Vereinigten Staaten und sind von deren Kulturgeschichte und dem vorherrschenden politischen System stark geprägt. Einer Kulturgeschichte, die bedingt durch die geografischen und sozialen Begebenheiten während der Erschließung des Landes von Beginn an stark auf den „selbstmächtigen Einzelnen“¹⁵¹ ausgerichtet war, und es auch heute noch ist. Denn im Gegensatz zur deutschen Parlamentarischen Demokratie räumt das US-amerikanische Regierungssystem der Präsidentialdemokratie dem einzelnen Präsidenten wesentlich mehr Macht und Einfluss ein als es beispielsweise beim deutschen Bundeskanzler der Fall ist. In der Folge nimmt der Präsident und der Umfang seiner Macht also auch eine wesentlich bedeutsamere Rolle in der Wahrnehmung des Einzelnen ein. Als ein Beispiel hierfür kann die Euphorie während des US-Wahlkampfes 2008 genannt werden. Millionen Amerikaner setzten all ihre Hoffnungen auf einen Wandel in die Person Barack Obama. Obama wurde also zu einem Symbol eines Wunsches der Menschen nach Veränderung und sollte diese herbeiführen. Dass ein einzelner Mensch zu so etwas überhaupt nicht in der Lage ist, bleibt bei einer solchen Projektion gerne einmal außen vor. Ebenso der Fakt, dass auch ein Barack Obama ohne seine Mitarbeiter und die Infrastruktur in seinem Rücken nur ein einzelner Mensch ist. Trotzdem – am Ende seiner Zeit als Präsident werden vermutlich alle Veränderungen – zum Guten wie zum Schlechten – allein Obama angelastet werden.

Ähnlich verhält es sich mit den Superhelden. Sie als einzelne Person stehen als Symbol für den letztendlichen Sieg des Guten über das Böse, haben dabei aber einen entscheidenden Vorteil – sie sind fiktional und haben Superkräfte oder besondere Fähigkeiten, die ihnen helfen, ihre in Sachen Komplexität der zu

¹⁵¹ vgl. Hennig, S. 47

lösenden Aufgaben wesentlich einfacheren Taten¹⁵² zu leisten. Trotzdem sind sich bspw. Superman und der US-Präsident insofern ähnlich, dass sie in der öffentlichen Wahrnehmung als moralisch besonders erhaben wahrgenommen werden¹⁵³ sowie die Werte der USA vertreten und verteidigen. Doch im Gegensatz zum Präsidenten, dem anderen starken Mann neben dem Helden, sind es weniger die Gesetze, die von den Superhelden gepflegt und verteidigt werden, sondern die der Verfassung der USA zugrunde liegenden Werte.

Superheroes are by and large not upholders of the letter of the law; they are not law enforcement agents employed by the state. The set of values they traditionally defend is summed up by the Superman tag of truth, justice and the American Way. Sometimes the last term has been interpreted in a narrow nationalistic way...but far more often... has stood for the ideals enshrined in the US Constitution.¹⁵⁴

Dabei stellen die Helden eine Art Spiegel ihrer Gesellschaft dar und passen sich an die Begebenheiten der Zeit an, wie z.B. die Figur des Iron Man zeigt. Waren in den 1960er-Jahren noch Kommunisten die Feinde, bekämpft er im Jahr 2008 eine Truppe arabisch-asiatischer Terroristen.

So somehow, the superhero – more than even the ordinary fictional hero – has to represent the values of the society that produces him. That means that what, say, Superman symbolizes changes over time. [...] Either way – the hero does the right thing. Perhaps more importantly, he knows what the right thing is.¹⁵⁵

Einzelne starke Männer, fest im Glaube an die Werte der Verfassung und den amerikanischen Traum, schwingen sich kostümiert auf, um ihre Heimat und ihre Werte zu verteidigen. Mit der Ausnahme von Iron Man tun sie dies sogar ohne dafür Anerkennung oder Lohn haben zu wollen und mit der Ausnahme Batmans verlassen sie (fast) nie den Bereich des für die Gesellschaft akzeptablen Handelns. Vielmehr wissen diese einzelnen starken Männer auch noch immer, was richtig ist. Nimmt man nun dieses erkannte Motiv vom starken „selbstmächtigen Einzelnen“¹⁵⁶, der sich in guter Absicht und zum Schutz der

¹⁵² Was ist schon das Auffangen eines Meteoriten durch einen unendlich starken Mann mit Flugeigenschaft im Vergleich zu einer Gesundheitsreform in den USA?

¹⁵³ vgl. Hennig, S. 76

¹⁵⁴ Reynolds, S. 74

¹⁵⁵ Fingerroth, S. 17

¹⁵⁶ Hennig, S. 47

Allgemeinheit und des Landes über das System stellt, ergibt sich folgendes Bild.

Alle untersuchten Filme stellen den alleine handelnden, starken Mann in den Vordergrund und machen ihn zum Helden, der die Allgemeinheit rettet. Es ist in den Figuren also eine Überzeugung zu erkennen, dass es ein einzelner Mensch ist, der Großes leisten kann. Dieser Mensch¹⁵⁷ kommt aus der Mitte der Gesellschaft und schwingt sich erst zu seinen Taten auf, nachdem eine Bedrohung von außerhalb dies notwendig macht. Jedoch muss er sich zum Schutz der Allgemeinheit Mitteln bedienen, die die Möglichkeiten der Gesellschaft übersteigen.

Gerade aufgrund der Tatsache, dass die vier untersuchten Superhelden aus den USA stammen, erscheint dieses Bild widersprüchlich. Wie passt es in das von den USA im Ausland gepflegte Bild von der überlegenen Supermacht, dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten und dem Ort von Freiheit und Demokratie, dass es Helden geben muss, die dem Staat im Kampf gegen seine Gegner beistehen müssen? Gerade die offen dargestellte Schwäche des Staates und seiner Institutionen ist es, die auch Jewett und Lawrence bemerken und sie zu ihrer Frage veranlassen, ob hinter dem Wunsch nach einem starken Beschützer nicht auch ein Zweifel am System Demokratie steckt.

[...] why in a country trumpeting itself as the world's supreme democratic model, do we so often relish depictions of impotent democratic institutions that can be rescued only by extralegal superheroes? Are these stories safety valves for the stresses of democracy, or do they represent a yearning for something other than democracy?¹⁵⁸

Steckt also hinter dem Standardszenario der Superheldenfilme die Annahme, dass das demokratische System nicht perfekt ist? Dass es nicht in der Lage ist sich seiner Feinde zu erwehren und einen Übermenschen braucht, der es verteidigt? Vielleicht sogar der Wunsch nach einer anderen Regierungsform? Christopher Nolans *Batman*-Verfilmungen greifen diese Frage ebenfalls auf.

¹⁵⁷ Mit der Ausnahme Supermans, der außerirdischer Herkunft ist. Allerdings kann dies vernachlässigt werden, da er durch seine Kindheit und Jugend in Kansas als amerikanisiert gelten kann.

¹⁵⁸ Jewett/Lawrence, S. 8

Angesichts des durch die Verbrecher in der Stadt verursachten Ausnahmezustand (extreme Bedrohung), rechtfertigt Staatsanwalt Harvey Dent das an sich unrechtmäßige Verhalten Batmans (extreme Maßnahmen).

Wenn der Feind vor den Toren stand, schafften die Römer die Demokratie ab, und bestimmten einen Mann zum Schutz der Stadt. Und es galt nicht als Ehre, sondern als Dienst am Volk.¹⁵⁹

Rechtfertigen Superheldenszenarien durch die kompromisslose Befürwortung amerikanischer Werte und deren Durchsetzung also indirekt möglicherweise auch extreme politische Maßnahmen wie etwa den nach dem 11. September eingeführten Patriot Act¹⁶⁰ oder die völkerrechtswidrigen Kriege¹⁶¹ eines George Bush in Afghanistan und dem Irak? Auf den ersten Blick könnte die Antwort darauf positiv ausfallen. Denn immer wieder, besonders in *Batman Begins* und *Iron Man*, wird der Eindruck erweckt, dass im Ausnahmefall zumindest für den Einzelnen die Regeln außer Kraft gesetzt sind im Sinne des Ausspruches Ciceros „*silent enim leges inter arma*“¹⁶². Wissenschaftlich haltbare Erkenntnisse dazu finden sich im Untersuchungsmaterial und der Sekundärliteratur jedoch nicht¹⁶³ und so bleibt lediglich der Eindruck bestehen. Jedoch lässt sich eine eindeutige Antwort auf die Frage finden, ob hinter dem Standardszenario ein Zweifel an der Gesellschaftsform der amerikanischen Demokratie an sich steckt. Die genaue Analyse der Helden ergibt nämlich keine Hinweise auf eine derartige Annahme – im Gegenteil.

Alle untersuchten Heldenfiguren sind überzeugte Anhänger der Gesellschaft¹⁶⁴, in der sie leben. Spider-Man verkörpert die Werte Amerikas und den amerikanischen Traum ebenso bedingungslos wie der extreme Patriot Iron

¹⁵⁹ The Dark Knight, 00:19:45 ff.

¹⁶⁰ Ein nach dem Anschlägen vom 11. September in den USA beschlossenes Gesetz, das die Bürgerrechte der US-Bürger im Falle eines nicht näher definierten ‚Terrorverdachts‘ massiv einschränkt sowie die Rechte von Ausländern beinahe aufhebt.

¹⁶¹ vgl. Norton-Taylor

¹⁶² lat. Unter den Waffen schweigt (nämlich) das Gesetz. Ausspruch des Cicero in seiner Rede *Pro Milone*.

¹⁶³ siehe Seite 70-73.

¹⁶⁴ Und dabei handelt es sich ausschließlich um leicht abgewandelte Formen der US-Gesellschaft.

Man. Superman steht so fraglos im Dienste der USA wie sich Batman aufopfert, um Korruption und Mafia aus seinem Gotham City zu vertreiben, um es wieder zu altem Glanz zu bringen.

They [die Superhelden] believe that democracy is the best form of government. They believe in racial, religious, and gender parity; judge each individual on his or her own merits. In other words, without being overtly ideological, superheroes champion the consensus views of most residents of Western democracies.¹⁶⁵

Dabei agieren die Helden stets reaktiv¹⁶⁶ und bewahrend – sie haben in keinem Fall die Absicht, die Gesellschaft zu verändern. Es ist vielmehr so, dass sie der Veränderung entgegenwirken und anti-demokratische Tendenzen bekämpfen.¹⁶⁷

[...] the normal and everyday enshrines positive values that must be defended through heroic action – and defended over and over again almost without respite against an endless battery of menaces determined to remake the world [...] The superhero has a mission to preserve society, not to re-invent it.¹⁶⁸

Die Helden bewahren also in allen Fällen bloß den Status quo. Insofern löst sich auch der oben aufgekommene Widerspruch auf. Statt für den Wunsch nach etwas anderem als der Demokratie stehen die Helden für den Wunsch nach dem Erhalt eben dieser. Dahinter, so meint Fingeroth, steckt eine in den USA weit verbreitete Ansicht. „Our society isn't perfect, but it's pretty damn good.“¹⁶⁹ Wenn sich nun also maskierte Helden und mit Superman sogar ein Außerirdischer mit ihrer überlegenen Kraft und moralischen Reinheit¹⁷⁰ in den Dienst dieser vielleicht nicht ganz perfekten, aber der Perfektion schon recht nahe kommenden Gesellschaft stellen, werten sie damit diese Gesellschaft auf.

¹⁶⁵ Fingeroth, S. 160

¹⁶⁶ vgl. Fingeroth, S. 161

¹⁶⁷ vgl. Hennig, S. 45 ff.

¹⁶⁸ Reynolds, S. 77

¹⁶⁹ Fingeroth, S. 160

¹⁷⁰ Trotz aller Prüfungen gehen sie am Ende doch immer den ‚richtigen‘ Weg. Etwa Spider-Man, der am Ende der Trilogie von Zweifeln, Eitelkeit und Rachegeleüsten befreit seinen Weg gefunden hat. Vgl. hierzu Evans, S. 165 ff.

5.3) Ansätze von Systemkritik?

Ein weitere Frage, die sich aus der Betrachtung der untersuchten Superheldenfilme ergibt, ist die Frage, inwiefern Systemkritik Bestandteil des Grund szenarios ist. Zwar konnte bereits ein Aspekt der Kritik, die an der Demokratie als Ganzheit, ausgeschlossen werden, jedoch thematisieren die Filme stellenweise durchaus auch die Schattenseiten unserer Gesellschaft, was als Sozialkritik verstanden werden könnte. Die Spider-Man-Filme etwa zeigen Armut, Leistungsdruck und eine außer Kontrolle geratene Wissenschaft. Batman beschäftigt sich mit Korruption und organisierter Kriminalität. Iron Man lehnt den Waffenhandel ab. Oder etwa nicht?

Es tauchen zwar immer wieder vorgeblich sozialkritische Bilder von Bettlern auf der Straße auf und Armut, Kriminalität, Waffenschmuggel oder die Mühen der Leistungsgesellschaft werden auch nicht komplett ausgeblendet. Ebenso schildert beispielsweise *Iron Man* das Leid unschuldiger Zivilisten im Konflikt zwischen Armee und Terroristen und in den *Spider-Man*-Filmen läuft mehr als einmal ein wissenschaftliches Experiment schief, was zu schrecklichen Folgen für die Textwelt führt. All diese Ereignisse stehen jedoch als Einzelfälle in der Gesamtheit der Textwelten und werden nicht als Anlass zu grundlegender Gesellschaftskritik genutzt. Vielmehr wird immer wieder die Eigenverantwortung des Einzelnen für sein Schicksal hervorgehoben, etwa in den Spider-Man-Filmen. „Mit großer Kraft kommt große Verantwortung“, heißt es da. Entsprechend ist etwa das Schicksal des Industriellen Norman Osborn, der sich durch ein missratenes Genexperiment in einen wahnsinnigen Bösewicht verwandelt und später stirbt, nicht als grundsätzliche Wissenschaftskritik zu verstehen – Spider-Man weiß schließlich mit seinen auf unnatürliche Art und Weise entstandenen Kräften umzugehen¹⁷¹. Ebenso verhält es sich im Film *Iron Man*. Nicht die Waffen, die Tony Stark herstellt, sind böse, sondern nur in den Händen der Gegner Amerikas eine Bedrohung. Es wird also nicht die Waffe kritisiert, sondern wer sie einsetzt. Durch seine Waffen getötete Amerikaner motivieren den Industriellen Stark zu einer Karriere als hochgerüstetem Terroristenjäger. Tötet das Militär einen Terroristen mit Starks

¹⁷¹ vgl hierzu Hennig, S. 72/73 ff.

Waffen oder rettet Iron Man mit tödlicher Gewalt ein Dorf voller Zivilisten vor den Bösewichten, so ist alles in bester Ordnung. Es ist also die individuelle Verantwortung des Einzelnen, die zur vorhandenen Situation führt, und nicht die Schuld der Gesellschaft an sich – zumindest aus Sicht der Filme. Auch Hennig kommt in seiner Analyse zu diesem Schluss. „Durch die individuelle Verantwortlichkeit aller Beteiligten wird jede Form von Gesellschaftskritik schon im Keim erstickt.“¹⁷² Es lässt sich also keine grundlegende Tendenz zur Gesellschaftskritik in den untersuchten Filmen ausmachen.¹⁷³

5.4) Exkurs: Reflexion und Auswirkungen des 11. September 2001 im Superheldenfilm

Die Anschläge auf das New Yorker World Trade Center und das Pentagon in Washington haben nicht nur in der politischen Landschaft ihre Spuren hinterlassen. Auch die Populärkultur hat das Thema ausgiebig aufgegriffen und in Form von Büchern, Fernsehserien und Filmen verarbeitet. So ist es wenig verwunderlich, dass sich auch in den Superheldencomics und deren Verfilmungen Hinweise auf bzw. Folgen der Ereignisse des 11. September 2001 finden lassen.

Im engsten Zusammenhang mit dem 11. September steht der erste Teil der *Spider-Man*-Reihe von Regisseur Sam Raimi. Der Film wurde in den Jahren 2001 und 2002 auch in New York gedreht und produziert. Während der Dreharbeiten kam es zu den Anschlägen am 11. Septembers. Interessant ist, wie dieses Ereignis von Regisseur und Produzenten im Film umgesetzt wurde. Schon vor dem 11. September kursierte zu Werbezwecken bereits ein vom Handlungsstrang des Films unabhängiger Werbespot für den zu erwartenden *Spider-Man*-Film. In diesem knapp zwei Minuten langen Film überfällt eine Gruppe schwer bewaffneter Männer trickreich eine Bank und versucht per Helikopter zu entkommen. Doch plötzlich stoppt des Fluchtvehikel mitten in der

¹⁷² Ebd. S. 73

¹⁷³ Allenfalls eine Art unkommentiertes Aufzeigen von Missständen kommt in den Werken vor. Die Interpretation dessen bleibt jedoch dem Zuschauer überlassen und fällt damit nicht einheitlich aus. Jeder Zuschauer wird aufgrund seiner eigenen Sozialisierung und seines eigenen Weltbildes andere Schlüsse ziehen. Vgl. hierzu TepeKH, S 102 ff.

Luft und wird rückwärts gezerrt, um in der nächsten Einstellung zwischen den beiden Türmen des World Trade Centers in einem gigantischen Spinnennetz zu hängen. Die EndEinstellung des Trailers zeigt Spider-Mans Gesicht als Nahaufnahme – in den Augen spiegelt sich das Bild des World Trade Centers. Nach dem Anschlägen des 11. September 2001 wurde dieser Trailer schnell von Columbia Pictures zurückgezogen und, obwohl keine der Szenen für den fertigen Film eingeplant waren, wurde in der Post-Produktion entschieden, das neue Gesicht Manhattans im Film zu reflektieren¹⁷⁴. Als Ergebnis ist die Schlusszene des ersten Spider-Man entstanden. Statt den Film, wie eingangs geplant, nach dem Begräbnis des Green Goblin enden zu lassen, schwingt sich Spider-Man durch die Häuserschluchten Manhattans, an deren südlichem Ende nun nach einem ausgiebigen 360-Grad-Kameraschwenk kein World Trade Center mehr zu sehen ist. Kurz vor dem Abspann landet Spider-Man auf dem Fahnenmast eines Wolkenkratzers und verharrt für einen Augenblick unter einer riesigen amerikanischen Flagge.¹⁷⁵

Die vermittelte Botschaft scheint klar: Spider-Man ist auf unserer Seite. Der amerikanische Held Peter Parker / Spider-Man bringt seine Unterstützung für Amerika und die Menschen New Yorks zum Ausdruck.¹⁷⁶ Auch im dritten Spider-Man-Film lassen sich Referenzen auf den 11. September entdecken. In einer Szene rettet Spider-Man seine Mitstudentin Gwen Stacey, gleichzeitig Tochter des Polizeichefs, aus einer Notlage. Das Hochhaus, in der sich ihr Büro befindet, droht einzustürzen, nachdem ein Kran außer Kontrolle geraten ist, der das Gebäude schwer beschädigt. Das Haus bricht etagenweise zusammen – die Bürgermeisterochter hängt über dem Abgrund und droht in die Tiefe zu stürzen. Die machtlosen Rettungskräfte und die schockierten Menschenmassen am Boden, die mit entsetztem Blick zum Geschehen in der Höhe starren, wecken unwillkürlich Erinnerungen an den 11. September 2001.

Auch in Bryan Singers *Superman Returns* aus dem Jahre 2006 wird die jüngere amerikanische Geschichte zumindest unausgesprochen aufgegriffen. Fünf Jahre lang war Superman verschwunden. Als er nun, im Jahre 2006, wieder

¹⁷⁴ vgl. Mielke

¹⁷⁵ Spider-Man, 01:51:00 ff.

¹⁷⁶ In den Spider-Man-Comics nach dem 11. September 2001 ist Spider-Man auch am Ground Zero zu sehen. Die Filme verzichten, abgesehen von besagter Endszene und einigen Anspielungen, auf explizite Aufarbeitung der Thematik 11. September.

nach Metropolis zurückkehrt, präsentiert sich ihm eine ganz neue Welt. Metropolis, dessen Vorlage New York ist, fehlen die markanten Twin Towers. Eine Welt, die laut Lois Lanes Artikel „Warum die Welt Superman nicht braucht“ ihr Schicksal selbst in die Hand genommen hat. Aber hat sie das wirklich? Der Filmwissenschaftler George Dvorsky widerspricht der vordergründigen These, die sich aus der Betrachtung des Film ergeben kann und zieht einen Vergleich zu *Superman The Movie* aus dem Jahre 1978. Statt einer Welt, die Superman nicht mehr braucht, sieht er eine Welt, die vom Glauben abgefallen ist, trotzdem aber verzweifelt auf einen Erlöser wartet.

When Christopher Reeve donned the red cape back in the late 70's, Superman had to address the disturbing rise of urban violence and crime. Today, the stakes are much higher. With the United States under the perceived threat of super-terrorism, and with an incompetent and largely ineffective government in place to deal with the issue, defeatism has led to those hopes that can only be realized in religious or science fictional outlets.¹⁷⁷

Einmal mehr steht der Held also für die simple Wunscherfüllung nach einer übermächtigen und beschützenden Instanz. Seine Abwesenheit soll eine Art Erklärungsansatz bieten für das, was am 11. September passiert ist. Nun ist er zurückgekehrt und kann seine Aufgabe als Beschützer wieder wahrnehmen. Deutlich wird dies auch durch die Darstellung Lois Lanes als vom Zweifel geläuterte und wieder Gläubige am Ende des Films. Als Antwort auf ihren preisgekrönten Artikel „Warum die Welt Superman nicht braucht“, verfasst sie eine neue Version. Diesmal mit dem Titel: „Warum die Welt Superman braucht“.

Auch *Iron Man* zeigt einen Held in einem post-9/11-setting. Die neue geopolitische Situation setzt den Helden in eine neue Umgebung. Statt gegen Kommunisten oder sonstige Feinde Amerikas kämpft Iron Man nun gegen eine diffuse Gruppe internationaler Terroristen, die verdächtig an afghanische Stammeskrieger, Taliban oder ähnliche Kämpfer erinnern. Und genauso wie die amerikanische Politik in der Öffentlichkeit den Feind in Afghanistan oder Iran öffentlich immer als illegitime Kämpfer ohne eine von Fundamentalismus oder

¹⁷⁷ Dvorsky, S. 1

Machtausübung abweichende Agenda darzustellen versuchen¹⁷⁸, sind auch die neuen Feinde Iron Mans ohne wirkliches Ziel und ohne wirkliche Ideologie dargestellt. Der Gegner bleibt für den Kinozuschauer letztendlich genau so unbekannt wie die echten Gegner der USA nach dem 11. September. Für die Handlung des Film ist das aber auch nicht wirklich von Bedeutung, da ein Blick in die seit 1963 laufende Entwicklung der Figur des Iron Mans zeigt, dass die Wandlung der Feinde vom Kommunisten zum Terroristen lediglich eine aktualisierende Anpassung eines überkommenen Feindbildes darstellt¹⁷⁹.

Aus diesen Beobachtungen lässt sich feststellen, dass die Ereignisse des 11. September 2001 durchaus eine Auswirkung auf die Verfilmung von klassischen amerikanischen Superheldengeschichten gehabt haben. Jedoch nicht in dem Maße, in dem dies in den Comicheften geschehen ist. Die Filme greifen die Ereignisse und die daraus erfolgten gesellschaftlichen und geopolitischen Veränderungen auf, ohne sie jedoch sehr in den Vordergrund zu stellen. Vielmehr wird die Thematik als Teil der jüngeren Geschichte in die Textwelten mit integriert, etwa in Form veränderter Feindschaften oder Schauplätze. Auf explizite Erwähnung oder die explizite Kreation an der Thematik orientierter neuer Feindbilder wurde, wohl auch im Hinblick auf eine weltweite Vermarktung der Filmproduktionen, verzichtet.

¹⁷⁸ Diese Bewertung ist nicht als Parteiergreifung oder Legitimation der Taliban oder sonstiger Gruppen zu verstehen. Es soll lediglich auf bekannte Feindbildmechanismen hingewiesen werden. Hierzu vgl. Tepe, Peter; Grundsätzliches über Feindbilder, In: „Aufklärung und Kritik“, Nürnberg, 2002

¹⁷⁹ vgl. Abschnitt „Das Böse und seine Manifestation“ im Kapitel Iron Man.

5.5) Weitere Aspekte

Zusätzlich zu den ideologischen, politischen und kulturellen Grundüberzeugungen, die mit den Heldenfiguren in den untersuchten Filmen verbunden sind, bieten diese aber noch mehr Potenzial für die Leser/Zuschauer als den Transport von Werten oder politischen Ansichten. Wie im erkannten Motiv des Erlösers bereits festgestellt, bedienen die Heldenfiguren ebenso ganz konkrete Hoffnungen, Wünsche und Bedürfnisse der Leser/Zuschauer.

Jeder der untersuchten Heldentypen richtet sich dabei an eine andere mehr oder weniger spezifische Zielgruppe. Superman, der über jeden Zweifel erhabene Verfechter amerikanischer Ideale von Anstand und Ehre kann dabei als eine Art universelle Identifikationsfigur für jeden gelten, der sich ebenfalls mit diesen Werten¹⁸⁰ identifiziert – eben einer großen Mehrheit der US-Amerikaner. Auch für andere westlich sozialisierte und orientierte Menschen¹⁸¹ bietet die Figur ein großes Identifikationspotenzial, da die von Superman vertretenen Überzeugungen sehr universell sind. Mit dem in der Figur enthaltenen Motiv des christlich angehauchten Erlösers¹⁸² spricht er besonders in diesem Sinne überzeugte Menschen an, wobei diese Symbolik allerdings nicht so dominant ist, dass sie Anhänger eines säkularen Weltbildes abschrecken würde.

Spider-Man auf der anderen Seite bietet neben dem Motiv des starken Mannes, der Partei für das ergreift, was er für gut und richtig hält, besonders viel Identifikationspotenzial für junge Menschen, da er in ihrem Alter ist, ihre Sorgen und Nöte hat und sich möglicherweise in ähnlichen Lebensumständen befindet. Alles was ihn von ‚normalen‘ Jugendlichen unterscheidet ist, dass er zufällig von der genmanipulierten Spinne gebissen wurde. Ein Umstand der, zumindest theoretisch, auch dem Zuschauer widerfahren könnte. Die Figur ist also ein ideales Ziel von Wunschprojektionen gerade junger Menschen.

¹⁸⁰ vgl. hierzu Waid, S. 10

¹⁸¹ Es liegt die Vermutung nahe, dass die Figur globale universelle Werte bedient und nicht bloß westliche Werte.

¹⁸² vgl. *Superman - The Movie*, 00:25:54 ff. / Hennig, S. 42 / *Superman Returns*, 00:50:45 ff. / Kapitel „Superman - truth, justice and the American way“, S. 15/16.

Batman, der traumatisierte Erbe einer Dynastie von Industriellen, bedient eine andere Sorte Zuschauer. Die Figur liefert besonders viel Raum für Identifikation bei Leuten, die eine ähnliche Sicht auf die Welt haben wie der Protagonist. Er sieht Missstände, sieht auch, dass sie ohne sein Eingreifen nicht beseitigt werden, und handelt. Vielen Menschen, die ähnliche Missstände im wahren Leben feststellen, fehlen aber sowohl die Mittel als auch die Fähigkeiten des Batmans. Sie können also ihre Fantasien durch den dunklen Rächer ausleben.

Iron Man hingegen könnte besonders für junge, männliche Zuschauer interessant sein. Er ist reich, klug, selbstsicher und bekommt alle Frauen dieser Welt, fährt schnelle Autos und feiert Parties in seinem Privatjet. Darüber hinaus ist er auch noch aufrechter Patriot und unterstützt den Kampf gegen feindliche Terroristen sowohl aktiv als auch durch die Herstellung überlegener Waffen für die heimische Armee.

Eine weitere Komponente, die alle Figuren teilen ist, dass es sich bei ihnen allen mehr oder weniger um Waisenkinder handelt. Superman verliert seine Eltern bei der Explosion seines Heimatplaneten, Bruce Waynes Eltern werden von einem Straßenräuber erschossen. Tony Stark wuchs ohne Anerkennung und große Zuwendung durch seinen Vater, dem grandiosen Wissenschaftler, auf und wo Peter Parkers Eltern sind – die Filme verraten es nicht. Gehen wir einmal davon aus, dass ein Großteil der Leser eines Comicbuches sowie die Zuschauer eines Superheldenfilms meist Jugendliche oder junge Erwachsene sind, liefert dieses Szenario des Waisenkindes dem Zuschauer Möglichkeiten, die Figuren auf einer existenziellen Ebene zu erschließen. Wie oft fühlen Kinder und Jugendliche sich machtlos und zweifeln an der Gerechtigkeit der Welt um sie herum? Wie oft träumen sie von einer ganz anderen Gegenwart und Zukunft für sich selbst? Fingeroth will im Motiv des Waisenkindes eine Art Weg zur Selbstermächtigung bzw. Selbstermutigung des Zuschauers erkannt haben.

To be an orphan means that our possibilities are endless. [...] We could become Batman if we were good enough. [...] Further, if one is and orphan, especially one without any seeming family ties, one is free, in the fantasy conception of such things, to do and go as one pleases.¹⁸³

Die Heldenkarrieren auf der Leinwand bieten dem Zuschauer also auf einer gewissen existenziellen Ebene Anreize, sein Potenzial zu erschließen. Dahinter ist eine Einstellung zu erkennen, dass jeder in gewisser Weise für sein eigenes Schicksal verantwortlich ist – aber auch theoretisch in der Lage ist, alles zu erreichen.¹⁸⁴ Batmans bürgerliche Seite Bruce Wayne bspw. verliert auf tragische Weise seine Eltern, rafft sich aber trotzdem auf, übernimmt später den Familienkonzern und tritt Nacht für Nacht gegen Verbrecher an – hat sein Schicksal also allen Widrigkeiten zum Trotz aktiv gestaltet und ihm wichtige Werte verteidigt. Für viele Menschen die im westlich abendländischen, besonders aber im US-amerikanischen Kulturraum sozialisiert sind, bietet dieses Szenario ein hohes Maß an Hoffnung für den eigenen Lebensweg in einer zunehmend auf Individualismus ausgerichteten Welt.¹⁸⁵

Auf der anderen Seite bieten die Heldenfiguren und ihre Geschichten aber auch einen beinahe unerschöpflichen Ausgangspunkt für eskapistische Träume und Alltagsfluchten. Die Psychologen Hancock & Hancock sehen in Superheldenkonstrukten daher auch ein hohes Identifikationspotenzial für Menschen, die sich machtlos und schwach fühlen angesichts der mitunter frustrierenden Einschränkungen, auf die sie im Laufe ihres Lebens stoßen.

What we must recognize is that all of us, to some degree, experience these frustrations and limitations and thus the appeal of the ‚superhero‘ solution. The world of the superhero represents our liberation from these oppressive forces.¹⁸⁶

Der fiktionale Held löst also fiktional die Probleme, die das ‚normale‘ Individuum mit seinen normalen menschlichen Fähigkeiten nicht zu lösen vermag – dient

¹⁸³ Fingeroth, S. 67

¹⁸⁴ Gewisse Übereinstimmungen mit dem Ideal des ‚American dream‘ sind nicht von der Hand zu weisen.

¹⁸⁵ vgl. Fingeroth, S. 70

¹⁸⁶ Hancock, S. 114

also als Projektionsfläche für Ängste und Wunscherfüllung und liefert für den Rezipienten, sei es nun für den Leser eines Buches oder den Betrachter eines Films, Antworten auf gewisse Problemstellungen des Alltags – wenn auch nicht immer in realistischer Art, sondern teils auch in eskapistischer Weise. In der Konsequenz dienen die Heldenkonstrukte somit auch als Hilfe zur Daseinsbewältigung.¹⁸⁷

¹⁸⁷ vgl. TepeTI, S. 19 ff.

6.) Abseits der Klassiker – Neuinterpretationen des Szenarios

Neben den vier untersuchten Heldenfiguren im Film sind in den vergangenen Jahren eine große Anzahl weiterer Produktionen in den Kinos erschienen, die sich mehr oder weniger explizit mit dem Thema auseinandersetzen. Dabei sind, die klassischen amerikanischen Helden als Ausgangspunkt betrachtet, einige Neuinterpretationen und Weiterentwicklungen des Grundszenarios entstanden, von denen hier zwei interessante Ansätze im Detail vorgestellt werden sollen.

6.1) *Kick-Ass*: Der Superheld in jedem Menschen

Dass Superheldenfilme auch lustig sein dürfen, haben schon die *Superman*-Filme der 1980er-Jahre gezeigt, und auch *Iron Man* und die *Spider-Man*-Reihe weisen immer wieder komische Momente auf. Der 2010 erschienene Film *Kick-Ass*¹⁸⁸ treibt dies aber auf die Spitze. Bei *Kick-Ass* handelt es sich um eine Neuschöpfung – jedoch nicht ohne Referenzen an die Klassiker des Genres. Protagonist des Films ist Dave, ein junger Schüler und Fan von Comic-Helden, der frustriert vom Verbrechen in seinem häuslichen Umfeld beschließt, als kostümierter Verbrechensbekämpfer, leider völlig ohne Superkräfte, in seiner Nachbarschaft für Recht und Ordnung zu sorgen. Gleich bei seinem ersten ‚Einsatz‘ wird er schwer verletzt und ist fortan unfähig, Schmerz zu empfinden. Durch seine weitere Heldentätigkeit kommt er mit weiteren kostümierten Verbrechensbekämpfern in Kontakt und nimmt mit diesen den Kampf gegen den Hauptfeind, einen skrupellosen Mafiaboss und Drogenhändler auf.

Kick-Ass kann als Parodie auf das Genre der Superhelden-Filme gesehen werden. Der Held stellt eine Neukombination der festgestellten Heldentypen dar und geht damit einen seit einiger Zeit üblichen Weg.¹⁸⁹ An vielen Stellen finden sich Anspielungen auf bekannte Filme wie *Superman* oder die *Spider-Man*-Filme. Einer der maskierten Verbrecherjäger namens ‚Big Daddy‘ sieht aus wie

¹⁸⁸ *Kick-Ass*, Regie: Matthew Vaughn, DVD, USA, 2010 / Zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Arbeit war zu diesem Film noch keine brauchbare Sekundärliteratur auffindbar.

¹⁸⁹ Zu Heldentypen und deren Verwendung und Neukombination vgl. Hennig, S. 3/31/51/68/83/92/111 ff., sowie Kapitel „Gemeinsamkeiten und Unterschiede“, S. 55-58.

Batman und sinnt ebenfalls nach Rache. Jedoch ist Kick-Ass unter dem vorgeblichen Erscheinungsbild der Komödie auch eine Reflektion des Genres, denn der jugendliche Held¹⁹⁰ stellt das klassische Bild des Superhelden immer wieder in Frage. Auch die Motivation und der moralische Aspekt des Heldenlebens wird in Kick-Ass kritisch hinterfragt. Ähnlich seinem Vorbild Batman geht Ex-Polizist ‚Big Daddy‘ ebenfalls mit überlegener Technik und brutaler Gewalt gegen die Verbrecher vor – erbeutetes Geld nutzt er zur Finanzierung seines Rachefeldzuges. Dabei hilft ihm seine minderjährige Tochter, die sich als wahre Profi-Mörderin herausstellt.

Der Film spricht an vielen Stellen an, dass die Grenzen zwischen Gut und Böse eben nicht immer so eindeutig so verlaufen wie es in den klassischen Verfilmungen häufig der Fall ist. Am Ende stellt sich heraus, dass der einzige moralische Mensch im Film der sympathische Held Kick-Ass ist. Derselbe, der – trotz bester Absichten – immer verliert und geprügelt wird. Alle anderen vorgeblichen Helden handeln entweder aus Geltungssucht, Rache oder niederen Motiven – sind also lediglich maskierte Vigilanten.

In Kick-Ass wird also auf eine augenzwinkernde Art das Bild des Helden an sich in Frage gestellt. Denn der einzige Held des Films bewegt streng genommen eigentlich nichts, abgesehen davon, dass er mit seinem Handeln andere normale Menschen inspiriert und ihnen Hoffnung gibt. Aller Komik und ironisierenden Betrachtung des Genres zum Trotz, spielt *Kick-Ass* am Ende dann aber doch wieder mit den klassischen Motiven. Dem Film liegt der Glaube zugrunde, dass im Falle einer Bedrohung für die Allgemeinheit ein Einzelner den Unterschied ausmachen kann.¹⁹¹ Kick-Ass als Person ist wie seine Rollenvorbilder Verfechter der herrschenden Ordnung, glaubt an amerikanische Werte und kommt einer überforderten und machtlosen Polizei zur Hilfe. Er reagiert nur auf Bedrohungen und ist zufrieden, wenn das Problem beseitigt ist. Ursachenforschung nach dem, was zur Bedrohungssituation geführt hat, ist seine Sache nicht.

¹⁹⁰ Tatsächlich schafft er es nicht einmal einen Gegner wirklich zu besiegen. Vielmehr bezieht er ständig Prügel und muss von anderen gerettet werden. Seine einzige Superkraft ist, dass er nicht in der Lage ist, Schmerz zu empfinden.

¹⁹¹ vgl. Kick-Ass, 01:10:34 ff.

Wichtigste Frage hinter aller Komödie und Gewalt im Film, und das ist die Besonderheit von Kick-Ass, scheint vielmehr die Suche nach einer Antwort auf die ‚was wäre wenn?‘-Frage. Was wäre, wenn sich der einfache junge Schüler aufschwingt um das Verbrechen zu bekämpfen? Steckt also doch ein Held in jedem von uns? Der Film liefert Gelegenheit, das eigene Heldenbild und die eigene Sicht zur Verantwortung des Einzelnen für die Gesellschaft zu hinterfragen. Auf gewisse Weise geht Kick-Ass also neue Wege – fort vom übermenschlichen oder übertechnischen Helden hin zum Helden in jedem Einzelnen von uns.

6.2) Who watches the Watchmen? – Gibbons und Moores Umkehrung des Szenarios

Die Verfilmung von Dave Gibbons und Alan Moores achteiliger Comicserie ‚Watchmen‘¹⁹² aus dem Jahr 2008¹⁹³, kehrt das klassische Szenario des Superheldenfilmes ins Gegenteil um. Statt der Annahme, dass die Welt einen moralisch überlegenen Helden braucht, der sich lokaler und globaler Probleme annimmt und sie zu einem für die Allgemeinheit guten Ende löst, wird das Szenario komplett umgekehrt.¹⁹⁴

Watchmen präsentiert eine Welt, die von den Welten der anderen Superheldenszenarien abweicht. Es wird die Grundidee verfolgt, dass die Veröffentlichung des ersten Superman-Comics eine Vielzahl von normalen Menschen auf den Plan rief, sich kostümiert auf Verbrecherjagd zu begeben. Darüber hinaus gibt es einen wirklichen Superheld in Gestalt des allmächtigen Doctor Manhattan, der nach einem Unfall unsterblich und in der Lage ist, Materie auf subatomarer Ebene zu manipulieren. Nach einer Zeit, in der sich diese maskierten Verbrecherjäger legal betätigten, folgt auf Initiative der Bevölkerung ein Gesetz, das ihre Handlung unter Strafe stellt – in der Welt des Films sind es die Menschen leid, von selbsternannten Gesetzeshütern reglementiert zu werden und verlangen wieder nach den demokratischen

¹⁹² Gibbons/Moore

¹⁹³ Watchmen, DVD, USA, 2008

¹⁹⁴ vgl. Fingerroth, S. 156 ff.

Institutionen der Strafverfolgung. Gleichzeitig befindet sich die Welt am Rande eines Atomkrieges zwischen den USA und der Sowjetunion

Vor diesem Hintergrund beginnt der Film mit dem Mord an einem maskierten Verbrechensbekämpfer, während dessen Aufklärung einige verbliebene ‚Helden‘ ihre Kostüme wieder überstreifen und am Ende einer großen Verschwörung auf den Plan kommen. Sie finden heraus, dass Ozymandias, ihr klügster und beliebtester Heldenkollege, einen Plan geschmiedet hat, der den Weltfrieden bringen soll, dafür aber Millionen von Menschen das Leben kosten wird.

Watchmen behandelt die Frage, mit welcher Legitimation sich maskierte Vigilanten in den Kampf stürzen, ob eine freie Gesellschaft wirklich solche Gestalten braucht und ihre Existenz erlauben sollte. Am Ende sind es die vorgeblichen Helden selbst, die durch Untätigkeit, stillschweigende Übereinkunft oder aktives Zutun die Welt ins Chaos stürzen und unzählige Menschen töten – natürlich mit dem Ziel, die Welt zu einigen und die Bedrohung eines weltweiten Atomkriegs zu eliminieren. Der Film klingt mit einem verhalten optimistischen Grundton aus und lässt offen, ob das Eingreifen der überlegenen maskierten Vigilanten Ozymandias und Doctor Manhattan einerseits richtig, gerechtfertigt und auch legitim war und ob es auf der anderen Seite zum gewünschten Erfolg, nämlich dem Weltfrieden führen wird – der Zuschauer muss selbst entscheiden.

Statt die Ursachen einer globalen Bedrohungssituation zu beseitigen, also Ursachen- statt Symptombeseitigung zu betreiben, konstruiert die Figur des Ozymandias im Comic eine noch viel gigantischere Bedrohung, indem er den Angriff einer außerirdischen Spezies inszeniert.¹⁹⁵ Durch diese Konstruktion eines äußeren Feindes, so der Plan, soll die Menschheit geeint werden. Im Film geht Regisseur Zack Snyder einen noch interessanteren Weg und dekonstruiert den gottgleichen Beschützerhelden komplett. Er lässt Ozymandias einen Plan aushecken, nachdem es so aussieht, als wäre Doctor Manhattan, der gottgleiche Held und Beschützer der USA, verantwortlich für eine Serie von

¹⁹⁵ vgl. Gibbons/Moore, Kapitel 8 (Der Comic ‚Watchmen‘ verfügt über keine durchgehende Seitennummerierung)

Explosionen, die ganze Städte auf der Welt auslöscht. Doctor Manhattan erkennt die Logik des Plans, folgt der Argumentation des Ozymandias und verlässt die Erde – nimmt also die Schuld auf sich. Statt eine Bedrohung von außerhalb zu erschaffen, wandelt Snyder durch die Handlung Ozymandias so den Helden Doctor Manhattan und macht ihn zu einer Bedrohung für die Allgemeinheit¹⁹⁶. Dadurch wird auch das Verlangen nach einem gottgleichen Erlöser und Beschützer in Frage gestellt und das Motiv eines strafenden Gottes aufgebaut – gleichzeitig bedient sich Snyder für die Figur des Doctor Manhattan wieder einer Art Erlösersymbolik und lässt ihn für das vermeintliche Wohl der Allgemeinheit Opfer bringen.

Watchmen ist bei Weitem die komplexeste Herangehensweise an das Superheldenthema und liefert mit seiner einzigartigen Textwelt voller ambivalenter Charaktere viele Gedanken, die über das Grundscenario und die bislang erfolgten Interpretationen des Superheldengenres weit hinaus gehen.¹⁹⁷ Zusammenfassend stellt der Film das komplette Bild eines Superhelden in Frage, hinterfragt kritisch das Verlangen einer Gesellschaft nach gottgleichen Erlösern oder mächtigen Einzelpersonen, die zur Rettung herbeieilen. Was Comic und Film darüber hinaus tun, ist eine vollständige Revision der gegenwärtigen Begriffe von Gerechtigkeit, Ethik und Rache und eine detaillierte Einsicht in die Psyche der Charaktere, die besonders in den Klassikern meist nicht die Oberfläche durchdringt.

6.3) Ein Blick auf Gegenwart und Zukunft des Genres

Neben *Watchmen* und *Kick-Ass* gibt es natürlich noch eine Vielzahl an weiteren Verfilmungen jüngerer Datums, die sich mehr oder weniger detailliert mit dem Superheldenstoff auseinandersetzen und auf teils eigene Weise über die Herangehensweise der Klassiker hinaus interpretieren. Überwiegend handelt es sich dabei um Verfilmungen bereits vorhandener, weitgehend den festgestellten klassischen Maßstäben entsprechender Comicbuch-Helden aus dem DC- oder

¹⁹⁶ Und zwar zu einer einigenden Bedrohung. Durch den Pland des Ozymandias wird Annäherung zwischen den politischen Blöcken erreicht, indem die Drohkulisse eines Angriffes durch Doctor Manhattan aufgebaut wird.

¹⁹⁷ vgl. Skoble, S. 33-41

Marvel-Universum, wie etwa Jonathan Hensleighs *The Punisher*¹⁹⁸, Tim Storys *The Fantastic Four*¹⁹⁹ oder Marc Steven Johnsons *Daredevil*²⁰⁰. Jedoch zeigt sich auch zunehmend ein Trend zu Stoffen und Helden, die sich von den Klassikern unterscheiden. Als Beispiele seien Frank Millers und Robert Rodriguez *Sin City*²⁰¹ oder James Mc Teigues *V for Vendetta*²⁰² und die *X-Men-Reihe*²⁰³ genannt. Diese Filme widmen sich ambivalenteren Heldenkonstrukten und komplexeren Textwelten als dies in den untersuchten Werken der Fall ist. Weiterhin reißt der Strom an Neuschöpfungen nicht ab. Filme wie Brad Birds Animationsfilm *The Incredibles*²⁰⁴ beispielsweise entwerfen mit den klassischen Motiven des Genres völlig eigene humoristische Ansätze, persiflieren das Genre und werfen eigene Fragestellungen, etwa nach dem Nutzen von Superhelden und Superkräften als vererbare Eigenschaft, auf.

Für die nähere Zukunft wurden bereits weitere Comicbuch-Verfilmungen mit Superhelden als Hauptfiguren angekündigt. Darunter befinden sich Fortsetzungen bereits etablierter Reihen wie etwa *Spider-Man* und *Iron Man*, aber auch bislang unverfilmte Geschichten wie die Abenteuer des nordischen Gottes und Marvel-Helden Thor sollen auf die Leinwand gebracht werden.

¹⁹⁸ *The Punisher*, Regie: Jonathan Hensleigh, USA, 2004

¹⁹⁹ *The Fantastic Four*, Regie: Tim Story, USA, 2005

²⁰⁰ *Daredevil*, Regie: Marc Steven Johnson, USA, 2003

²⁰¹ *Sin City*, Regie: Frank Miller / Robert Rodriguez, USA, 2005

²⁰² *V for Vendetta*, Regie: James Mc Teigue, USA/Großbritannien/Deutschland, 2006

²⁰³ Diese Reihe legt besonderes Augenmerk auf das Verhältnis zwischen den Heldenfiguren, deren Kräfte durch Mutationen erklärt werden, und den normalen Menschen und bezieht ihre Inhalte aus dem diesem Zusammenleben innewohnenden Konfliktpotenzial.

²⁰⁴ *The Incredibles*, Regie: Brad Bird, USA, 2004

7.) Schlussbemerkungen

Die vorliegenden Untersuchungen zeigen, dass es trotz des in vielen Fällen ähnlichen Grundscenarios der Superheldenfilme verschiedene Grundannahmen gibt, auf denen das Heldenbild und der Blick auf die Gesellschaft beruht. Allen untersuchten Filmen ist gemein, dass es Einzelpersonen sind, die alleine in den Kampf gegen die Bedrohung ziehen und aus ihr siegreich hervorgehen. Dabei unterscheiden sich die Figuren jedoch in Herkunft, Fähigkeiten, Motivation und Handeln.

Es wurde festgestellt, dass hinter den klassischen amerikanischen Superhelden im Film zwei verschiedene Überzeugungssysteme stecken, die aber durchaus auch nebeneinander auftreten können. Auf der einen Seite ist da der religiös-spirituelle Unterbau der den Figuren innewohnt. Besonders auf der symbolischen Ebene enthalten sie viele Anleihen, besonders aus der christlichen Religion.²⁰⁵ Bestes Beispiel ist hier Superman, der in Sachen Herkunft, Jugend und späterer Mission inklusive übermenschlicher Wundertaten große Ähnlichkeit mit der in der Bibel beschriebenen Erlöserfigur des Jesus Christus aufweist. Auch in der Figur des Batman sind Züge eines Erlösers zu finden. Um seine Heimatstadt vor dem Untergang zu retten, opfert er sich symbolisch auf, indem er allein sich über das Gesetz stellt und die Schuld auf sich lädt. Weniger deutlich, jedoch ebenfalls symbolisch, wird die Figur des Spider-Man in einen christlichen Kontext gestellt.²⁰⁶ Diese Heldenfiguren sind selbstlose Streiter für Recht und Ordnung. Sie geben der Gesellschaft alles und wollen dafür keine Gegenleistung. Sie entscheiden sich aus freien Stücken zu ihrem Tun – es ist ihre Überzeugung. Mit ihrer Kraft und ihrem Opfer erlösen sie die Menschen von eigenen Fehlern und aus Situationen, die die Kraft eines Menschen übersteigen. Sie stellen also eine moderne Version christlicher Heilserwartung und Hoffnung auf einen gütigen

²⁰⁵ Und auch deren jüdische Wurzeln dürfen nicht vernachlässigt werden. Jerry Siegel, Schöpfer des Superman etwa, ließ sich auch durch biblische Figuren wie Samson oder antike Helden wie Herkules inspirieren. vgl. hierzu Fingeroth S. 13

²⁰⁶ In *Spider-Man II* etwa wird er nach einem verlorenen Kampf gegen Doctor Oktavius in einer Kreuzigungspose von Passanten über eine Menschenmenge getragen.

Erlöser dar.²⁰⁷ Die Gesellschaft – das ist das vermittelte Bild – braucht zum Überleben ein übermenschliches oder übermächtiges Wesen.²⁰⁸

Auf der anderen Seite steht ein ganz ähnliches Konzept, jedoch ohne besondere religiös-spirituelle Aspekte. Allen Figuren wohnt außerdem der Aspekt des Verteidigers der Gemeinschaft inne. In Form eines moralisch einwandfreien, fest im Glauben an die Werte der Gemeinschaft verwurzelten Streiters für die Allgemeinheit. Dabei identifizieren sich die untersuchten Figuren ausnahmslos mit den amerikanischen Werten und dem amerikanischen Lebensstil. Sieht sich ihre Welt nun einer Bedrohung ausgesetzt, werden sie tätig und nehmen das Schicksal in die Hand statt es zu erwarten. Dieses Motiv des selbstmächtigen Mannes ist ein weiterer wichtiger Aspekt, der den Heldenkonstrukten zu Grunde liegt. Alle Filme vertreten die Überzeugung, dass ein Einzelner das Schicksal der Gemeinschaft nachhaltig beeinflussen kann. Und da dieser Einzelne, über dem Rest der Gesellschaft stehende Mann, so moralisch erhaben²⁰⁹ und voller Überzeugung für die gute Sache ist, scheinen auch eventuelle Rechtsbrüche gerechtfertigt. Wirkliche Kritik an der Praxis der Heldenfiguren sich über das Gesetz zu stellen, klingt in den klassischen Filmen nämlich kaum mit. Trotzdem bedeutet das nicht, dass diese Filme Alleinherrschaft oder den Wunsch nach einem Diktator oder König propagieren. Dafür, das hat die Untersuchung ergeben, sind die vorliegenden Filme viel zu sehr von einer tief verwurzelten Überzeugung in demokratische Werte geprägt. Die Heldenfiguren entwickeln ihrerseits zu keiner Zeit über den Schutz der Gesellschaft hinaus gehende Ambitionen – sie haben keine Pläne, ihre Kräfte zu nutzen, um über die normalen Menschen zu herrschen. Vielmehr sind sämtliche untersuchte Helden und die Textwelt-Gesellschaften, in denen sie leben, überzeugt von demokratischen Werten²¹⁰ und verteidigen diese unter großen persönlichen Risiken als schützenswertes Ideal²¹¹. Dabei ist manchmal

²⁰⁷ vgl. Jewet/Lawrence, S. 7

²⁰⁸ vgl. bspw. das Ende von Superman Returns. Die vom Glauben an Superman abgefallene Lois Lane besinnt sich und schreibt einen Zeitungsartikel „Warum die Welt Superman braucht.“

²⁰⁹ vgl. Hennig, S. 76

²¹⁰ Freiheit und Gleichheit gehören dazu, aber auch der Glaube an die Institutionen des Staates und demokratische Instanzen wie funktionierende und unabhängige Medien.

²¹¹ vgl. Dik, S. 100

aber auch gemäß der Aussage „Our society isn't perfect, but it's pretty damn good.“²¹² ein leichtes Bewusstsein für die Unzulänglichkeiten des idealisierten Systems zu erkennen. Grundsätzlich sind die dem Szenario innewohnenden Überzeugungen jedoch sehr konservativer Art. Denn innerhalb der Textwelten findet im Laufe der Handlung normalerweise keine Veränderung oder Weiterentwicklung der Grundstruktur statt. Und falls sie durch äußere Einflüsse doch stattfindet, etwa im zweiten Teil der *Superman-Reihe*²¹³, hilft der Held nach überstandener Bedrohung sogar mit, die Welt wieder aufzubauen – genau so wie sie vorher war.

In diesem Kontext ist es daher auch nicht verwunderlich, dass Gesellschaftskritik oder die Schilderung sozialer Missstände im klassischen Superheldenfilm lediglich ein kleines Randthema sind. Schließlich, so die überwiegend innewohnende Überzeugung, ist die Gesellschaft zwar nicht perfekt, kommt dieser Perfektion aber sehr nahe. Es wäre also falsch zu behaupten, dass die klassischen Superheldenfilme für sich beanspruchen, wirkliche Kritik und Lösungsansätze für Probleme oder Fragen unserer Gegenwart zu liefern. Vielmehr sind sie eine Art eskapistisches Vehikel²¹⁴, das immer wieder zum selben Schluss kommt. Am Ende siegen immer die Guten, die Bösen werden besiegt, bestraft oder gar vernichtet und die Gesellschaft besteht weiter fort. Es findet also hauptsächlich eine Bestätigung gemeinhin akzeptierter Werte²¹⁵ und darüber hinaus eine aktive Vermittlung dieser Werte durch ständige Wiederholung des Schemas statt.

Doch diese Beobachtungen treffen nur für die untersuchten Filme und für weitere Produktionen ähnlicher Heldenfiguren zu. Abseits der klassischen Figuren, ihrer Hintergründe und ihrer Abenteuer, haben sich Weiterentwicklungen des Schemas ergeben. Mit der fortschreitenden Tendenz zu einer immer weiter vernetzten, gleichzeitig aber auch komplexer werdenden

²¹² vgl. Fingerroth, S. 160

²¹³ Superman - Allein gegen alle / Außerirdische erobern die Welt und richten Zerstörungen an. Schließlich setzen die die Regierung ab und übernehmen selbst die Führung.

²¹⁴ vgl. Kapitel „Weitere Aspekte“, S. 74-77.

²¹⁵ Hauptsächlich demokratische Werte US-amerikanischer Prägung.

Welt, scheint das selbst in neueren Verfilmungen klassischer amerikanischer Superhelden noch vorhandene und recht simple Weltbild von Gut und Böse allerdings immer weniger zutreffend zu sein. Ein genauer Blick hinter die Kulissen zeigt, dass das Genre reagiert und sich in einem Umbruch befindet. Das Bild des Superhelden und die damit transportierten Überzeugungen sind in einem Wandel²¹⁶ begriffen und erfahren immer komplexere Ausarbeitung. So zeigt bereits die Figur des Spider-Man mit ihren Zweifeln, Irrungen und Fehlern in allen drei Filmen bereits deutliche Tendenzen zu zunehmender Selbstreflexion²¹⁷, die Grenzen von Gut und Böse sind stellenweise nicht mehr klar erkenntlich. Neuerschaffene Heldenkonstrukte wie *Kick-Ass* suchen den Helden nicht mehr in einem übermenschlichen Wesen oder übermächtigen Einzelnen, sondern in jedem einzelnen Menschen selber – die Deutungshoheit verschiebt sich mehr in Richtung des Zuschauers. Filme wie *Watchmen* durchbrechen nicht nur das Standardszenario, sondern hinterfragen den menschlichen Wunsch nach Schutz durch übermenschliche oder übermächtige Wesen und liefern mit ihren ambivalenten Gestalten und Textwelten völlig neue Interpretationen eines Helden und der Gesellschaft. Im Genre der Superheldenfilme ist ein lebendiger Prozess im Gange – man darf gespannt sein auf die weitere Entwicklung.

²¹⁶ vgl. Fingerroth, S. 171

²¹⁷ vgl. auch Wagemanns, S. 90 / Friedrich/Rauscher, S. 5

8.) Bibliographie

Sämtliche in Zitaten und Fußnoten der Magisterarbeit verwendeten Texte und die dafür genutzten Abkürzungen finden sich hier.

8.1) Monografien

Fuchs, Wolfgang J./Reitberger, Reinhold C.; Comics. Anatomie eines Massenmediums, München, 1971

(Fuchs/Reitberger)

Hausmanninger, Thomas; Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos, Frankfurt am Main, 1989

(Hausmanninger)

Jewett, Robert/Lawrence, John Shelton; The Myth of the American Superhero, Grand Rapids, MI, 2002

(Jewett/Lawrence)

Friedman, George, The Next 100 Years, New York, 2010

(Friedman)

Fingerroth, Danny, Superman on the couch, New York/London, 2008

(Fingerroth)

Hennig, Martin; Warum die Welt Superman nicht braucht, Stuttgart, 2010

(Hennig)

Lee, Stan, The Origin of Marvel Comics, New York, 1974

(Lee)

Lee, Stan; Mair, George, Excelsior! The Amazing Life of Stan Lee, New York, 2002

(Lee/Mair)

Lee, Stan; Son of Origins, New York, 1975

(Lee(Origins))

De Falco, Tom; Lee, Stan, Spider-Man: The Ultimate Guide, New York, 2001

(DeFalco/Lee)

Reynolds, Richard; Super Heroes: A Modern Myth, Jackson, MI, 1992

(Reynolds)

Saffle, Steve, Spider-Man The Icon, London, 2007

(Saffle)

Steranko, James; The Steranko History of Comics. Reading, PA, 1970

(Steranko)

Tepe, Peter; Kognitive Hermeneutik, Würzburg, 2007
(TepeKH)

Wagemanns, Christina; „Superhelden“ in Literatur und Film, Düsseldorf, 2009
(Wagemanns)

8.2) Aufsätze

Brenzel, Jeff; Why Are Superheroes Good? Comics and the Ring of Gyges. In: Morris, Tom/Morris, Matt; Superheroes and Philosophy - Truth, Justice and the Socratic Way, Chicago/La Salle, Illinois, 2005, 4. Auflage, 2009
(Brenzel)

Dik, Bryan J.; When I Grow Up I Want to Be A Superhero, In: Rosenberg, Robin S.; The Psychology of Superheroes - An Unauthorized Exploration, Dallas, Texas, 2008
(Dik)

Engle, Gary; „What Makes Superman So Darned American?“ In: Dennis Dooley and Gary Engle (Hrsg.) *Superman at Fifty: The Persistence of a Legend*. Cleveland, OH, 1987
(Engle)

Evans, C. Stephen; Why should Superheroes Be Good?, In: Morris, Tom/Morris, Matt; Superheroes and Philosophy - Truth, Justice and the Socratic Way, Chicago/La Salle, Illinois, 2005, 4. Auflage, 2009
(Evans)

Friedrich, Andreas/Rauscher, Andreas; Amazing Adventures. In: Friedrich, Andreas/Rauscher, Andreas (Hrsg.); Film-Konzepte 6 Superhelden zwischen Comic und Film, München, 2007
(Friedrich/Rauscher)

Friedrich, Andreas; Superman, Batman und ihre filmischen Metamorphosen. In: Friedrich, Andreas/Rauscher, Andreas (Hrsg.); Film-Konzepte 6 Superhelden zwischen Comic und Film, München, 2007
(Friedrich)

Hancock, Peter A. & Gabriella M; Is there a superhero in all of us?, In: Rosenberg, Robin S.; The Psychology of Superheroes - An Unauthorized Exploration, Dallas, Texas, 2008
(Hancock)

Peterson, Christopher/Park, Nansook; The Postive Psychology of Superheroes. In: Rosenberg, Robin S.; The Psychology of Superheroes - An Unauthorized Exploration, Dallas, Texas, 2008
(Peterson/Park)

Rosenberg, Robin S.; Superman's Personality: From Krypton, Kansas, or both? In: Rosenberg, Robin S.; The Psychology of Superheroes - An Unauthorized Exploration, Dallas, Texas, 2008

(Rosenberg)

Skoble, Aeon J.; Superhero Revisionism in Watchmen and The Dark Knight Returns, In: Morris, Tom/Morris, Matt; Superheroes and Philosophy - Truth, Justice and the Socratic Way, Chicago/La Salle, Illinois, 2005, 4. Auflage, 2009

(Skoble)

Tallon, Felix/Walls, Jerry; Superman and Kingdom Come: The Surprise of Philosophical Theology. In: Morris, Tom/Morris, Matt; Superheroes and Philosophy - Truth, Justice and the Socratic Way, Chicago/La Salle, Illinois, 2005, 4. Auflage, 2009

(Tallon/Walls)

Tate, Chuck PhD; An Appetite for Destruction: Aggression and the Batman. In Rosenberg, Robyn S., The Psychology of Superheroes - An unauthorized exploration, Dallas, TX, 2008.

(Tate)

Tepe, Peter; Grundsätzliches zu Feindbildern, In: „Aufklärung und Kritik“, Nürnberg, 2002

(Tepe)

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

(TepeTI)

Waid, Mark; The Real Truth about Superman: And the Rest of Us, Too, In: Morris, Tom/Morris, Matt; Superheroes and Philosophy - Truth, Justice and the Socratic Way, Chicago/La Salle, Illinois, 2005, 4. Auflage, 2009

(Waid)

Wiener, Oswald; Vom Geist der Superhelden. In: Zimmermann, Hans Dieter (Hrsg.); Comic Strips. Vom Geist der Superhelden, Berlin, 1970.

(Wiener)

8.3) Zeitungsartikel

Norton-Taylor, Richard; Top judge: US and UK acted as 'vigilantes' in Iraq invasion, The Guardian, London, 18.11.2008

(Norton-Taylor)

8.4) Filme

Batman Begins, Regie: Christopher Nolan, DVD, USA, 2005

Batman Begins 2-Disc Special Edition; Regie: Christopher Nolan, DVD, Kapitel: Die Reise beginnt (Extra-Zubehör)

Daredevil, Regie: Marc Steven Johnson, USA, 2003

Kick-Ass; Regie: Mathew Vaughn, DVD, USA, 2010

Spider-Man; Buch: David Koepp u.a., Regie: Sam Raimi, USA 2002

Spider-Man 2; Buch: Alvin Sargent u.a., Regie: Sam Raimi, USA, 2004

Spider-Man 3; Buch: Sam Raimi, Ivan Raimi, Alvin Sargent, Regie: Sam Raimi, USA 2007

Sin City, Regie: Frank Miller / Robert Rodriguez, USA, 2005

Superman - The Movie; Regie: Richard Donner, USA/Großbritannien, 1978

Superman - Allein gegen alle; Regie: Richard Lester, Richard Donner, USA, 1980

Superman - Der stählerne Blitz; Regie: Richard Lester, Großbritannien, 1983

Superman - Die Welt am Abgrund; Regie: Sidney J. Furie, Großbritannien, 1987

Superman Returns; Regie: Bryan Singer, USA/Australien, 2006

The Dark Knight; Regie: Christopher Nolan, DVD, USA, 2008

The Fantastic Four, Regie: Tim Story, USA, 2005

The Incredibles, Regie: Brad Bird, USA, 2004

The Invincible Iron Man - Ultimate 2-Disc Edition; Regie: Jon Favreau, DVD, Paramount Pictures, 2008

The Punisher, Regie: Jonathan Hensleigh, USA, 2004

V for Vendetta, Regie: James Mc Teigue, USA/Großbritannien/Deutschland, 2006

Watchmen, Regie: Zack Snyder, DVD, USA, 2008

Kulturzeit, 3sat; Ausgabe vom 09.01.2001

8.5) Comics

Bendis, Brian Michael u.a., Ultimate Comics: Spider-Man, New York, 2009 - heute
(Ultimate Comics: Spider-Man)

Gibbons, Dave/Moore, Alan; Watchmen, New York, 1986, 1987, 3. gesammelte Auflage, 2008
(Gibbons/Moore)

Lee, Stan/Dittko, Steve, The Amazing Spider-Man, New York, 1963 - heute
(The Amazing Spider-Man)

Detective Comics, Ausgabe 27, Batman #1, USA, 1939
(Detective Comics)

8.6) Online-Quellen

Interview der Webseite www.superherohype.com mit Regisseur Sam Raimi
<http://www.superherohype.com/features/articles/93443-spider-man-3-interviews-director-sam-raimi> (abgerufen 11/2010)

Interview von Spiegel Online Autor Rüdiger Sturm mit Regisseur Sam Raimi, veröffentlicht 08.07.2004.
<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,307735,00.html> (abgerufen 11/2010)

Interview von Comics Continuum mit Regisseur Sam Raimi

<http://www.comicscontinuum.com/stories/0406/19/raimi.htm> (abgerufen 11/2010)

Sam Raimi im Interview mit www.lifewhile.com, 28.06.2004

<http://www.lifewhile.com/celebrity/3468565/detail.html> (abgerufen 11/2010)

Sam Raimi im Interview bei der BBC

http://www.bbc.co.uk/films/2004/07/09/sam_raimi_spiderman_2_interview.shtml
(abgerufen 11/2010)

<http://www.youtube.com/watch?v=9-r7qymfa0Q> Videotrailer zum ersten Spider-Man-Film. (abgerufen 11/2010)

Regisseur Jon Favreau im Interview mit dem Vanity Fair Magazine, 28.05.2010.
<http://www.vanityfair.com/online/oscars/2010/04/qa-iron-man-2-director-jon-favreau-wont-immediately-correct-you-if-you-think-he-writes-obamas-speeches.html> (abgerufen 01/2011)

Padnick, Steve; Batman: Plutocrat, erschienen am 31.01.2011, http://www.tor.com/blogs/2011/01/batman-plutocrat?utm_source=Feedburner%3A+Frontpage+Partial+RSS+Feed&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+Torcom%2FFrontpage_Partial+%28Tor.com+Frontpage+Partial+-+Blog+and+Stories%29, (abgerufen 01/2011)

(Padnick)

Dvorsky, George; Superman's return to a post 9/11 world, Institute for Ethics & Emerging Technologies, <http://ieet.org/index.php/IEET/more/665/>, veröffentlicht am 3. Juli 2006, (abgerufen 01/2011)

(Dvorsky)

<http://septterror.tripod.com/movies.html> Essay der amerikanischen Kulturwissenschaftlerin Victoria Mielke zu Spider-Man und den Anschlägen des

11. Septembers 2001 mit einer Auflistung besagter Filmszenen. (abgerufen
11/2010)
(Mielke)