Nicolas Gaspers, Torsten Caeners,
Matthias Keidel (Hg.)

RELIGIÖSE HELDEN

Glaube, Religion und Moralität in der superheroischen Popkultur

[transcript] Comic-Kulturen

Nicolas Gaspers, Torsten Caeners, Matthias Keidel (Hg.)
Religiöse Helden

Comic-Kulturen | Band 1

Editorial

Die von icon Düsseldorf herausgegebene Reihe »Comic-Kulturen« bietet Raum für Beiträge zur aktuellen Comicforschung. Unter dem Begriff »Comic« bündeln wir vielfältige graphische Erzählformen, vom Superhelden-Comic bis zur Graphic Novel und von *bandes dessinées* der franko-belgischen Tradition bis hin zu japanischen Manga. Damit legt die Reihe Wert auf die inhärente Interdisziplinarität des Disziplinenverbunds Comicforschung. Der Plural im Reihentitel (Kultur*en*) ist als Signal und Selbstverpflichtung der Reihenherausgeber*innen zu verstehen, Comics international und interdisziplinär zu denken und Studien zu einem breiten geographischen wie kulturellen Spektrum aufzunehmen.
»Comic-Kulturen« versteht sich als Plattform für aktuelle Sammelbände, aber auch Monografien wie z.B. Dissertationen. Beitragsvorschläge werden zur Qualitätssicherung in einem doppelten Peer-Review-Verfahren evaluiert.
Reihenbeiträge werden in deutscher und englischer Sprache angenommen. Gemischtsprachliche Bände und Beiträge in anderen Sprachen können im Einzelfall angenommen werden.
Die Reihe wird herausgegeben von icon Düsseldorf.

Nicolas Gaspers, geb. 1989, forscht und lehrt in der Medienwissenschaft zu popkulturellen Themen, insbesondere (Superhelden-)Comics und Rock/Metal. Er ist Mitglied des Interdisziplinären Comicforschungsnetzwerks der HHU Düsseldorf (icon) und wurde für seine Abschlussarbeit zu Rammstein mit dem Carl-Wambach-Preis ausgezeichnet.
Torsten Caeners, geb. 1976, forscht und lehrt als Kulturwissenschaftler zu populärkulturellen Themen, insbesondere dem Superheldendiskurs in Film und TV sowie Fantasy und Science-Fiction als Kulturdiagose. Er ist im Vorstand des internationalen Forschungsnetzwerkes »The Superhero Project« und Ko-Organisator der jährlichen Superhelden-Konferenz des Netzwerkes.
Matthias Keidel (Dr.), geb. 1971, Kultur- und Literaturwissenschaftler, forscht zu Großstadtphänomenen wie dem Flaneur, zu popkulturellen Themen und zu Sprachentwicklung vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Interdisziplinärer wissenschaftlicher Austausch findet regelmäßig auf seinen Podcast-Kanälen »Kultur Cast« und »mittelalt & literarisch« statt.

Nicolas Gaspers, Torsten Caeners, Matthias Keidel (Hg.)

Religiöse Helden

Glaube, Religion und Moralität
in der superheroischen Popkultur

[transcript]

Gefördert durch die Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und die Universität Duisburg-Essen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 Lizenz (BY-ND). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, gestattet aber keine Bearbeitung.
Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen oder Derivate einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld
© Nicolas Gaspers, Torsten Caeners, Matthias Keidel (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
https://doi.org/10.14361/9783839460900
Print-ISBN: 978-3-8376-6090-6
PDF-ISBN: 978-3-8394-6090-0
Buchreihen-ISSN: 2941-6647
Buchreihen-eISSN: 2941-6655

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Vorwort
Interdisziplinäres Comicforschungs-Netzwerk Düsseldorf (icon) 9

Einführung: Religiöse Motivik in der superheroischen Popkultur
Nicolas Gaspers 11

Themenüberblick
Torsten Caeners & Matthias Keidel 37

Christliche Narrative in Superheldencomics
Nightcrawler als praktizierender Christ, Antichrist und Erlöser
Kristin Aubel 43

Heilsbringer oder Massenmörder?
Herakles als Verkörperung des Sublimen in Édouard Cours Comicreihe *Herakles*
Arnold Bärtschi 67

Religion und Moraldiskurs im Superheldencomic
Mark Russells *Second Coming*
Dennis Bock 93

Der Mann aus Stahl ist nicht Superman
Verhandlungen christlicher Symbolik und postmoderner Identität in *Man of Steel, Batman v Superman* und *Justice League*
Torsten Caeners 113

»I only wanted the best for everyone«
Moralischer Absolutismus und seine diegetische Entlarvung in der *Red-Son*-Trilogie
Misia Sophia Doms 141

Von Göttern, Kanon, Kontinuität und Kaleidoskopen
Doomsday Clock zwischen Polyphonie und Mythos
Kathrin Kazmaier 157

Daredevils Dilemma als Katholik und blinder Superheld wider Willen
Ein Rezeptionsbericht zur Netflix Serie
Matthias Keidel 189

Erlösungsbedürftige Weltenretter
Superhelden als krisengeschüttelte Krisenmanager
am Beispiel der Marvel-Filme *The Avengers*
Martin Ostermann 209

Superhelden als Social-Gospel-Männer
Ranthild Salzer 233

Über die Beiträger*innen 251

Danksagung

Der vorliegende Band entstammt einem Kolloquium, welches wir im Frühjahr 2021 als Tagungsformat durchgeführt haben. Wir wollten uns seinerzeit der Schnittmenge von Superheld*innen und religiösen Themen nähern und dabei den aktuellen Stand der (deutschsprachigen) Superheldenforschung abfragen. Dazu waren alle interessierten Forscher*innen eingeladen, ihre Überlegungen zu präsentieren und aktuelle Forschungsfragen zur Diskussion zu stellen. In diesem Buch sind im Wesentlichen die Ergebnisse der Konferenz mit einigen Erweiterungen und Ausführungen in Aufsatzform zusammengetragen. Wie massiv das Desiderat sein sollte, das wir mit dem Paar »Superheroismus und Religion« berührt hatten, war uns zu jenem Zeitpunkt noch nicht in vollem Ausmaß klar. Umso mehr freuen wir uns, mit dieser Publikation ein neues Schlaglicht auf die Bedeutung und Relevanz religiöser Themen, Inhalte und Diskurse für Superheldenerzählungen werfen zu können.

Wir möchten uns von Herzen bei allen Kolleg*innen, Netzwerken, Institutionen und Einrichtungen bedanken, die an der Erscheinung dieses Buches auf so vielfältige Art beteiligt sind, sei es durch wertvollen Rat und Denkanstöße, durch Verbesserungsvorschläge und mühevolle Korrekturen, durch die Bereitstellung von (finanziellen) Mitteln und Ressourcen und jede andere Art von Unterstützung, die das Gelingen eines solchen Projektes möglich macht. Einen besonderen Dank richten wir an

a) die Peer-Reviewer*innen, deren detailliertes Feedback im blinden Bewertungsverfahren die Qualität der Beiträge um ein Vielfaches verbessert hat.
b) das Düsseldorfer Comicforschungs-Netzwerk icon, welches uns die Publikation des Bandes als Teil dieser neuen Reihe »Comic-Kulturen« ermöglicht.
c) die Bibliotheken der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und der Universität Duisburg-Essen, die die Finanzierung des Bandes übernommen haben, der dadurch der gesamten Forschungsgemeinschaft als Open Access zur Verfügung gestellt wird.
d) Julia Keutmann, die als Wissenschaftliche Hilfskraft eng in die Produktion des Manuskriptes eingebunden war und deren zuverlässige Arbeit nicht genug wertgeschätzt werden kann.

Unser größter Dank gilt aber natürlich und selbstverständlich allen Beiträgerinnen und Beiträgern dieses Buches, das ohne sie und das Teilen ihrer Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

Die Herausgeber
Nicolas Gaspers, Torsten Caeners & Matthias Keidel

Vorwort

Interdisziplinäres Comicforschungs-Netzwerk Düsseldorf (icon)

Die religiöse Dimension von Superheld*innen im Comic – unsere neue Reihe »Comic-Kulturen« startet direkt mit einem ambitionierten Thema! Das Netzwerk icon (Interdisziplinäres Comicforschungs-Netzwerk) hat sich 2015 gegründet, als an der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf Forscher*innen aus verschiedenen Fächern und auf unterschiedlichen Karrierestufen ihr gemeinsames Interesse für Comics entdeckten. Bald organisierten sie Tagungen und veröffentlichten die Ergebnisse in Sammelbänden. Die Aktivitäten von icon trafen in den letzten Jahren auf ein zunehmendes allgemeines Interesse an Comics in der Wissenschaft. Längst wird dieses Medium ernst genommen und auf vielfältige Weise und mit unterschiedlichen Zielen analysiert.

So lag es nahe, eine eigene Reihe ins Leben zu rufen und der transcript Verlag stand diesem Anliegen von Anfang an dankenswerterweise sehr offen gegenüber und hat uns unterstützt. »Comic-Kulturen« versteht sich als Plattform für Beiträge zur aktuellen Comicforschung. Unter dem Begriff »Comic« bündeln wir vielfältige graphische Erzählformen, vom Superheldencomic bis zur Graphic Novel und von *bandes dessinées* der franko-belgischen Tradition bis hin zu japanischen Manga. Damit legt die Reihe Wert auf die inhärente Interdisziplinarität des Disziplinenverbunds Comicforschung. Der Plural im Reihentitel (Kultur*en*) ist als Signal und Selbstverpflichtung der Reihenherausgeber*innen zu verstehen, Comics international und interdisziplinär zu denken und Studien zu einem breiten geographischen wie kulturellen Spektrum aufzunehmen.

Der von Nicolas Gaspers, Torsten Caeners und Matthias Keidel herausgegebene erste Band ist nun ein perfekter Start für uns, bringt er doch die Ausrichtung mit, die wir uns als Netzwerk für die Reihe wünschen. Die drei Herausgeber haben ein spannendes Thema mit hohem Gegenwartsbezug identifiziert, denn Religion und Heldentum werden dieser Tage in Politik und Gesellschaft wieder vertieft und kontrovers verhandelt, speziell in den USA. Trotzdem ist die religiöse Dimension von Superhelden bislang noch zu wenig in einem Gesamtüberblick analysiert worden, sodass der erste Band der neuen Reihe gleich eine Forschungslücke schließen kann. Gaspers, Caeners und Keidel ist es außerdem gelungen, Autor*innen mit ganz unterschiedlichen Perspektiven auf das Thema zu versammeln: Amerikanis-

tik, Germanistik, Medienwissenschaft, Klassische Philologie, Kunstgeschichte, Geschichte und – für den Band wichtig! – Theologie bieten fundierte Einblicke in die Materie.

Einführung: Religiöse Motivik in der superheroischen Popkultur

Nicolas Gaspers

Es ist eine beeindruckende und zugleich bedrohliche Szene.[1] Ein Mann steht vor einer aufgepeitschten Menschenmenge und predigt göttliche Gerechtigkeit. Während er sich weiter und weiter in seinen rhetorischen Furor hineinsteigert, werden auch seine Gestik und Mimik immer prägnanter, bis schließlich sein ganzer Körper den Schlusspunkt seiner Ansprache deutlich markiert: In messianischer Pose löst er sich langsam vom Boden, bis er mit weit ausgebreiteten Armen in der Luft schwebt, während er ekstatisch die Bibel rezitiert: »Psalm 58,10: The righteous shall rejoice when he sees the vengeance, and he will bathe his feet in the blood of the wicked.«[2] Die Menge antwortet mit entfesseltem Jubel, als der zweifelhafte Prediger anschließend in die Menge schwebt, über den Köpfen der versammelten Glaubensgemeinschaft, aber gerade so weit, dass die ausgestreckten Hände der Menge seine Füße noch berühren können. Den Hintergrund zieren übergroße Kreuzesbanner.

Wer sich vor dem intradiegetischen Publikum hier als Retter und Erlöser inszeniert, während er für die Zuschauenden vor dem Bildschirm als pervertierter Rache-Jesus porträtiert wird, ist Homelander. Er ist der mächtigste ›Supe‹ der zynischen Superhelden-Parodie *The Boys* (2019) und weil er bewusst als groteskes Zerrbild von Superman entworfen wurde, ist dieser Super-Mann geprägt von Narzissmus, Allmachtsfantasien, Gewaltbereitschaft und Geltungssucht.[3] Seine hier zitierte Ansprache findet auf der Believe-Expo statt: Einer Convention für christliche Fundamentalist*innen, die sich aus der homophoben und konservativen ›Capes for Christ‹ Bewegung speist, die für ein christliches, heteronormatives und patriarchales Amerika steht.

---

1 Vgl. hierzu *The Boys*, S01 E05 »Good for the Soul« (USA 2019, P: Hartley Gorenstein): TC: 00:34:50 – 00:35:36.

2 Ebd., Transkription N. G.

3 *The Boys* (2019) ist die jüngst in die dritte Staffel gestartete Serienadaption zur gleichnamigen Comicserie von Ennis und Robertson. Ennis, Garth et al.: The Boys. WildStorm/Dynamite Entertainment: New York 2006–2012.

Nicht nur das Setting gibt der Szene ihren bedrückenden Charakter, sie ist vielmehr als Schmelztiegel mehrerer problematischer Strömungen, Ideen und Referenzen angelegt. Religiöser Fanatismus und Extremismus treffen hier gleichzeitig auf eine Figur, die mit blonden Haaren, blauen Augen und hypermaskuliner Körpermacht spätestens in der zweiten Staffel der Serie auch in die Nähe von White Supremacy, NS-Gedankengut, Totalitarismus und der Übermensch-Ideologie gerückt wird.[4] Die Believe-Expo erinnert mit ihrer Inszenierung von Homelander als Demagoge vor einem fanatischen Kollektiv also gezielt an dunkle Kapitel der NS-Geschichte, die sie gleichzeitig mit Kirche und Religion verknüpft. Die Diskurse von *The Boys* ordnen sich, so die These, in dieser Form einem Zeitgeist der Postmoderne unter, der Superheld*innen und Religion einerseits untrennbar miteinander in Beziehung setzt, insbesondere durch starke christlich-mythische Ikonographie, sie aber andererseits im problematischen Spannungsverhältnis von Heldentum, (religiöser) Moral, Macht und Missbrauch situiert.

Superheld*innen und ihr Machtanspruch sind aber nicht erst seit *The Boys* in dieser postmodernen Krise angekommen. Gut und Böse sind unter den Vorzeichen starker gesellschaftlicher Polarisierungen und politischer Umbrüche längst nicht mehr im Konsens formulierbar. Die (zumindest vermeintliche) schwarz/weiß Moralität des einstigen Golden Age of Comics wurde im Laufe der historischen Entwicklung und Ausdifferenzierung des Genres gegen eine Palette stufenloser Grautöne eingetauscht. Für ein Genre, das klassischerweise auf harte moralische Grenzen angewiesen ist, weil es nicht zuletzt den stetigen Kampf der guten, strahlenden Heldenfigur mit der bösen, skrupellosen Schurkenfigur in ewiger Wiederholung zelebriert, ist dies ein einschneidendes strukturelles Problem.[5] Nicht zuletzt deshalb haben spätestens seit dem Dark Age of Comics düstere Antiheld*innen stetige Konjunktur, die in mehreren Hinsichten zweifeln und hadern: mit ihrer Rolle, ihrem moralischen Kompass, dem Verhältnis von Zweck und Mitteln, der Ausübung von Gewalt und Selbstjustiz und eben mit der ewigen Frage nach den Wertmaßstäben von Richtig und Falsch.

---

4 Die Rezeption, Verarbeitung und (problematische) Verbindung von Superheld*innen und Nietzsches Übermensch-Begriff, insbesondere nach seiner Umdeutung durch die Nazis, wurde in der Superheldenforschung schon vielfach diskutiert. Vgl. beispielhaft Bogaerts, Arno: »Rediscovering Nietzsche's Übermensch in Superman as a Heroic Ideal«, in: Mark D. White (Hg.), Superman and Philosophy, Oxford: John Wiley & Sons 2013, S. 83–100.

5 Diese repetitive Organisation von Superheldenerzählungen durch Bedrohung und i.d.R. restitutive Wiederherstellung des Status Quo wurde in der Forschung schon an vielen Stellen untersucht und nachgewiesen, häufig unter Bezug auf topologiesemantische Strukturen nach Lotman. Siehe hierzu beispielhaft Ditschke, Stephan/Anhut, Anjin: »Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics«, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien, Bielefeld: transcript 2018, S. 117–156.

Religion, Glaube und Kirche könnten hier (neue) Orientierung geben und als dankbare Basis der Restauration scharfer Grenzen, Regeln und Vorgaben dienen. Doch analog zu den Figuren steckt auch der Glaube (unabhängig von seiner religionsinstitutionellen Referenz) in einer vermeintlich äquivalenten Sinnkrise. Befeuert durch immer neue Skandale verlieren die institutionalisierte (christliche) Kirche und der Glauben als soziales Konstrukt an Bedeutung und Rückhalt in der säkularen Gesellschaft der westlichen Industriestaaten.

Diese Einschätzung lässt sich, zumal aus westlicher Perspektive, für nicht-westliche Staaten, Kulturen und Gemeinschaften nicht so leicht treffen. Die soziale Verankerung und Wichtigkeit des Glaubens, der sich etwa in Mitgliederzahlen messen lässt, mag in den christlichen Teilen Afrikas, muslimischen Gemeinschaften im Nahen Osten oder auch für Buddhismus/Taoismus in Japan oder China – kurz: in anderen Teilen der Welt – ganz anders aussehen, als die westlich geprägte (europäische) Alltagserfahrung vermuten lässt. Für die Diskurse der modernen Superheldencomics und Comicverfilmungen bleibt die Säkularisierungsthese – und damit die analytische Perspektive dieses Bandes – dennoch ein zentrales Schlüsselmoment. Die kulturelle Einschränkung ist daher wichtig, um dieser Komplexität differenziert gerecht zu werden, weil es in diesem vorliegenden Band vor allem um Erscheinungsformen von Superheld*innen im Kontext des westlichen Mainstreams bzw. um Formen von (intertextuellen) Bezügen zu führenden Superheldennarrativen geht. Alle Texte des Bandes bleiben, um das klar zu benennen, dieser Perspektive verpflichtet. Mehr zu anderen Religionsformen des Superheldentums zu lesen, bleibt damit weiterhin ein drängendes Desiderat für zukünftige Publikationen der ›superheroischen Popkultur‹.

Der Band bemüht – wie schon im Titel – diese Bezeichnung als heuristischen Sammelbegriff für alle medialen Erscheinungsformen, die direkt oder angrenzend das Feld und Phänomen des Superheldentums und -genres bedienen. Dies ist aus drei Gründen notwendig: Erstens, um keine der vielfältigen medialen Erscheinungsformen von Superheld*innen auszugrenzen (Comics, Film, Serien, Games uvm.); zweitens, um keiner Methodik, Disziplin oder sonstigen ›Einfärbung‹ Vorzug zu geben (wie etwa Begriffe wie Superheldengenre, Superheldenliteratur o. ä. suggerieren könnten); und drittens, um einer kritischen Betrachtung des Genderings in den Medienartefakten begegnen zu können. Letzteres stellt für die Superheldenforschung noch immer eine große Herausforderung dar und macht einen kurzen Exkurs und einige (editorische) Erläuterungen notwendig, weil das Genre lange Zeit von männlichen Produzierenden und Figuren dominiert war und noch immer ist. Das birgt gerade für allgemeine Aussagen zum Genre seine Tücken, auch mit Blick auf die formale Frage des Genderns, insbesondere von Komposita. Während es also absolut notwendig und wichtig ist, sich der Erforschung nicht-männlicher Figuren zu widmen – und damit auch nicht an einer weiteren Unsichtbarmachung oder Marginalisierung mitzuwirken – steht mensch für (historisierende) Fragen des

Genres vor dem Problem, dass genau dies noch immer der Regelfall ist. Es ist also schwierig, von einem Superheld*innendiskurs oder dem Superheld*innengenre zu sprechen, wenn damit geradezu kaschiert wird, dass nicht-männliche Figuren wie Produzierende hier strukturell ausgeschlossen waren und zu einem großen Teil noch immer sind. Auch inhaltlich kann dies zu Missverständnissen führen, etwa wenn in der Analyse von Artefakten von Superheld*innen bzw. Superschurk*innen gesprochen wird, obwohl im gemeinten Artefakt nicht-männliche Figuren gar nicht auftreten. Das Dilemma, das sich aus dieser komplexen Sachlage ergibt, lässt sich nur schwer auflösen. Die inhaltliche Nähe zur Religion potenziert dieses Problem, denn auch hier sprechen wir über eine noch immer von Männern dominierte Sphäre, die sich bis heute der Aufarbeitung dieser systemischen Probleme nicht oder nur unzulänglich stellt. Wenngleich jeder Lösungsansatz dieses komplexen Problems bis zu einem gewissen Punkt unbefriedigend bleibt, haben wir für den vorliegenden Band entschieden, dass hier in jedem vorliegenden Fall eine Einzelentscheidung getroffen werden muss, um in Absprache mit den Autor*innen über die Genderfrage zu entscheiden und dabei alle genannten Argumente gegeneinander abzuwiegen. Die Entscheidungshoheit liegt letztlich und souverän bei den Autor*innen der Texte. Der vorliegende Band bittet daher um aufmerksames Lesen und verbindet damit die Einladung, die jeweilige Entscheidung und ihre Konsequenzen für das Gesagte nachzuvollziehen und kritisch zu prüfen. Letztlich aber sind umfassende Analysen weiblicher Superheldinnen und die strukturelle Erschließung ihrer Erzählungen absolut notwendig und wünschenswert, um diesen blinden Fleck der Superheldenforschung auszuleuchten.

Inhaltlich bleibt es jedenfalls ein äußerst erstaunlicher Befund, dass Glaubensthemen und kirchliche Orte trotz aller Widrigkeiten eine Blütezeit in der superheroischen Popkultur feiern. Übersinnliches, gottgleiche Wesen und metaphorische Kämpfe zwischen Engeln und Dämonen spielen in der Superheldenkultur ebenso eine Rolle wie die Präsenz von Kirchen, religiösen Orten, Themen, Symbolen und Stoffen. Wenn etwa Daredevil zur Beichte geht, Dr. Manhattan über Wasser läuft, Nightcrawler im Gebet das Kreuz küsst, Supermans kryptonischer Name aus dem Hebräischen mit ›Stimme Gottes‹ übersetzt werden kann – die Comics geschrieben, gezeichnet und/oder verlegt von jüdischen Akteur*innen – oder Ms. Marvel als erste muslimische Superheldin im Marvel-Kosmos etabliert wird, dann ist das vor dem skizzierten ideengeschichtlichen Krisenhintergrund im Wortsinne bemerkenswert. Sind die genannten Vorannahmen der Krise und Säkularisierung ob dieser Beobachtungen überhaupt noch haltbar oder sitzen wir hier womöglich sogar einem strukturellen Fehler auf, weil die festgefahrene und vielleicht sogar idealisierte Vorstellung einer modernen, unreligiösen und säkularen Welt einer genauen Prüfung, zumindest kulturell, eigentlich gar nicht standhält? Eines ist jedenfalls sicher: Die mythologisch-religiösen Symbole, Stoffe und Themenfelder müssen sich in irgendeiner Weise zu diesem Spannungsfeld verhalten, das durch ihre immer neue

Verarbeitung in den modernen Geschichten, Formen und Medien stetig (re)visualisiert, (re)produziert oder vielleicht sogar revolutioniert wird.

In jedem Fall lässt die Auseinandersetzung mit diesen zutiefst menschlichen Streitfragen nach der Bedeutung des Glaubens neue spannende Fragen, Perspektiven, Ästhetiken und Deutungen in Bezug auf das reichhaltige Material von Superheldenerzählungen zu. Fragen, die von der Forschung bisher allerdings nur selten an das Material herangetragen werden, obgleich sie sich förmlich aufdrängen. Manche Superheldencomics und -filme sind so derart mit religiösen Referenzen, Namen, Stoffen, Gegenständen und Schauplätzen überfrachtet, dass sie unmöglich übersehen oder als im Zweifel unwichtiger Zierrat abgetan werden können. Popkulturelle Artefakte und religiöse Themen aber wissenschaftlich zusammenzudenken scheint trotz der Reichhaltigkeit des Materials und der Artefakte in sich widersprüchlich zu sein – und findet womöglich deshalb nur marginal statt. Für Comics und andere populäre Medien, denen noch immer der zweifelhafte Vorwurf des Trivialen anhaftet, ist die Hemmschwelle zur Auseinandersetzung mit der Seriosität, kulturellen Hochbedeutung und institutionalisierten Ehrwürdigkeit der Religion mutmaßlich nochmal erhöht:

> Auf solcherlei Tatbestände – nämlich die Reputationsschwäche des noch weitestgehend unverstandenen Mediums, die dogmatisch-positivistische Engführung des Religionsbegriffes und die populistisch-triviale Einbindung religiösen Basismaterials in umstrittene Erzählformate – ließ sich zunächst nur verhalten reagieren.[6]

Einige wichtige Ausnahme der (deutschsprachigen) Comic- und Popkulturforschung bilden dagegen die zahlreichen Arbeiten von Hausmanninger, Brinkmann oder (für den anglophonen Raum) Lewis und Koltun-Fromm.[7] Insbesondere Brinkmann und Hausmanninger weisen regelmäßig auf die Leerstellen religiöser Fragen

---

6 Ahrens, Jörn/Brinkmann, Frank T./Riemer, Nathanael (Hg.): Comics. Bilder, Stories und Sequenzen in religiösen Deutungskulturen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 7.

7 Siehe u.a. Hausmanninger, Thomas: Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos (= Suhrkamp-Taschenbuch Materialien, Band 2100), Frankfurt a.M. 1989; Hausmanninger, Thomas: Verschwörung und Religion. Aspekte der Postsäkularität in den franco-belgischen Comics, München: Fink 2013; Hausmanninger, Thomas: Religion als Kultur. Das Judentum und die jüdische Identität bei Joann Sfar (= Bildnarrative, Band 12), Berlin: Ch. A. Bachmann 2021; Ahrens, J./Brinkmann, F.T./Riemer, N.(Hg.): Comics – Bilder, Stories und Sequenzen in religiösen Deutungskulturen, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015; Brinkmann, Frank T.: Comics und Religion. Das Medium der »Neunten Kunst« in der gegenwärtigen Deutungskultur (= Praktische Theologie heute, Band 44), Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer 1999; Koltun-Fromm, Ken: Drawing on Religion. Reading and the Moral Imagination in Comics and Graphic Novels, University Park, PA: Penn State University Press 2020; Lewis, A.D.: American Comics, Literary Theory, and Religion. The Superhero Afterlife, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014.

und Untersuchungen in der deutschen Comicforschungslandschaft hin – und die Kritik ist ob der besagten Übersichtlichkeit der Veröffentlichungen zum Thema durchaus berechtigt. Während intersektionale Forschungsperspektiven auf Kategorien wie Gender, Race oder Class in der letzten Dekade beständig (und erfreulich) anwachsen, bleibt die Glaubens- und Religionszugehörigkeit regelmäßig hinter diesen Kategorien zurück. Das skizzierte säkulare Paradigma unserer Zeit wird damit auch zu einem strukturellen Problem, jedenfalls wenn es dazu führt, dass religiöse Themen aus dem Blickfeld der Forschung verschwinden. Dass mit derartigen Generalisierungen allerdings immer vorsichtig umgegangen werden muss, belegt schon allein das Vorliegen dieses Bandes, denn in der Tat fragen im aktuellen Diskurs immer mehr Forschende danach, ob die hier paraphrasierte Kritik mittlerweile nicht als längst überwundenes Klischee abqualifiziert werden muss, weil nicht nur in Gesellschaft, Kultur und Medien, sondern auch in der Wissenschaft längst von einem Revival der Religiosität gesprochen wird:

> Die Religionen sind zurück. Die lange totgeglaubten Götter haben sich wieder erhoben oder werden doch heraufbeschworen, zunächst bei ›den anderen‹ an der Peripherie der westlichen Welt, dann zunehmend auch bei ›uns‹, wo eine interessierte, wenn auch mitunter desorientierte Öffentlichkeit auf die Religion aufmerksam geworden ist. Und auch im wissenschaftlichen Diskurs ist die Frage nach den Religionen vom Rand der kleinen Fächer und der theologischen Fakultäten ins Zentrum kulturwissenschaftlicher Forschung und Theoriebildung getreten.[8]

Nicht nur ob der bisher fehlenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit Religion innerhalb des Superheldendiskurses selbst, sondern eben auch im Anschluss an weitereichende kulturwissenschaftliche Entwicklungen ist die Frage des Zusammenspiels von Religion und Superheld*innen also überfällig und dringend geboten.

Religion und Heroismus als Bedürfnis? – Zur (Un)Möglichkeit religiöser Superheld*innen

Wer Superheldenerzählungen auf ihre religiösen Wechselwirkungen untersuchen will, muss sich vor diesem Hintergrund also einem doppelten paradigmatischen Problem stellen, denn nicht nur für Religion sind Geltung oder Nicht-Geltung, Bedeutung oder Bedeutungslosigkeit, Überwindung, Entwicklung oder Erneuerung kritische Elemente rekursiver Identität. Auch der Begriff und die Idee des Heldentums durchläuft ähnlich schwierige (soziale, kulturelle, mediale und semantische)

8 Daniel Weidner (Hg.): Die Wiederkehr der Religionen und die Kulturwissenschaften (= Interjekte, Band 9), Berlin: ZfL 2017, S. 4.

Entwicklungsprozesse.[9] Beide Termini wirken nebeneinandergestellt erst recht wie aus der Zeit gefallen – als wären sie rudimentäre Begriffe; Antiquitäten, die in der (post)modernen Welt des 21. Jahrhunderts eigentlich keine Verwendung mehr finden (dürften). Sie beide, Religion und Heldentum, teilen in der (vorbehaltlich) aufgeklärten, vernünftigen Welt westlicher Industriestaaten den vermeintlichen Status der Prekarität. In unserer (post)modernen Welt ringen beide Phänomene gleichermaßen um ihren Platz in der Gesellschaft und darum, ob der postmoderne Zeitgeist ihnen einen solchen überhaupt noch einräumen kann und will. Für religiöse Held*innen ist dieses Problem durch die Kombination förmlich potenziert.

Seit der Aufklärung wird für Glaube und Religion ideenhistorisch ein immer schneller fortschreitender Abstieg postuliert. Wissenschaft, Technik, neue Analysemethoden und ausdifferenzierte Forschungsgebiete verbannten das einst Rätselhafte, Übernatürliche und Göttliche in die Grenzen von Messungen, Experimenten und rationalen Erklärungen. Der Bedeutungsverlust von Kirche und Glaube wird damit zwingend und antithetisch zu Phänomenen wie Fortschritt, Industrialisierung, Technisierung und Rationalisierung gedacht. Dieser Trend wird dabei sowohl der materiellen wie auch der diskursiven Sphäre der Religion attestiert. Eco skizziert den Diskurs der ›Entmythisierung‹ unserer Zeit griffig in folgenden Worten:

> Spricht man von unserer Zeit als einer Ära der Entmythisierung und bringt dabei diesen Begriff mit der Krise des Sakralen und mit der Symbolverarmung jener Vorstellungen zusammen, in denen wir, gestützt auf eine feste ikonologische Überlieferung, verbindliche, geheiligte Bedeutungen zu finden gewohnt waren, so ist damit insbesondere die allmähliche Auflösung eines zur Institution gewordenen Symbolrepertoires gemeint, das für das frühe und mittelalterliche Christentum charakteristisch war. Dieses Repertoire erlaubte es, die Begriffe einer Offenbarungsreligion ziemlich eindeutig in Bilder zu übersetzen.[10]

Für Deutschland wurde die Krise des Sakralen jüngst durch statistische Zahlen untermauert. Erstmals ist im Jahr 2022 das ehemals dominante Christentum in der Minderheit – zumindest gemessen an offiziellen Mitgliederzahlen, die nach stetig steigenden Kirchenaustritten zuletzt förmlich eingebrochen waren.[11] In Köln oder Wuppertal sind während des Schreibens dieser Zeilen die Termine für Kirchenaustritte für Monate ausgebucht. Schon im Mai 2021 titelte der Humanistische Presse-

---

9 Zur Etymologie und Repräsentation des Heldenbegriffs siehe beispielhaft Nikolas Immer/Mareen van Marwyck (Hg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden (= Edition Kulturwissenschaft, Band 22), Bielefeld: transcript 2014.

10 Eco, Umberto: »Der Mythos von Superman«, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien, Bielefeld: transcript 2018, S. 275–300, hier S. 275.

11 Vgl. https://www.sueddeutsche.de/politik/kirche-christen-austritt-evangelisch-katholisch-1.4429447 vom 30.06.2022.

dienst, dass sich die Bearbeitung von Austrittsverfahren in über 30 deutschen Städten bis zu einem halben Jahr angestaut habe.[12]

Aus diesen Zahlen einen belastbaren Bedeutungsverlust des Glaubens per se abzulesen, bleibt natürlich dennoch schwierig. Diese v.a. christlich und westlich geprägte Sicht verliert andere Glaubensgemeinschaften regelmäßig aus den Augen und selbst der formal messbare Kirchenaustritt mag in Bezug auf das Christentum als Artikulation einer stärkeren Kritik an der Institution Kirche gelesen werden, kann aber deshalb noch lange nicht als repräsentativer Beweis für den Bedeutungsverlust des Glaubens als Idee und Konzept für einzelne Individuen herhalten.[13] Ob der Glaube eine wichtige Rolle für das Leben der Menschen spielt, war wohl seit Luther nicht mehr so stark von der konkreten Institutionszugehörigkeit abgekoppelt wie heute. Überhaupt wird der vermeintliche Konsens der oben paraphrasierten Säkularisierungsthese von modernen Religionswissenschaftler*innen und Religionssoziolog*innen sehr stark angezweifelt.[14] Säkularität und Religiosität treten in diesen Diskussionen immer in Konkurrenz zu den neuen Termini der Postsäkularität bzw. Postreligiösität auf, die genau jene Zweifelhaftigkeit des Klischees der säkularen Moderne in eine Begrifflichkeit meißeln. Die vermeintlichen Belege für den Bedeutungsverlust der Religion in modernen Gesellschaften mögen also bestenfalls Indizien sein – und doch bezeugen sie zumindest das diskursive Spannungsverhältnis zwischen (Post)Moderne und einer an Bedeutung verlierenden Religion, wie es für die in diesem Band behandelten popkulturellen Artefakte der Superheldencomics und -filme zentral geworden ist.

Ein bemerkenswert ähnlicher Bedeutungsverlust lässt sich auch für den Heldenbegriff nachweisen. In seinen Arbeiten seit der Jahrtausendwende hat v.a. der Soziologe Herfried Münkler für die Charakterisierung (post)moderner Gesellschaften den Begriff des ›Postheroischen Zeitalters‹ geprägt.[15] Er zementiert damit eine Beobachtung, die moderne von vormodernen Gesellschaften unterscheide: die Heldenlosigkeit. Heldenfiguren, -ideale, -kulte, -gemeinschaften und -verehrungen, wie sie etwa antike oder mittelalterliche Gesellschaften noch kannten und identitätsstiftend zelebrierten, seien aufgelöst. Zumindest haben sie ihre ursprüngliche Bedeutung, ihren (sozialen) Wert für moderne Gesellschaften verloren. Die Idee

---

12 https://hpd.de/artikel/ueber-30-deutschen-staedten-staut-sich-kirchenaustritt-6-monate-19245 vom 30.06.2022.

13 Vgl. Hoof, Matthias: Der Kirchenaustritt. Eine empirische Studie zur Pastoraltheologie, Neukirchen-Vluyn: Neukirchener 1999.

14 Vgl. hierzu beispielhaft Pollack, Detlef: Säkularisierung – ein moderner Mythos? Studien zum religiösen Wandel in Deutschland, Tübingen: Mohr Siebeck 2003.

15 Hierzu und zum Folgenden siehe Münkler, Herfried: Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2010; Münkler, Herfried: »Heroische und postheroische Gesellschaften«, in: Merkur 61 (2007), S. 742–752; Münkler, Herfried: Kriegssplitter. Die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert, Berlin: Rowohlt 2015.

des strahlenden (i.d.R. männlichen) Helden in schimmernder Rüstung, der sich mit Schwert und Schild bewaffnet in den Kampf gegen zahllose Feinde wirft, hat, so darf man Münkler wohl lesen, soziologisch schlichtweg ausgedient. Als Gründe für diese Entwicklung nennt Münkler u.a. die prägenden Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs, der die traditionellen Heldenvorstellungen moderner westlicher Gesellschaften nachhaltig zerrüttet habe. Maschinell-industrielle Stellungskriege mit (atomaren) Massenvernichtungswaffen von immer grausamerem Ausmaß hätten das kämpferisch-ehrenhafte Heldenmodell älterer Zeiten zusehends ausgehöhlt, bis es gänzlich absurd geworden sei. Die Abschaffung des Motivs der Aufopferung und die Bedeutungs- und Sinnlosigkeit des einst stilisierten und erstrebenswerten Heldentodes trug das ihrige zur Antiquierung (vor)moderner Heldenvorstellungen bei.[16]

Wo Münkler der gelebten Heldenkultur aus soziologischer und historischer Perspektive aber eine differenzierte und schlüssige Absage erteilt, scheint sich kulturell und medial ein ganz gegenteiliges Bild abzuzeichnen. So hat bereits Thomas Nehrlich die Beobachtung gemacht, dass gerade im Zweiten Weltkrieg, also genau dem Hochpunkt der Heldenzerstörung, wie Münkler sie beschreibt, mit den kostümierten Superheld*innen eine neue Blütezeit des Heroismus angebrochen sei. Diese habe »statt zur Verabschiedung klassischen Heldentums zu dessen Überbietung, statt zum Abbau ›heroischer Dispositionen‹ [Münkler] zur Verbreitung superheroischer Figurationen geführt.«[17] Münkler selbst hat, wie Nehrlich anerkennt, die Existenz, Gleichzeitigkeit und Verschiedenartigkeit (tradierter) Heldenbilder als Repräsentation in Literatur, Kultur und Medien nie angezweifelt.

Trotzdem ist es zumindest erstaunlich, dass diese offenkundig so widersprüchlichen Tendenzen zusammengehen sollen. Wie lässt sich das erklären? Glaubt man Nehrlich, so lässt sich durchaus eine Synthese aus dieser vermeintlichen Paradoxie ableiten, und zwar indem man die Perspektive grundsätzlich verschiebt: Löst man Helden aus ihrem konkreten Kontext heraus (sei er nun historisch, soziologisch, kulturell oder medial), dann drängt sich die starke Vermutung auf, dass Heldenhaftigkeit als Phänomen ein genuines, grundsätzliches, überzeitliches und menschliches Bedürfnis zu umschreiben vermag.[18] Menschen, weil sie Menschen sind, wollen dem Wunsch nach Heldentum und seinen Geschichten Ausdruck verleihen. Wenn das stimmt, dann ist die ursprüngliche Paradoxie von

16 Vgl. ebd.

17 Nehrlich, Thomas: »Wenn Identität mittels einer Maske sichtbar wird. Zu Geschichte, Wesen und Ästhetik von Superhelden«, in: Nikolas Immer/Mareen van Marwyck (Hg.), Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden, Bielefeld: transcript 2014, S. 107–128, hier S. 107.

18 Vgl. ebd., S. 127 f.

Superhelden-Boom und Zweitem Weltkrieg nicht nur sinnvoll, sondern sie wird als Kompensationsmechanismus geradezu unausweichlich:

> Obwohl sie in ihren Geschichten mit diesem Versprechen auftreten, sind Superhelden als kulturelles Phänomen wohl nicht im Sinne einer Potenzierung des Heroischen zu verstehen, sondern als dessen Kompensation. Mit ihrer Kombination von Identifikationsangebot und Fiktionalitätssignalen leiten die Comics das Bedürfnis nach Helden von der Wirklichkeit ab in die Fiktion. In einer Kultur, in der gelebtes Heldentum an Bedeutung verloren hat, bewahren die Superhelden diesem einen letzten akzeptierten Modus: den eines genuin ästhetischen Heroismus.[19]

Damit mag ein Schlüsselelement für die Zeitlosigkeit und die übermäßigen Erfolge von Superheld*innen und ihren transmedialen Geschichten gefunden sein, die seit der Geburt des rekordbrechenden MCU immer neue Hochkonjunktur feiern.

Der gleiche Kompensationsmechanismus, den Nehrlich für das Heldentum postuliert, lässt sich dann aber konsequenterweise auch für die Religion diagnostizieren. Analog zur Säkularisierungsthese hat auch Münkler den Bedeutungsverlust der Religion für das Sozialleben moderner Gesellschaften festgestellt. Die »Erosion des Religiösen«[20] ist sogar ein essenzieller Eckpfeiler seiner Argumentation, denn dass antike Heldenbilder vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges ausgedient haben, hat vor allem damit zu tun, dass mit dem Bedeutungsverlust der Religion eine wichtige Legitimations- und Erklärungsstrategie für Helden wegfällt. Der Heldentod wird auf seine säkulare Funktion reduziert, nämlich das ultimative Opfer für die Rettung der Gemeinschaft zu leisten und damit deren Fortbestand und Weiterentwicklung zu sichern. Dies hat zur Folge, dass der Heldentod, als größtes Zeichen des Heldenseins, säkular an Bedeutung gewinnt, da dieses Opfer – und damit die Leistung der Held*innen – noch größer ist, als wenn eine Belohnung und ein neues Leben im Jenseits warten würde. Die religiöse, jenseitige Dimension, in der Held*innen durch Apotheose für das irdische Opfer göttliche Belohnung erfahren, wird somit negiert. Religiöse (Super)Held*innen werden vor diesem Hintergrund zu einer doppelten Unmöglichkeit, weil ihre Einzelteile (Religion und Heldentum) in der Postmoderne jeweils für sich bereits unmöglich sind.

Doch auch hier ist die letzte Konsequenz offensichtlich genau nicht der eigentlich zu erwartende Verlust bzw. das Verschwinden von religiösen Figuren, Motiven und Bildern. Vielmehr scheint sich auch für die Religion hier ein kultureller Kompensationsmechanismus bahn zu brechen: Wo die gelebte, soziale Religion ihre Bedeutung verloren hat, bewahrt auch sie sich, um Nehrlichs Wortwahl aufzugreifen, einen letzten akzeptierten Modus in einer vermeintlich (post)säkularen und

---

19 Ebd., S. 128.

20 H. Münkler: Heroische und postheroische Gesellschaften, S. 742.

(post)religiösen Gesellschaft, nämlich den einer genuin ›ästhetischen Religiosität‹: Ein Flickenteppich aus religiösen Symbolen, Figuren, Namen, Stoffen usw., die beinah beliebig transformiert, kombiniert und aus ihren einstigen (ursprünglichen) Bedeutungen, Kontexten und Verwendungszwecken herausgelöst werden können, um sie als popkulturelle Spielwiese zum Gegenstand neuer Geschichten zu machen. Und auch, wenn diese mal sehr nah oder auch nur sehr lose an diesen Stoffen und Welten interessiert sind, bewahren sie dennoch einen Teil ihrer ursprünglich faszinierenden mythischen Strahlkraft, weil ihre Existenz ganz automatisch eine Tür zu zahlreichen Referenzen, Vernetzungen und Bedeutungen aufstößt, die es nun in neuer Kombination zu entschlüsseln gilt. Vielleicht geht man sogar nicht zu weit, auch hier ein genuin menschliches Bedürfnis nach Religion bzw. nach Mythischem oder Übernatürlichem zu vermuten, die Geschichten gar als ›restored paradise‹ zu lesen:

> At least three foci in these heroes – the mythological, the theological, and the ideological – speak to the macro-issues of humanity and draw our attention to latent desires in our own psyche. We can perceive a prime example of how superhero stories cross over mythical, religious, and ideological boundaries in the theme of a *restored paradise* [H. i. O.].[21]

Wenn wir also Superman in messianischer Pose als Rettungsfigur, getaucht in helles Licht, bewundern, dann ist es vor allem der ästhetische Eindruck, der bleibt und der – selbst wenn uns die heilsgeschichtlichen Bezüge oder ikonographischen Vorlagen nicht direkt bekannt sind – womöglich unser Bedürfnis nach Sakralem in einer säkularen Welt zu kompensieren vermag. Gleichzeitig – und das zeigt einprägsam die diese Einführung einleitende Inszenierung von Homelander – können wir uns diesem religiösen Feld in einer postmodernen Gesellschaft nicht (mehr) unbedarft, vorbehaltlos und unkritisch nähern, sondern müssen es insbesondere in seiner Verbindung zu Allmacht, Legitimation, Totalitarismus und Heldentum immer auch auf die kritischen Elemente dieser besonderen Verbindung untersuchen.

Die religiöse Flut überblicken – Eine Typologie

Vor dem Hintergrund der postmodernen Kontexte also erweisen sich Superheldengeschichten als wahres religiöses Experimentierfeld, für das sich kaum noch Regeln oder Gesetze festlegen lassen. Die fast schon medientypische Veränderlichkeit und Varianz sowohl des gesamten Genres als auch seiner Charaktere und Welten, in der

---

21 Oropeza, B.J.: »Introduction. Superhero Myth and the Restoration of Paradise«, in: Brisio J. Oropeza (Hg.), The Gospel According to Superheroes. Religion and Pop Culture, New York, NY, Bern, Frankfurt a.M., Berlin, Vienna: Lang 2005, S. 1–32, hier S. 4.

Figuren, Geschichten oder ganze Universen in zahllosen und teilweise parallel zueinander erscheinenden Versionen existieren, führt dazu, dass Figuren, Inhalte, Gegenstände, Welten und Stoffkreise beliebig übernommen werden können – als Ganzes, in Teilen oder sogar als komplette Neu- oder Umdeutung.

> Comic book characters are variable by nature; their powers, personalities, relationships, and origin stories are rarely static […]. [They] must adapt to shifting sociocultural values in order to ensure their marketability and commercial viability.[22]

Ein Gesamtüberblick über religiöse Motivik in Superheldencomics lässt sich ob der Masse des Materials und gerade unter Berücksichtigung der ständigen Veränderlichkeit gar nicht anfertigen. Auch eine adäquate kulturtheoretische oder kulturhistorische Aufarbeitung der einzelnen Motive kann eine solche Einführung natürlich nicht leisten und soll daher auch nicht das erklärte Ziel sein. Nachdem aber die Religionsforschung lange Struktur- und Funktionslogiken nachgespürt und dabei einen v.a. funktionalen Religionsbegriff kultiviert hat, der überdies einem rezeptionsästhetischen Zugriff auf das reichhaltige und vielfältige Material der (pop)kulturellen Artefakte gar nicht standhält, ist es notwendig geworden, neue heuristische Methoden zur Bewältigung und Beschreibung religiöser Phänomene zu entwickeln. Die folgende Typologie religiöser Motivfelder im Superheldengenre soll daher helfen, einen ersten strukturell-methodischen Zugriff auf das Material zu erleichtern. Sie kann damit Ausgangspunkt für eine erste Annäherung an die reichhaltige Materialflut sein und Forschende damit zur eigenen weiteren Eruierung der vielfältigen Verwendungszwecke, Kontexte und Forschungslücken einladen, die im Folgenden identifiziert werden.

I. In Gottes Namen – religiös-mythische Namen, Figuren und Stoffkreise

Einer der häufigsten Fälle religiöser Inhalte im Superheldengenre ist die direkte Übernahme, d.h. der Transfer, von Figuren aus zahlreichen religiösen Sagen und Stoffkreisen. Diverse Götter, Halbgötter, mythische Sagengestalten und kulturelle Vorläufer finden sich auf diese Weise sowohl in den Welten von Marvel als auch von DC (und anderen Superhelden-Verlagen wie Dark Horse).[23] Die Wahl und kul-

22 Tedeschi, Victoria: »Poison Ivy, Red in Tooth and Claw: Ecocentrism and Ecofeminism in the DC Universe«, in: W. Haslem/E. MacFarlane/S. Richardson (Hg.), Superhero Bodies: Identity, Materiality, Transformation, London: Taylor & Francis 2018, S. 37–46, hier S. 37.

23 Vgl. hierzu Etter, Lukas/Nehrlich, Thomas/Nowotny, Joanna (Hg.): Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien (= Edition Kulturwissenschaft, Band 133), Bielefeld: transcript 2018, vgl. hierzu insbesondere Sektion I. Vorläufer in Literatur- und Kulturgeschichte, S. 25–75.

turelle Zugehörigkeit des Stoffkreises ist dabei ziemlich beliebig. Es können Figuren aus der nordischen Mythologie sein (Odin, Thor, Loki, Frigga, Heimdall), Götter und Halbgötter aus der griechischen und/oder römischen Antike (Herakles, Diana, Mars/Ares) oder – im Falle von *Moon Knight* – aus dem Alten Ägypten (Khonshu, Ammit, Tawaret). Manche Gottheiten werden in parallele Universen oder Alternativwelten übernommen (etwa die Hindu-Gottheit Garnesha auf Marvel-Erde 616) und wieder andere sind in ihrer Göttlichkeit von ihren (wenn überhaupt je identifizierbaren) religiösen Ursprüngen und kulturellen Zugehörigkeiten so weit in eine breite transzendentale Allgemeinvorstellung abgerückt, dass sie fast schon als Personifikation einer mythischen Idee oder Sphäre erscheinen, wenn wir etwa Poison Ivy als Imagination der Natur bzw. als ›Mutter Natur‹ wahrnehmen, die als Figur nur noch vage Überschneidungspunkte mit ›konkreten‹ Vorbildern hat (Gaia, Demeter, Nymphen etc.).[24]

Wieder andere Figuren arbeiten umgekehrt damit, dass sie einerseits visuell eindeutig zuschreibbar sind, diese visuelle Eindeutigkeit aber inhaltlich genau nicht einlösen wollen. Hellboy etwa ist klar als Teufelsfigur markiert. Er trägt alle Eigenschaften, die spätestens seit dem Mittelalter dem Teufel typischerweise zuerkannt werden: Hörner, Ziegenfüße, rote Haut uvm. Auch das Setting (dazu später) transportiert ihn regelmäßig in höllengleiche Gefilde. Trotzdem löst er die Implikationen dieser Personifikation nicht ein und genau dieses Spannungsverhältnis ist ein Kernelement seiner Geschichten: Er ist nicht der Teufel und er will (anders als z.B. der Joker) auch nicht als teufelsähnliche Figur gelten, insbesondere was seine Moralvorstellungen und sein Wirken als Superheld betrifft. Dass die Diskurse, die Hellboy evoziert, aber genau von diesem Spiel der Paradoxien leben, macht er nicht zuletzt selbst klar, wenn er sich die besagten Hörner als stärkstes Teufelsindiz eigenhändig abfeilt, um eine größere Distanz zwischen sein Erscheinungsbild und das (Ab)Bild des Teufels zu bringen.

Auch die Namen vieler Genrefiguren, die sich nicht direkt aus einer göttlich-kulturellen Figurenvorlage oder Inspiration erklären, speisen sich regelmäßig aus religiösen Kontexten oder entstammen ganz unverhohlen direkt der Bibel. Das gilt sowohl für Superheldenidentitäten (Daredevil, El Diablo, Doomsday, Lucifer, Lady Shiva, Morpheus, Pandora, Angel, Apocalypse uvm.) als auch für ihre vielzitierte zivile Geheimidentität (Matthew, Noah, John, Maria). Natürlich sind insbesondere biblische Vornamen (und ihre Variationen) in gewisser Weise kulturelle Normalität vor dem Hintergrund eines christlichen Erbes westlicher Gesellschaften und

24 Vgl. hierzu beispielhaft Gaspers, Nicolas: »Death and Gardening in Superherocomics. Perspectives on Poison Ivy«, in: Feryal Cubukcu/Sabine Planka (Hg.), Death and Garden Narratives in Literature, Art, and Film. Song of Death in Paradise, Lanham: Lexington Books 2020, S. 173–186.

sicher werden sie nicht jedes Mal, wenn Autor*innen für ihre Figuren einen Namen suchen, als gezielte Referenz auf die Bibel gesetzt. Manchmal mag die Wahl sogar rein willkürlich sein. Doch oft ist eben genau das Gegenteil der Fall und gerade dann, wenn sie als Deutungseinladung gesetzt werden, werden die hochsymbolischen Namen sehr explizit genutzt, um wahlweise eine enge diegetische Verbundenheit des*der Held*in zur Religion zu verdeutlichen oder aber, um die Relevanz religiöser Diskurse zur Deutung der Figuren für die Rezipierenden zu markieren.

So wird etwa Daredevil Matthew ›Matt‹ Murdock, dessen Katholizismus in den Geschichten ohnehin stark präsent ist, prominent nach dem heiligen Apostel und Evangelisten Matthäus/Saint Matthew benannt, einer Flaggenfigur des Glaubens also, während Superheldenname und Kostüm (ähnlich wie Hellboy) der genau gegenteiligen Sphäre der Hölle zuzuordnen sind – jedenfalls visuell-ikonographisch. Dass Matt selbst, mal ironisch-sarkastisch, mal verklärend, als St. Matthew bezeichnet wird, um seine Aufopferung zu betonen und gleichzeitig seinen Hang zur Gewalt in diesem christlichen Paradigma zu problematisieren, zeigt, wie stark die Comics und Serien selbst diese religiösen Diskurse gezielt öffnen, die durch Namen und Bezeichnungen verschlüsselt werden.[25]

Es lassen sich noch viele eindrückliche Beispiele dieser Art finden. Dr. Johnathan ›John‹ Osterman alias Dr. Manhattan aus *Watchmen* beispielsweise nimmt mit Vor- und Nachnamen gleich doppelt die religiösen Themenbereiche vorweg, an denen sich Moore und Gibbons unter Bezug auf Dr. Manhattan im Verlauf der Comics abarbeiten werden. Seine göttliche Auferstehung als Superwesen und Superheld macht die Originstory geradezu allegorisch als Ostergeschichte (›der Mann von Ostern‹) lesbar, sein biblischer Vorname rückt auch ihn gezielt in die Reihe der Evangelisten oder wahlweise Propheten auf. Für ein amerikanisches Lesepublikum mag diese deutsche Bezeichnung sogar doppelt codiert und schwerer zu entschlüsseln sein. Ähnlich schreibt auch Supermans kryptonischer Name der Figur eine inhärente Christlichkeit ein, wenn sich Kal-El aus dem hebräischen mit ›Stimme Gottes‹ übersetzen lässt, die über seinen Vater Jor-El (›Hand Gottes‹) sogar eine genealogische Komponente erhält, die die christliche Trinität andeutet.[26] Namen und Diskurse sind also, wie diese Beispiele illustrieren sollen, weder zufällig noch beiläufig, sondern explizit als Einladung zur Entschlüsselung religiöser Codes gesetzt, um den Geschichten diskursive Komplexität zu verleihen.

---

25 Siehe hierzu u.a. den Aufsatz von Matthias Keidel im vorliegenden Band.

26 In manchen Comics und/oder Elseworlds auch in der Variante ›Kal-L‹ bzw. ›Jor-L‹, wie etwa in Millar, Mark et al.: Superman. Red Son. New York: DC Comics 2003. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Misia Doms in diesem Band.

II. In göttlicher Mission – religiöse Zugehörigkeiten, Funktionen und Institutionen

Aber nicht nur die Namen können im Superheldengenre religiös aufgeladen sein. Superheld*innen können, wie Daredevil und Nightcrawler, auch ganz klar einer Religion zugeordnet oder als bekennend religiös gelesen werden. Da Superheld*innen typischerweise der amerikanischen Kulturlandschaft entstammen, gilt hier immer noch das WASP-Ideal (White Anglo Saxon Protestant) als typisch. Für die Religionszugehörigkeit von Superheld*innen bedeutet das, dass sie meist auch so gelesen werden, sofern sie nicht explizit als anders markiert sind. In vielen Fällen, in denen Religionszugehörigkeit als konstitutives Merkmal von Superheld*innen gezeichnet wird, ist aber genau diese Andersartigkeit gewollt. Das gilt für Daredevils und Nightcrawlers Katholizismus ebenso wie für Ms. Marvel als mittlerweile erste muslimische Superheldin. »Schon kleine Abweichungen vom konservativen Ideal des White Anglo-Saxon Protestant werden, sofern sie den Superhelden selbst betreffen, zu großen, umstrittenen Stigmata«[27]. Einmal etabliert bleiben sie für die Figuren dann konsequenterweise auch überpräsente und themenbestimmende Akzente. Anders gesagt: Gelebte Religiosität ist für Superheld*innen im 20. Jahrhundert noch immer nicht die Regel – und wo sie thematisiert wird, hat sie ihren (fragwürdigen) Reiz als (exotische) Ausnahme.

Eine ähnliche Beobachtung lässt sich auch für die anderen (Neben)Figuren des Genres machen, die in die Geschichten eingebunden sind. Dabei kann es sich gleichermaßen um Einzelpersonen aber auch um Personengruppen oder Kollektive handeln, die in explizit religiöse Funktionen, Instanzen oder Gemeinschaften eingebunden werden. Daredevils engster Vertrauter ist als Priester Angehöriger wie auch geweihter Titel- und Würdenträger der Kirche. Als solcher ist er Bezugsperson, Ersatzvater, Berater, Gehilfe und vor allem Murdocks moralisches Korrektiv. Es ist in erster Linie seine Profession als Priester, die ihm diese Autorität verleiht und die seiner moralischen Einschätzung der jeweiligen Lage ein normatives und bindendes Gewicht gibt: Weil er Priester ist und weil die Kirche seine moralische Überlegenheit legitimiert, sind Daredevil wie auch Rezipierende eingeladen, seine Worte ernst zu nehmen, die häufig mahnend und sehr kritisch mit der aggressiven, selbsternannten Rache-Gerechtigkeit des Superhelden ins Gericht gehen. Ähnlich verhält es sich mit den Nonnen, insbesondere Murdocks Mutter, die diese Rolle z.B. in der dritten Staffel der Netflix-Serie fast vollständig übernimmt. Dass viele dieser Gespräche als markierte Beichte oder in den Mauern der Kirche stattfinden, verstärkt diese Wirkung noch (s. vorheriger Abschnitt). Das zeigt, dass sich die

27 Banhold, Lars: »Pink Kryptonite. Das Coming-Out der Superhelden«, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien, Bielefeld: transcript 2018, S. 439–443, hier S. 440.

in der hiesigen Typologie aufgeführten Kontexte regelmäßig auch überlagern. Superheldengeschichten sind also meist auf mehreren (sich verstärkenden) Ebenen religiös kodiert.

Besonders spannend wird der Zwiespalt, den die unterschiedlichen Erwartungen und Ansprüche von Religion und Superheldentum öffnen, dann, wenn religiöses Amt und Superheldenidentität sich in einer Figur vereinen. Nachdem Nightcrawler etwa lange in einer ähnlichen Position war wie Daredevil, er also Priester rettete, sie als Vertraute wählte oder selbst in einer Kirche lebte, wo er seinen Katholizismus praktizierte, hatten die Comics insbesondere nach seinem Debut auf der Kinoleinwand Kurt Wagner mehr und mehr selbst zum Priester umgeschrieben.[28] Die moralischen Dilemmata, in die er durch die gleichzeitige Mission als Superheld und sein katholisches Dogma gerät, sind seither elementarer Bestandteil der Nightcrawler-Geschichten. Wie wichtig das für die Geschichten und auch für die Fans ist, zeigt sich besonders gut dann, wenn Nightcrawlers Katholizismus und Priestertum untypisch in den Hintergrund treten. So wurden *X-Men: Apokalypse* (2016) und *X-Men: Dark Pheonix* (2019) von den Fans sehr stark kritisiert,

> weil er [Nightcrawler] kein sichtbarer Mann des Glaubens war. Es ist interessant festzustellen, dass sich Nightcrawler von vielen religiösen Charakteren in X-Men-Comics dadurch unterscheidet, dass er im Allgemeinen ein positives Beispiel für Religion ist. Vor allem die X-Men haben sich oft gegen religiöse Extremisten gestellt, wobei Chris Claremont sogar den voreingenommenen Reverend Stryker als Kritiker des amerikanischen Fundamentalismus und der Fernsehevangelisten hervorgebracht hat. Nightcrawler ist eine ziemlich einzigartige Figur im X-Men-Mythos, da seine Religion selten als restriktiv dargestellt wurde, sondern es ihm ermöglicht, eine einzigartige spirituelle Perspektive auf die Krisen des X-Men-Gesichts zu bieten.[29]

Solche Einschätzungen der Fan-Base machen einerseits deutlich, wie eng religiöse Diskurse mit einigen Charakteren des Superheldenkosmos verschränkt sind und andererseits, wie stark Rezipierende bereit sind, das diskursive und symbolische Deutungsangebot auch anzunehmen, das von den Geschichten gemacht wird.

Die Beispiele zeigen aber auch, dass Religion, sobald sie in Kollektiven dargestellt wird, i.d.R. erstmal in Verdacht gerät. Wo die einzelnen Held*innen, wie Daredevil oder Nightcrawler, durchaus positiv in ihrer oft auch kritischen Gläubigkeit gelesen werden können, wird Religion dort, wo sie als Leitbild von Gruppen praktiziert wird, zur Negativfolie, vor der Probleme wie Intoleranz, Extremismus und ein

---

28 Siehe hierzu auch den Beitrag von Kristin Aubel in diesem Band.

29 Albin, George: Marvels bester Nightcrawler-Wechsel geschah außerhalb der Comics. https://gettotext.com/deutsch/marvels-bester-nightcrawler-wechsel-geschah-auserhalb-der-comics/ vom 30.06.2022.

abgeleitetes, staatszersetzendes Recht auf Herrschaft und/oder Missionierung diskutiert werden. Bei *Moon Knight* sind es die Kultanhänger von Ammit, die als Gefolge von Arthur Harrow mit ihrem ›religiösen‹ Fanatismus Leid über die Welt bringen wollen. In *The Boys* ist es die Church of the Collective, die als offensichtliche Scientology-Parodie genau wie die bereits genannte Capes for Christ Bewegung als Feindbild markiert wird. Intrigen, Fremdenfeindlichkeit, Antisemitismus und NS-Sympathie sind hier nur einige Schlagworte, die sich mit der Organisation in religiösen Sekten in Verbindung bringen lassen. Individuelle Religionsauslebung kann Stigma und Othering, aber auch Heldenhaftigkeit unterstreichen. Kollektive organisierte Religion dagegen wird oft als bedrohlich inszeniert.

III. Die Kirche im Dorf – Religiöse Orte und Plätze

Nach den Charakteren selbst sind religiöse Orte und Settings ein präsentes Themenfeld in Superheldencomics. Kirchen, Kathedralen, Krypten, Friedhöfe, Klöster – nahezu jede*r Superheld*in wurde schon einmal vor einem solchen sakralen Setting gezeichnet. Einige Orte wurden dabei so oft verwendet, dass sie Kultstatus erhalten haben, so etwa die St. Patricks Cathedral in New York, vor, in, auf oder über der schon Spider-Man, Deadpool oder Daredevil (mehrfach) in Szene gesetzt wurden – sowohl in Comics als auch in den zugehörigen Film- und Serienadaptionen. In manchen Fällen, wie etwa bei Daredevil oder Nightcrawler, ist die Verwendung dieser sakralen Orte durch die starke Gläubigkeit der Figuren motiviert. Beide gehen zu Messen, zur Beichte, halten sich gern und regelmäßig in ›ihren‹ Kirchen auf oder haben sie sogar zu ihren (vorübergehenden) Hauptquartieren erwählt. Die Portraitierung des Glaubens der Figuren und die Wahl von Orten, Setting und Background verstärken sich damit gegenseitig.

Doch eine solche inhaltlich motivierte Verbindung ist gar nicht zwingend notwendig, sie dürfte sogar nicht einmal der Regelfall als vielmehr die Ausnahme im Superheldengenre sein. Oft genug nämlich werden Superheld*innen und Superschurk*innen an diesen Orten und Institutionen platziert, die eine solche direkte Verbindung zu den Orten via Glaubenszugehörigkeit oder Konfession gar nicht aufweisen. Stattdessen scheint es, als wäre die Wahl des Schauplatzes vor allem ästhetisch motiviert: Kirchen, Kathedralen, Friedhöfe usw. geben der Szene einen eindrucksvollen, beeindruckenden und auch düsteren Anstrich. Die Architektur mit ihren hohen Türmen, dunklen Ecken, Schatten und Kreuzen, an/auf/über denen die Figuren hängen, knien, schweben oder fliegen können, hat hieran einen großen Anteil – ein möglicher Grund, wieso es vor allem gotische Kirchen wie St. Patricks sind, die als Schauplatz gewählt werden.

Dass diesen Gebäuden, Orten und Plätzen durch ihre religiös-mythologisch-symbolische Aufladung ein ganz besonderer Stellenwert zukommt, zeigt sich nicht

zuletzt vor allem daran, dass sie immer wieder zum Austragungsort der klimatischen Endkämpfe, der finalen Showdowns zwischen Superheld*innen und ihrer jeweiligen Nemesis werden: So wurde etwa der Kampf zwischen Venom und Carnage im jüngsten Kinofilm *Venom: Let There Be Carnage* (2021)[30] in, an und auf einer Kirche inszeniert, wobei in diesem Fall die Grace Cathedral in San Francisco Pate stand bzw. als Drehort diente, und schon Tim Burtons *Batman* (1989)[31] verfolgte seinen Erzfeind den Joker mitsamt weiblicher Geisel für das finale Spektakel auf den Glockenturm der Gotham City Cathedral, wobei insbesondere die Turm-Szene auch als Hommage an Hitchcocks *Vertigo* (1958)[32] zu deuten ist. Letzteres belegt einmal mehr, dass diese ikonischen Sequenzen eben nicht ausschließlich als explizit religiöser Verweis zu verstehen sind, sondern vielmehr als ästhetische und oft intertextuelle Referenz. Auch Daredevil stellt sich Bullseye in Staffel 3 der Netflix-Serie in einer in rotes Licht getauchten Kirche in Manhattan zu »one of the most epic battles«[33], wie Stunt Double Chris Brewster die Szene beschreibt. Brewster stellt damit nicht nur die Qualität der Choreografie heraus, sondern beschreibt damit vor allem das Set der Kirche als klimatisches Element des auch nach ihr benannten ›Inside The Church Fight‹, dessen ›epische Qualität‹ sich eben gerade aus dem religiösen Handlungsort in Kombination mit seinen Figuren speist.

Religiöse Orte und Schauplätze erfüllen also gleich mehrere und teilweise widersprüchliche Zwecke. Zum einen werden sie zur Unterstreichung und Betonung des Glaubens oder der moralisch guten Heldenhaftigkeit der Held*innen eingesetzt. Die Bilder fangen damit ein, was dem Charakter der Figuren als Missionskern eingeschrieben wird. Dieser Fall trifft besonders auf direkt religiöse Held*innen wie Daredevil oder Nightcrawler zu. Gleichzeitig kann aber auch das genaue Gegenteil der Fall sein. Für Daredevil und Nightcrawler, mehr noch für ›unreligiös‹ scheinende Held*innen wie Batman, wird die Inszenierung vor offensichtlich religiösen Plätzen gerade dafür genutzt, die Widersprüche, Zweifelhaftigkeiten und Fragwürdigkeiten der Figuren und ihrer Handlungen zu betonen. Ein innerer Bruch und ein dauerhaftes Hadern der Figuren mit ihrem Glauben und ihrer Rolle als Superheld*in geht damit Hand in Hand. Eigentlich verbindliche (in diesem Fall christliche) Vorgaben wie Nächstenliebe, Gewaltlosigkeit und Gnade werden so in Kontradiktion zur superheroischen Mission und ihrer Erfüllung gesetzt, die zur Schaffung der Gerechtigkeit dann eben doch oft genug rohe Gewaltanwendung, drakonische Strafe und den harten Bruch von weltlichen wie göttlichen Regeln und Geboten des Zusammenlebens erfordert. Heroisierung und Problematisierung liegen hier dicht beieinander. Die

30 *Venom: Let There Be Carnage* (USA 2021, R: Andy Serkis).

31 *Batman* (USA 1989, R: Tim Burton).

32 *Vertigo* (USA 1958, R: Alfred Hitchcock).

33 Daredevil Season 3. Featurette: Inside the Church Fight. https://www.youtube.com/watch?v=jqgzIxFx4EM, TC: 0:07.

Wahl der Schauplätze hat damit ebenfalls einen großen Anteil an der Komplexität von Superheldengeschichten, wie sie verstärkt seit dem Dark Age of Comics zu verzeichnen sind.

IV. Gegenstände, Schriften und Relikte[34]

Ein kleinerer Bereich, der aber gerade von stark mythologisierten Superheldenserien wie *Hellboy* oder *Constantine* bedient wird, sind religiöse oder mythische Gegenstände. Dabei kann es sich um ominöse Bücher und Schriften, mysteriöse Relikte oder Kultgegenstände von realen (Welt)Religionen oder auch fiktiven Sekten und Kulten handeln, denen in den Geschichten eine besondere Bedeutung beigemessen wird. Oft müssen sie gefunden, zerstört, enträtselt oder zur Überwindung von Superschurk*innen eingesetzt werden, wenn diese z.B. nur durch einen bestimmten Dolch o. ä. aufgehalten werden können.

Solche Gegenstände sind besonders bemerkenswert, da sie natürlich für die narrativen Auskleidungen der Geschichte einsetzbar sind, indem nach ihnen gesucht werden muss bzw. die Gegenstände dem Superschurken nicht in die Hände fallen dürfen. So ist es z.B. in *Moon Knight* (2022)[35] der Skarabäus, der als Kompass zum Grab der Göttin Ammit den Weg zu Macht und Superkräften weist. Der bereits erwähnte Sektenkult-Anführer Arthur Harrow verwendet wiederum seinen Spazierstock als zentrales Artefakt seiner rituellen Handlungen. In *Doctor Strange and the Multiverse of Madness* (2022)[36] spielt das Buch der Schwarzen Magie, das Darkhold, eine zentrale Rolle und seine Nutzung ist mit speziellen rituellen Sprechformeln verbunden. Kamala Kahn in der neuen Serie *Ms. Marvel* (2022)[37] bezieht ihre Kraft aus einem Armreif, welcher mit den Dschinn, Gestalten aus der arabisch-islamischen Glaubensvorstellung, in Zusammenhang steht. Es ließen sich hier noch weitere Beispiele anführen. Interessanter ist jedoch, auf Artefakte, Gegenstände und Relikte einzugehen, die in den Geschichten selbst durch ihren Einsatz besondere mythische oder religiöse Bedeutungen erlangen. Hierdurch gelingt es nämlich den Superheldengeschichten, Prozesse der Mythologisierung sinnfällig zu machen. So kommt z.B. dem Schild von Captain America besondere Bedeutung zu, denn es repräsentiert nicht nur ein idealtypisches Amerika, sondern auch die Verkörperung dieses Idealbildes in Steve Rogers. Die Verhandlungen um die Nachfolge des Super-

34 Insbesondere die Sektion IV folgt mit großem Dank vielen Vorschlägen und Ergänzungen von Torsten Caeners.

35 *Moon Knight* (USA 2022, P: Peter Cameron).

36 *Doctor Strange in the Multiverse of Madness* (USA 2022, R: Sam Raimi).

37 *Ms. Marvel* (USA 2022, P: Kevin Feige).

helden, welche in der Serie *The Falcon and the Winter Soldier* (2021)[38] in Szene gesetzt werden, offenbaren, wie Steve Rogers nach seinem Tod/Verschwinden fast schon eine Apotheose erfahren hat und zwar nicht nur bei der Bevölkerung, sondern auch bei seinen Freunden und Avengers-Kollegen. Das Schild wird in der Serie zum symbolischen Katalysator der Notwendigkeit und gleichzeitigen Unmöglichkeit, dem perfekten Superhelden Steve Rogers nachzufolgen. Der im Schild manifeste Mythos macht es möglich, ethnische Diskurse, Klassendiskurse und ideologische Diskurse zu kanalisieren.

V. Extradiegetische Kontexte – Biografien von Autor*innen und Zeichner*innen

Für viele der bereits genannten religiösen Referenzen wird in der Forschung regelmäßig die Biografie von Autor*innen und Zeichner*innen als Plausibilisierung und Erklärungsansatz herangezogen. Insbesondere das Jüdisch-Sein bekannter Superheldenschöpfer, darunter Superman-Erfinder Joe Shuster und Jerome ›Jerry‹ Siegel, wurde von der Forschung bemüht, um jüdisch-christliche Narrative und mythische Strukturen in den Stories wiederzufinden. Meinreken hat sogar eine jüdische Superheldenhistorie vorgelegt.[39] Das Einwandern und die Verarbeitung jüdisch-christlicher Stoffe wirkt vor diesem biografischen Hintergrund besonders plausibel. Superman wurde in diesem Kontext sogar als adaptierte Moses-Geschichte gelesen: Der ausgesetzte Kal-El, der von fremden Eltern aufgezogen wird, seine Heimat (und sein Heimatvolk) verliert und schließlich sein Erbe und seine (gottgegebene) Bestimmung (wieder)findet.[40] Ohnehin dürfte Superman das mit Abstand bekannteste Beispiel für die angenommene Wirksamkeit religiös-biografischer Zusammenhänge sein.

Doch auch Stan Lee, geboren in New York, und Jack Kirby werden ihre Migrationsgeschichte und ihr Judentum sowohl vom Feuilleton als auch von den Fans als wichtige Inspirationsquelle für die Machart ihrer Superheldengeschichten ausgelegt. Manche Einschätzungen über Stan Lees Arbeit als wohl bekanntester und prägendster Ikone des Marvel-Verlags gehen sogar so weit, aus dem Marvel-Universum ganz universell und unabhängig von einzelnen Geschichten oder Figuren einen jüdisch geprägten Wertekatalog herauslesen zu wollen.

---

38 *The Falcon and the Winter Soldier* (USA 2021, R: Kari Skogland).

39 Meinrenken, Jens: »Eine jüdische Geschichte der Superheldencomics«, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien, Bielefeld: transcript 2018, S. 211–228.

40 A. Bogaerts: Rediscovering Nietzsche's Übermensch in Superman as a Heroic Ideal, S. 92.

> Es gibt Stimmen, die behaupten, das Marvel-Universum verbreite grundsätzlich jüdische Werte und zeige inhaltliche Parallelen zu religiösen Schriften. Tatsächlich sind einige seiner Bösewichte und Superhelden jüdisch, auch das eine Konsequenz einer realistischen Darstellung inklusive historischer und kultureller Fakten. Bei den Fantastic Four gibt es Szenen, in denen The Thing betet; es wird auch explizit über den jüdischen Familienhintergrund von Ben Grimm gesprochen, der aus Lower East Side von Manhattan kommt, einem historisch jüdischen Stadtteil.[41]

Und obgleich zumindest die generalisierenden und tendenziösen Anteile solcher Aussagen kritisch hinterfragt werden müssen, lässt sich der wichtige Einfluss jüdischer Religion und (Migrations)Geschichte nicht von der Hand weisen. In Figuren wie Magneto wird diese jüdisch-biographische Erfahrung sogar zur analogen intradiegetischen Erfahrung der Figur: Die Fluchterfahrung des jüdischen und in Deutschland geborenen Magneto, seinerzeit noch Max ›Magnus‹ Eisenhardt, der gemeinsam mit seinen Eltern in Auschwitz interniert wurde, ist dafür das prägnanteste Beispiel. Nicht zuletzt diese Origin macht Magneto zu einem der ambivalentesten Superschurken des Marvel-Kosmos. Insbesondere aber die realhistorischen und ›biografischen‹ Anteile der Geschichte machen sie zum Interessensobjekt für die Frage des popkulturellen Umgangs mit der Shoa und der jüdischen Diaspora-Erfahrung.[42]

Obgleich die Erforschung der Wechselwirkung von jüdischen Biografien und Superheldencomics auf den ersten Blick zu dominieren scheint, lassen sich solche Zusammenhänge und Kontexte wie alle anderen hier erörterten Motivbereiche grundsätzlich auf alle Religionen, Glaubensrichtungen und Konfessionen übertragen. So lässt sich natürlich ebenso nach Spuren islamischer oder eben auch christlicher biografischer Einflüsse auf Superheldennarrative fragen. Ähnlich wie bei der explizit gemachten Religionszugehörigkeit von Superheld*innen scheint diese aber in solchen Debatten immer nur dann von Relevanz zu sein, wenn die gemachten Geschichten der Autor*innen vom Stereotyp abweichen. Christlichkeit wird grundsätzlich kaum zum expliziten Thema. Auch hier gilt: Es sei denn, sie weicht von der WASP-Regel ab (s. Nightcrawler). Grundsätzlich aber wird Christlich-Sein nur wenigen Autor*innen als explizite Inspirationsquelle unterstellt. Dieses kulturelle Erbe wird als gegeben vorausgesetzt. Jüdische Biografien, wie im Falle Magnetos, werden dagegen fast immer auf die einschneidende Prägung der Shoa reduziert, damit sie Anlass zu einem dramatischen Erzählelement liefern.

---

41 https://nunu.at/artikel/ein-universum-fuer-juedische-helden/ vom 24.06.2022.

42 Siehe beispielhaft Pumphrey, Nicholaus: »From Terrorist to Tzadik. Reading Comic Books as Post-Shoah Literature in Light of Magneto's Jewish Backstory«, in: Joseph J. Darowski (Hg.), The Ages of the X-Men. Essays on the Children of the Atom in Changing Times, Jefferson: McFarland & Company Inc. Publishers 2014, S. 91–104.

Ein alltägliches Jüdischsein, wo es nicht den erklärenden Impetus zur (extremen) Dramatisierung gibt, findet in den Comics und Filmen nur wenig statt. Religion ist also dann interessant, wenn sie Sensationen und Abweichungen liefert.

Ähnlich trifft es die ohnehin kaum sichtbaren islamischen Superheldenschaffer*innen. Als einer der ersten überhaupt hat Naif al-Mutawa mit *The 99* eine Reihe islamischer Superheld*innen erschaffen. Das ist aus vielen Gründen ein erstaunliches Novum. Erstens, weil islamische Superheld*innen im Genre grundsätzlich kaum existieren. Auch wenn Ms. Marvel jüngst als erste muslimische Superheldin gefeiert wurde, belegt das nur die Aufdeckung der Abweichung von der christlich-westlichen Regel und auch, dass solche Neuschöpfungen, wie sie mit *The 99* eben schon weit vor *Ms. Marvel* vorgelegen haben, es im Mainstream der Superheld*innen (noch) extrem schwer haben, überhaupt wahrgenommen, geschweige denn in den berühmten Kanon von Marvel oder DC aufgenommen zu werden.[43] Zweitens arbeiten, soweit sich das sagen lässt, bei den großen Superheldenverlagen i.d.R. keine islamischen Autor*innen und falls doch, sind sie, analog zu den muslimischen Held*innen von *The 99*, kaum sichtbar bzw. werden kaum gesehen. Drittens ist es genau aus den ersten beiden Gründen die absolute Seltenheit, dass beide Fälle gemeinsam vorliegen, d.h. dass muslimische Superheld*innen, gezeichnet von muslimischen Zeichner*innen, erfolgreich in die engen Reihen des normativen Marvel und DC Kanons aufgenommen werden.

Dass solche (vermeintlich) biografisch motivierten Deutungsdiskussionen auch äußerst problematische Formen annehmen können, zeigt der Fall von Ardian Syaf. Der indonesische Comiczeichner war mit dem Debut der *X-Men: Gold* betraut, das 2017 gedruckt wurde. Es dauerte nicht lange, bis Leser*innen, Fans und Feuilleton die Geschichte kritisierten. Syaf habe in seinen X-Men die jüngste Geschichte von Jakarta verarbeitet, wo ein christlicher Gouverneur seit 2016 wegen Blasphemie vor Gericht stand, weil er den Koran beleidigt habe.[44] Unter anderem habe Syaf die dem Vorwurf zugrunde liegende Koran-Stelle QS 5:51, die – orthodox gelesen – Muslim*innen die Wahl andersgläubiger Anführer*innen verbiete, prominent auf das Trikot von X-Man Colossus platziert, der im Panel mit Baseballschläger dargestellt wird.

Die größte Demonstration gegen den beschuldigten Gouverneur fand am 02. Dezember 2016 statt. Die Zahl 212 gilt seither als Symbolzeichen unter konservativen Muslim*innen. Auch sie schafft es gleich mehrfach prominent sichtbar in die X-Men. Dass Syaf die jüdische Kitty Pryde dann auch noch so vor einem Juwelier postierte, dass neben ihrem Kopf vermeintlich das Wort ›Jew‹ prangte, brachte ihm

---

43 Es bleibt abzuwarten, ob z.B. der große Erfolg von *Ms. Marvel* hier eine Kehrtwende einleiten kann.

44 Hierzu und zum Folgenden vgl. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/x-men-comic-enthaelt-islamistische-botschaften-14967856.html vom 27.06.2022.

zugleich den Vorwurf des Antisemitismus ein.[45] Syaf selbst bestritt die Existenz dieser Referenzen nie, distanzierte sich aber von dem Vorwurf, dass diese extremistisch zu lesen seien. Marvel kündigte seinerzeit dennoch sofort disziplinarische Konsequenzen an, die Syaf aber gar nicht erst abwartete, bis er selbst sein Karriereende als Comiczeichner auf Facebook verkündete, wobei das Statement wohl auch als (fragwürdige) Relativierung der Vorwürfe gedacht war:

> Hallo Welt, meine Karriere ist nun vorbei. Es ist die Konsequenz für das, was ich tat und ich nehme es hin. Bitte keine weiteren Verhöhnungen, Diskussionen oder Hass. Ich will nur noch Frieden. Es ist die letzte Chance euch die wahre Bedeutung der Nummern 212 und QS 5:51 zu erklären. Es sind die Nummern der Gerechtigkeit. Es sind die Nummern der Liebe. Meine Liebe zum Koran… meine Liebe zum letzten Propheten, dem Boten… meine Liebe zu Allah, dem einen Gott. Ich entschuldige mich für die Aufregung. Macht's gut, möge Gott euch segnen. Ich liebe euch alle.[46]

Die verschiedenen Beispiele zeigen, wie stark und zugleich wie unterschiedlich die aufgemachten Diskurse der Comics und Filme von der jeweiligen Religionszugehörigkeit der zugehörigen Autor*innen geprägt werden. Zumindest messen Leser*innen und Fans diesen Zusammenhängen noch immer eine hohe Bedeutung bei, sodass Symbolhaushalte und Referenzen der Comics regelmäßig vor dem Hintergrund der Biografien der Künstler*innen gedeutet werden, wie die hier skizzierten Fälle zeigen. Trotzdem fällt auf, dass diese Deutungsmechanismen vor allem von Stereotypisierung und Abweichung geprägt sind.

VI. Erlöser und Retter – religiöse Symbole und göttliche Ikonographie

Der mit Abstand größte Bereich religiöser Motivik in Superheldengeschichten – das zeigen auch die Aufsätze in diesem Band – ist aber der vergleichsweise abstrakte Umgang mit Religionen als Stifterinnen allgemein-kultureller Symbolhaushalte. Selbst wenn die einzelnen Superheld*innen, ihre Gegner*innen oder Geschichten keinen einzigen der obigen ›direkten‹ Zusammenhänge mit religiösen Themen erkennen lassen, zeigt ein genauerer Blick auf das Superheldengenre, dass es ohne die (Re)Inszenierung religiöser Bilder und Symbole eigentlich nie auskommt, selbst wenn die Verbindung nicht direkt offensichtlich, d.h. konkret benannt, ist.

Superman ist ein gutes Beispiel, um diese indirekten Bezüge zu illustrieren. Eine seiner typischsten Posen, in denen der Superheld abgebildet wird, ist die mes-

45 Vgl. ebd.

46 Zit. n. https://www.bizzaroworldcomics.de/2017/04/x-men-gold-kontroverse-ardian-syaf-meldet-sich-zu-wort/ vom 27.06.2022. Der Original-Post ist leider nicht mehr abrufbar und kann daher nur indirekt zitiert werden.

sianische Haltung mit weit geöffneten Armen, meist schwebend über dem Boden, wie wir sie oben bereits bei Homelander gesehen haben.[47] Selbst das Licht der Sonne, das Superman seine Kräfte verleiht, wird regelmäßig so in den Panels platziert, dass es wie ein Heiligenschein über seinem Kopf prangt, während sein Körper in gleißendes Licht gehüllt wird. Es ist daher kein Wunder, dass Superman selbst in Comics und Filmen immer wieder mit Gott bzw. Jesus vergleichen wird.

Superman wird so zu der verkörperten Vorstellung von einem Gott, wie man ihn sich wohl oft wünschen würde: physisch, anfassbar, eingreifend, sich kümmernd – nicht transzendent, diffus, unnahbar und unerreichbar. Schwebend über Metropolis nimmt er, fast schon wie Gebete, alle Hilferufe in den Straßen wahr, ist immer zur richtigen Zeit am richtigen Ort, um einzugreifen und zu retten, wenn seine Schützlinge einen in den Himmel gerichteten und unadressierten Hilfeschrei ausstoßen. Supermans Figur und seine Inszenierung verbinden den Allmachtsgedanken seiner Superkräfte mit seiner gleichzeitigen moralischen Verpflichtung zum Guten und Gerechten, die Superman als Leitmotiv seiner Missionen dienen – und machen ihn so zum personifizierten Schutzgott auf Erden. Sein Kodex erscheint dabei gänzlich unzweifelhaft. Er verkörpert immer und jederzeit das Gute, wobei dieses ›Gute‹ nicht immer auch zwingend den gültigen Regeln der weltlichen Gesellschaft entsprechen muss. Für Leser*innen aber ist Superman die moralische Instanz, sein Urteil im Zweifel über das der staatlichen Autoritäten erhaben. Dass diese Annahmen nicht ungefährlich sind, haben Comics und Filme natürlich längst mitgedacht und in unterschiedlichen Geschichten verarbeitet. Elseworlds, in denen sich diese Wertelagen verschieben, untermauern als Abweichung von der Regel diese umso mehr.[48]

Doch die religiöse Inszenierung kann, ähnlich wie die christliche Ikonographie, nicht nur zur Betonung von Göttlichkeit und Heldenhaftigkeit genutzt werden. Sie wird in Superheldengeschichten mindestens genauso häufig in der Tradition von Märtyrertum und Aufopferung verwendet. Besonders die menschlicheren Helden wie Daredevil oder Batman werden seit dem Dark Age häufig blutend, leidend und schmerzverzerrt gezeichnet. Halb zu Tode gefoltert, übersät mit Wunden und zerrissenen Kostümen, wird ihr Heldentum hier christlich mit Hingabe, Selbstlosigkeit und Opferbereitschaft (auch unter Einsatz des eigenen Lebens) parallelisiert. Das menschliche Opfer für die gute Sache, für einen höheren Zweck wird so zum märtyrergleichen Gegenentwurf zum gottgleichen, gleißenden und auch unter Kugelhagel unverletzten Superman.

Dies alles sind nur wenige Beispiele für das breite Phänomen, dass Superheldengeschichten sich gerade in ihrer Visualität religiöser (Helden)Bilder bedienen,

47 Siehe hierzu den Beitrag von Torsten Caeners im vorliegenden Band.

48 Siehe hierzu den Beitrag von Misia Doms im vorliegenden Band.

wie sie seit Jahrtausenden zum Symbolhaushalt (westlicher) Gesellschaften gehören. Es sind Spuren, die sich durch die gesamte Kunst- und Kulturgeschichte zurückverfolgen lassen und die durch die jahrhundertelange christliche Prägung eben auch Einzug in die bildlichen Qualitäten der Superheldengeschichten erhalten haben. Einige Aufsätze in diesem Band gehen diesen Spuren detaillierter nach, sodass hier nicht allzu viel vorweggenommen werden soll. Doch das vielleicht sogar unterbewusste Einwandern visuell-religiöser Codes in Superheldengeschichten und ihrer implizierten moralischen und normativen Verhandlungen ist eines der spannendsten und komplexesten Felder, denen die Superheldenforschung nachgehen muss.

Ästhetische Religiosität als drängendes Desiderat

Der grob skizzierte und ganz sicher nicht vollständige Überblick soll an dieser Stelle zwei Hauptaufgaben im Umgang mit Superheldennarrativen und Religion erfüllen: Als erstes soll er zur Sensibilisierung für religiöse Thematiken, Symbole, Motive und Diskurse anregen, aus denen sich – wie dieser Band illustriert – die Komplexität von Superheldengeschichten zu einem erstaunlich großen Teil speist. Hat man einmal begonnen, auf religiöse Inhalte zu achten, ist es unmöglich, sie von da an nicht mehr wahrzunehmen. Sie sind omnipräsent, prägen das Genre in vielfältiger Weise und scheinen geradezu symbiotisch notwendig zu sein, um in unserer wahlweise postheroischen, postsäkularen bzw. postreligiösen Zeit mythische und übermächtige Held*innenfiguren inszenieren zu können. Zweitens soll die Klassifikation als Orientierungshilfe unterschiedliche Zugangspunkte für die Erforschung religiöser Inhalte von Superheldencomics und -filmen dienen und damit eine methodische Unterstützung für das enorme Wald-Bäume-Problem religiöser Diskurse und Motive sein, denn noch ist die Bedeutung und Entschlüsselung religiös-visueller Codes in Superheldencomics in der (deutschsprachigen) Comicforschung ein Nischenthema, obwohl es, wie dieser Band hoffentlich zeigen kann, viel zu sagen gäbe. Die Open Access Publikation dieses Buches ist deshalb vor allem mit der Hoffnung und dem Wunsch verbunden, für die Zukunft neue Forschungsansätze auf dem Gebiet religiöser Motivik im Superheldengenre anzustoßen.

Themenüberblick

Torsten Caeners & Matthias Keidel

Kristin Aubel: Christliche Narrative in Superheldencomics. Nightcrawler als praktizierender Christ, Antichrist und Erlöser

Kristin Aubel nimmt die Figur des Nightcrawler alias Kurt Wagner in ihren Analysefokus, um Verhandlungen christlicher Symboliken und narrativer Topoi in Superheldencomics sinnfällig zu machen. Nightcrawler bietet als bekennender und praktizierender (katholischer) Christ für diese Diskurse eine ideale Projektionsfläche, insbesondere weil der Anspruch und die Taten als Superheld mit zentralen Glaubenssätzen des Christentums in Konflikt stehen. Aubel konstatiert, dass – besonders aufgrund des dämonenhaften Äußeren – Nightcrawler eine unstete Synergie aus Gläubigem, Erlöser und Antichrist darstellt, welche großes narratives und religionskritisches Potential birgt. Diese drei Eigenschaften bilden das strukturelle Gerüst des Kapitels. Aubel zeigt in ihren Lesungen zentraler Comics um Nightcrawler, wie Superheldencomics narrativ und symbolisch mit Religion umgehen. Dabei perspektiviert das Kapitel, wie diese Geschichten religionskritische Strategien umsetzen, indem z.B. das in der Gestaltung des Charakters angelegte Othering Nightcrawlers als dämonisches Wesen durch das im Superheldendiskurs zentrale Erlösermotiv konterkariert wird.

Arnold Bärtschi: Heilsbringer oder Massenmörder? Herakles als Verkörperung des Sublimen in Édouard Cours Comicreihe *Herakles*

Herakles ist einer der frühesten kulturellen Superhelden-Vorläufer der Geschichte, der die Identitätskonflikte von Superheld*innen als einen der zentralen Aspekte des Diskurses vorwegnimmt. Mit seinem Beitrag *Heilsbringer oder Massenmörder? Herakles als Verkörperung des Sublimen in Édouard Cours Comicreihe Herakles* analysiert Arnold Bärtschi den Weg zur Vergöttlichung des Halbgottes Herakles anhand der dreibändigen Comicreihe von Cours. Bärtschi betont die Ambiguität des Helden, die sein Streben nach Vergöttlichung und Sublimierung seiner selbst kennzeichnet. Basierend auf einer allelopoietischen Perspektive wird der moderne Comic als Teil

eines reziproken Transformationsprozesses begriffen und aus der antiken Erwartungshaltung interpretiert. Es wird somit gezeigt, wie der Superheldendiskurs als eine zeitgenössische Erscheinungsform der antiken Mythentradition in seinen narrativen und identitären Konventionen und Darstellungsmustern sozusagen rückwirkend die Herakles-Erzählung als Comicform beeinflusst. Gerade der Fokus auf den Gebrauch zweier Namen (Alkides vs. Herakles), die stellvertretend für die Bewegung der Hauptfigur zwischen menschlicher Sphäre (Alkides) und Göttlichem (Herakles) stehen, manifestiert die für den Superheldendiskurs zentralen Aspekt der Doppelidentität. Insbesondere auf Ebene der grafischen Ausarbeitung fokussiert Bärtschi die Darstellung des Sublimen in der Apotheose und weiteren Kernmomenten des Helden. Das Kapitel arbeitet deutlich heraus, wie Édouard Cours eine dynamische Brücke zwischen antiker Mythenrezeption und zeitgenössischen postmodernen Diskursen im Comic schlägt.

Dennis Bock: Religion und Moraldiskurs im Comic. Mark Russells Superheldennarrativ *Second Coming*

Mark Russells *Second Coming* stellte eine Jesusgeschichte dar, in welcher Jesus bewusst einem gewaltbereiten Superhelden namens Sunstar, der dem Typus von Superman nachempfunden ist, gegenübergestellt wird. Hierdurch werden die Verbindungen zwischen Religion und dem Superheldendiskurs nicht nur offen dargelegt, sondern beide Diskurse werden einer reziproken kritischen Perspektivierung geöffnet. Der Aufsatz von Denis Bock *Religion und Moraldiskurs im Comic. Mark Russells Superheldennarrativ Second Coming* beschreibt die Vorgeschichte der Veröffentlichung, die bei DC durch Proteststürme der rechtskonservativen CitizenGo verhindert wurde und erst bei Ahoy Comics im Jahr 2019 gelang. Bocks tiefschürfende Lesung des Comics macht die komplex verwobenen religiösen und superheroischen Narrative und ihre gesellschaftliche Rezeption sichtbar und macht *Second Coming* als kritische Auseinandersetzung mit (post)moderner Bibelrezeption und der Bedeutung des Christentums, welche religiöse Stereotype und Vorstellungswelten hinterfragt und kritisch bewertet, sinnfällig.

Torsten Caeners: Der Mann aus Stahl ist nicht Superman. Verhandlungen christlicher Symbolik und postmoderner Identität in *Man of Steel, Batman v Superman* und *Justice League*

Der Beitrag *Der Mann aus Stahl ist nicht Superman. Verhandlungen christlicher Symbolik und postmoderner Identität in Man of Steel, Batman v Superman und Justice League* von Torsten Caeners stellt eine Lesung der Supermanfigur in den drei Filmen des DC Ex-

tended Universe dar. Caeners zeigt, wie diese Filme Superman als inhärent gespaltenen und sich in der Entwicklung befindlichen Charakter darstellen. Das Ringen des Kryptoniers um die eigene Identität und das Ausfechten innerer Konflikte werden dabei zum Zentrum der Verhandlungen zwischen den Identitäten Clark Kent, Kal-El und Superman, welche jeweils metaphorisch für das Menschliche, das Göttliche und eine Synthese aus beidem stehen. Jüdisch-christliche Symbolik in Kombination mit religiösen narrativen Gemeinplätzen externalisieren die Findungsreise des Helden in einem Spiel zwischen Konstruktion und Dekonstruktion christlicher Symbolik als wichtiges Leitmotiv. Dabei wird das Göttliche zeitgleich als negatives Anderes charakterisiert und das Menschliche als etwas Unzureichendes, sodass Superman nur aus einer Kombination einzelner Aspekt aus beiden Sphären entstehen kann, die gleichzeitig seiner Erlöserfunktion und seiner inhärenten Menschlichkeit gerecht wird.

Misia Sophia Doms: »I only wanted the best for everyone«. Moralischer Absolutismus und seine diegetische Entlarvung in der *Red-Son*-Trilogie

Der Beitrag zur bekannten *Red-Son*-Trilogie von Mark Millar (2003) mit dem Titel *»I only wanted the best for everyone«. Moralischer Absolutismus und seine diegetische Entlarvung in der Red-Son*-Trilogie analysiert die alternative Anschlusswelt der Trilogie vor dem Hintergrund postmoderner Erzählstrategien, hier der Subjektivität des Ich-Erzählers sowie der durch die Einheit von Erzähler und Protagonist entstehenden unzuverlässigen Erzählsituation. Doms zeigt, wie die moralisch-ethischen Entscheidungen des als Staatsoberhaupt agierenden Superman retrospektiv autodiegetisch gewertet und rationalisiert werden. Spezifisch nur durch den Superheldendiskurs möglich, ist die Äonen spannende Zeit, die der Erzähler zunächst aktiv als Nachfolger Stalins, dann passiv das Geschehen beobachtend berichtet und moralisch einordnet. Doms Darstellung und Analyse fehlender moralischer Objektivität wird geleitet durch drei Kernfragen, nämlich 1) inwiefern Superman für sein Handeln verantwortlich ist bzw. gemacht werden kann. Damit hängt eng die Frage zusammen, ob 2) Superman und die Menschen ein und dieselbe Spezies sind sowie 3) ob Superman für eine ggf. weniger entwickelte Spezies moralisch die Verantwortung trägt bzw. tragen muss.

Kathrin Katzmaier: Von Göttern, Kanon, Kontinuität und Kaleidoskopen. *Doomsday Clock* zwischen Polyphonie und Mythos

Von Göttern, Kanon, Kontinuität und Kaleidoskopen. Doomsday Clock zwischen Polyphonie und Mythos von Kathrin Kazmaier macht die Verbindung zwischen Göttlichkeit und Superhelden offensichtlich und unterzieht diese am Beispiel Dr. Manhattans in *Doomsday Clock* einer eingehenden Analyse. Neben der Konfrontation zweier göttlicher Superhelden (Superman and Dr. Manhattan) und einer implizierten Darlegung der unterschiedlichen Definitionen von Göttlichkeit, welche diese Figuren in der Geschichte bestimmen, zeigt das Kapitel die Unwägbarkeiten göttlicher Entscheidungen. Die Tragweiten derselben sind den göttlichen Held*nnen nicht vollumfänglich präsent und es ist diese allzu menschliche Unzulänglichkeit der Superheld*nnen, die im Superheldendiskurs in nahezu allen Ausprägungen zentral sind. *Doomsday Clock* fungiert als Recon der *New 52* Reihe von DC. In diesem Kontext skizziert Kazmaier die Metaebene des Artefakts, auf der Dr. Manhattan in seiner Allmacht gleichsam als Symbol der Allmacht der DC-Macher fungiert und so diese gleichsam durch Dr. Manhattans selbstreflexive Neu-Evaluierung seiner Ausgangsmeinung als fehlbar entlarvt.

Matthias Keidel: Wie böse darf man zum Teufel sein? Daredevils Dilemma als Katholik und blinder Superheld wider Willen

Die Frage *Wie böse darf man zum Teufel sein? Daredevils Dilemma als Katholik und blinder Superheld wider Willen* fokussiert sich auf die Marvel Netflixserie um die bekannte Comicfigur. Matthias Keidel folgt in seinem Kapitel Matt Murdock während der drei Serienstaffeln und zeigt auf, wie er als Superheld Daredevil den Anspruch hat, für das Gute zu kämpfen. Als praktizierender Katholik zwingt ihn sein Glaube von Beginn an in einen Konflikt, der sich, wie Keidel zeigt, kontinuierlich verschärft, denn seine guten Taten werden von seiner brutalen Umwelt immer wieder zunichte gemacht oder ins Böse verkehrt. Dies treibt ihn bis zur suizidalen Selbstaufopferung in der dritten Staffel. Daredevil ringt mit seiner Identität als Katholik ebenso wie mit seiner Rolle als Superheld. Seine zwei primären Gegenspieler, Kingpin sowie der Antiheld Punisher, funktionieren als moralische Spiegel, die Daredevil seine Unzulänglichkeit wieder und wieder vor Augen führen. Schlussendlich verkörpert Daredevil die allen Superhelden innewohnende (und narratologisch notwendige) Unmöglichkeit, das Böse endgültig zu besiegen. Kennzeichnend für Daredevil ist, dass seine unchristliche Gewaltbereitschaft, die ihn innerlich zerreißt, durch christliche Vorstellungen motiviert ist, wodurch, wie Keidel zeigt, es für ihn keinen Ausweg aus diesem Dilemma geben kann.

Martin Ostermann: Erlösungsbedürftige Weltenretter. Superhelden als krisengeschüttelte Krisenmanager am Beispiel der Marvel-Filme *The Avengers*

Nach einer Definition des Begriffs des Superhelden setzt *Erlösungsbedürftige Weltenretter. Superhelden als krisengeschüttelte Krisenmanager am Beispiel der Marvel-Filme The Avengers* Superhelden mit den theologischen Kategorien der Geschöpflichkeit und der Erlösung bzw. Weltrettung in Beziehung. Die Wechselwirkung zwischen diesen Elementen wird durch den Begriff der Krise verhandelt, welcher sowohl religiös als auch im Superheldendiskurs zentral ist. Krise manifestiert sich auf verschiedenste Weise z.B. als Wende, Entscheidung oder Umbruch. Martin Ostermann zeigt eine Auswahl von Superhelden aus Marvels Avengers-Filmen in ihrer Reaktion auf Krisen und wie diese Reaktionen von der Geschöpflichkeit der Held*innen bestimmt sind. So durchläuft Spider-Man als menschlich fehlbarer Superheld dauerhaft eine Identitätskrise. Bei Iron Man finden sich eine dauerhafte moralische Krise mit seinem Superhelden-Gegenpart Captain America. Als Villain der Avengers wird Thanos analysiert, der selbst die Krise verkörpert und eine solche abzuwenden versucht. Die Rettung der Welt in Form einer Zeitreise, um Thanos Tat in *Endgame* rückgängig zu machen, manifestiert das Motiv der Erlösung.

Ranthild Salzer: Superhelden als Social-Gospel-Männer

Ranthild Salzer befasst sich in *Superhelden als Social-Gospel-Männer* mit sozio-kulturellen Einflüssen ebendieser Strömung auf die Entwicklung der (frühen) Superhelden. Salzer analysiert die multidimensionalen Verstrickungen, die Eingang in die Figur und die Geschichten des Superhelden gefunden haben. Darunter verfolgt sie primär den Zusammenhang des Kampfes gegen soziale Ungerechtigkeiten sowie den Einsatz der Gewalt in diesem. Dies bettet sie in US-amerikanische Kontexte und die amerikanische Idee ein, als Vigilanten das Recht in die eigenen Hände zu nehmen. Die in den 1870er Jahren verortete Verbindung der Muscular Christianity mit dem Social-Gospel, werden in ihrer Wirkung an einer Detailanalyse des Comics *Sam Wilson: Captain America – Not my Captain America* nachvollzogen.

Christliche Narrative in Superheldencomics

Nightcrawler als praktizierender Christ, Antichrist und Erlöser

Kristin Aubel

Der deutsche Mutant Nightcrawler, mit bürgerlichem Namen Kurt Wagner, ist seit seinem ersten Auftritt im ersten Heft von *Giant Size X-Men* im Jahr 1975[1] Teil des Marvel-Comic-Universums. Wie alle Mutanten besitzt er ein spezielles Gen, das ihm Superkräfte verleiht. Im Laufe der Jahre, »Marvel Comics' mutants have been increasingly inscribed with allegorical Otherness«[2], sodass sie häufig dazu genutzt werden, die Diskriminierung von politischen Minderheiten zu ergründen. Kurts Superkräfte manifestieren sich in physischen Attributen, die er seit Geburt besitzt: Er hat ein blaues Fell, spitze Ohren und Zähne, jeweils zwei Finger und eine Art Daumen an Händen und Füßen sowie einen Greifschwanz. Er ist damit ein deutlich sichtbarer Mutant. Zudem hat er die Fähigkeit, sich über kürzere Distanzen zu teleportieren.

Kurt wuchs in einem Zirkus in Deutschland auf – der genaue Ort variiert je nach Erzählung – und wurde später in den USA Mitglied der X-Men, einer Mutanten-Superhelden-Gruppe, die es sich, neben dem Ziel, die Welt zu retten, zur Aufgabe gemacht hat, ein friedliches Zusammenleben zwischen Menschen und Mutanten zu ermöglichen. Kurts leibliche Eltern, wie sowohl er als auch die Leserschaft erst später erfahren,[3] sind ebenfalls Mutanten. Seine Mutter ist die Gestaltwandlerin Mystique, die in den X-Men-Erzählungen als Superschurkin und Antiheldin auftritt. Sein Vater Azazel ist ebenfalls ein Superschurke. Azazel behauptet, von einem altertümlichen Mutantengeschlecht aus biblischen Zeiten abzustammen.[4] In der Tat taucht der Begriff ›azazel‹ in biblischen Texten auf, laut Judit Blair, um einen symbolischen Kontrast zu Yahweh herzustellen: »it is a personification of the forces

1 Wein, Len et al.: »Deadly Genesis!«, in: Giant Size X-Men (1975), B. 1, H. 1, New York: Marvel Comics.

2 Lund, Martin: »The Mutant Problem: X-Men, Confirmation Bias, and the Methodology of Comics and Identity«, in: European Journal of American Studies 10.2 (2015), o. S., hier Abs. 1.

3 Die endgültige Bestätigung findet sich in Austen, Chuck et al.: »The Draco (Part 4)«, in: Uncanny X-Men (2003), B. 1, H. 432, New York: Marvel Comics, S. 13–16.

4 Austen, Chuck et al.: »The Draco (Part 5)«, in: Uncanny X-Men (2004), B. 1, H. 433, New York: Marvel Comics, S. 10.

of chaos that threaten the order of creation«[5]. In den Comics nimmt er eine ähnliche Funktion gegenüber seinem Sohn Nightcrawler ein und positioniert sich zudem als eine der vielen Teufelsfiguren im Marvel-Universum.

Abb. 1: Nightcrawler als Säbelkämpfer in ikonischem Kostüm.

Quelle: Aaron, Jason et al.: »The Quest for Nightcrawler: Part 1 of 5«, in: Amazing X-Men (2013), B. 2, H. 1, New York: Marvel Comic, S. 6. © Marvel Comics.

In den mittlerweile 47 Jahren seit Nightcrawlers Erstauftritt kam er in vielen X-Men-Publikationen vor und gab sogar vier Reihen seinen Namen: die erste 1985/86,[6] die zweite 2002,[7] die dritte 2004–2006[8] und die vierte und bislang letzte 2014/15.[9] Außer in Comics hat der blaue Superheld auch in diversen Cartoons (z.B.

5 Blair, Judit M.: De-demonising the Old Testament: An Investigation of Azazel, Lilith, Deber, Qeteb and Reshef in the Hebrew Bible, Tübingen: Mohr Siebeck 2009, S. 62.

6 Cockrum, Dave et al.: »Nightcrawler« (1985–1986), B. 1, H. 1–4, New York: Marvel Comics.

7 Kipniak, Chris et al.: »Nightcrawler« (2002), B. 2, H. 1–4, New York: Marvel Comics.

8 Aguirre-Sacasa, Roberto et al.: »Nightcrawler« (2004–2006), B. 3, H. 1–12, New York: Marvel Comics.

9 Claremont, Chris et al.: »Nightcrawler« (2014–2015), B. 4, H. 1–12, New York: Marvel Comics.

X-Men: Evolution[10]), Realverfilmungen (z.B. *X2*[11]) und Videospielen (z.B. *Marvel: Ultimate Alliance*[12]) Auftritte. Obwohl seine exakte Darstellung unter allen Autor*innen und Zeichner*innen und in den verschiedenen Medien naturgemäß variiert, haben sich über die Jahre einige Kerncharakteristika herausgebildet (s. Abb. 1): Er benimmt sich häufig wie ein Abenteurer oder Pirat aus einem Mantel-und-Degen-Film. Er fällt mit einer äußeren Erscheinung, die oft als ›dämonisch‹ bezeichnet wird, als Mutant auf. Infolgedessen wird Kurt selbst für einen Mutanten sehr häufig das Opfer von Verfolgung und Gewalt. Im Gegensatz dazu reagiert er jedoch auf die meisten Situationen mit Empathie – einer Eigenschaft, die häufig seinem Glauben zugeschrieben wird, da er in nahezu jeder Inkarnation praktizierender Katholik ist.

Nightcrawler erfüllt alle drei Hauptkriterien (Superkraft, Identität und Mission)[13] von Peter Coogans Superheldendefinition: Seine Superkraft, sich zu teleportieren, ist hinreichend »extraordinary«[14], die Superheldenidentität – »embodied in a codename and iconic costume«[15] – zeigt sich zum einen in dem rot-schwarz-weißen Kostüm, das Nightcrawler in nahezu jeder Inkarnation trägt (als zusätzlicher Marker neben seinem ohnehin ikonischen Äußeren), zum anderen in ebendiesem Namen, den Kurt Wagner als Superheld verwendet. Seine »selfless and pro-social mission«[16] stimmt mit dem allgemeinen Ziel der X-Men überein, Mutanten und Menschen gleichermaßen zu beschützen.

In dieser Beschreibung der Superheldenmission, insbesondere in Bezug auf die geforderte Selbstlosigkeit, lässt sich bereits die Idee von Superheld*innen als Erlöser erkennen. Ken Derry und Kolleg*innen ziehen auf der Basis von Lloyd Baughs Buch *Imagining the Divine* (1997) den Vergleich, dass kinematische Christfiguren im Grunde genommen alle Standardsuperheldentropen erfüllen:

> [T]hey perform miracles; they suffer and bleed; they have devoted followers and helpers; and they are committed to justice, which often leads to conflict with authorities. In addition many heroes are often scapegoated, and it has become increasingly common for them to die and resurrect, sometimes literally.[17]

---

10 *X-Men Evolution* (USA 2000–2003, R: Steven E. Gordon et al.).

11 *X2* (USA 2003, R: Bryan Singer).

12 *Marvel: Ultimate Alliance* (USA 2006, R: Dan Vondrak).

13 Coogan, Peter: »The Definition of the Superhero«, in: Wendy Haslem/Angela Ndalianis/Chris Mackie (Hg.), Super/Heroes: From Hercules to Superman, Washington, DC: New Academia Publishing 2007, S. 21–36, hier S. 24.

14 Ebd., S. 21.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Derry, Ken et al.: »Bulletproof Love: Luke Cage (2016) and Religion«, in: Journal for Religion, Film & Media 3.1 (2017), S. 123–55, hier S. 131.

Daher ist es nicht überraschend, dass christliche Symbolik und Metaphorik in Superheldencomics allgegenwärtig sind. Dies trifft insbesondere auf die X-Men-Publikationen zu: Hier finden sich in diversen Titeln Anspielungen auf christliche Begriffe und Narrative; *Holy War*,[18] *The Draco*,[19] *Manifest Destiny*,[20] *Messiah Complex*[21] und *Second Coming*[22] sind nur einige von ihnen. Auch in der Bildsprache der Comics sind diese Andeutungen anzutreffen. So erinnert das Panel, in dem Kurt als Baby auf einem Stück Holz einen Fluss hinuntergetrieben wird, an die biblische Erzählung von Moses.[23] Auf dem Titelbild zu Kapitel 13 von *Second Coming* ist Mutantenmessias Hope Summers treffenderweise in einer Darstellung und Pose zu sehen, die Assoziationen an Jesus Christus und seine Wiederkunft weckt.[24]

Der Superheld Nightcrawler bietet sich aus vielerlei Gründen für eine detailliertere Erforschung christlicher Narrative in Superheldencomics an: Erstens können, da sein Glaube direkt in den Comics sichtbar ist, die Konflikte und Widersprüche zwischen dem Konzept des Superhelden als Erlöser, seiner eigentlichen Mission und christlichen Überzeugungen adressiert und diskutiert werden. Zweitens handelt es sich bei Nightcrawler um einen Mutanten, der nach außen als Dämon und somit klassischerweise als Bösewicht erscheint, aber den Anspruch hat, wie ein wahrer Held zu handeln. Neben der offensichtlichen Botschaft, dass Menschen (und Mutanten) nicht nach ihrem Äußeren beurteilt werden sollten, hebt die Abstammung Kurts von einer Teufelsfigur diese doppelte Identität auf eine religiöse Ebene: Kurt verkörpert somit die Dichotomie von Erlöser und Antichrist und daher auch den biblischen Kampf zwischen Gut und Böse. Nightcrawler ist also ein Erlöser-Superheld, der die diesem Genre zugrunde liegenden christlichen Konzepte explizit mit der Ausübung seines Glaubens verknüpft, der in die Position eines Antichristen gedrängt wird und aus dieser wiederum als Erlöser hervorgeht. Die drei Charaktermerkmale – praktizierender Christ, Antichrist und Erlöser – bilden daher eine einzigartige Synergie und ein besonderes narratives Potenzial, diese Themen zu ergründen – ein Potenzial, das nicht immer genutzt wird, sondern häufiger

18 Austen, Chuck et al.: »Holy War«, in: Uncanny X-Men (2003), B. 1, H. 423–424, New York: Marvel Comics.

19 Austen, Chuck et al.: »The Draco«, in: Uncanny X-Men (2003–2004), B. 1, H. 428–434, New York: Marvel Comics.

20 Carey, Mike et al.: X-Men: Manifest Destiny (2008–2009), B. 1, H. 1–5, New York: Marvel Comics.

21 Brubaker, Ed et al.: X-Men: Messiah Complex (2007), B. 1, H. 1, New York: Marvel Comics.

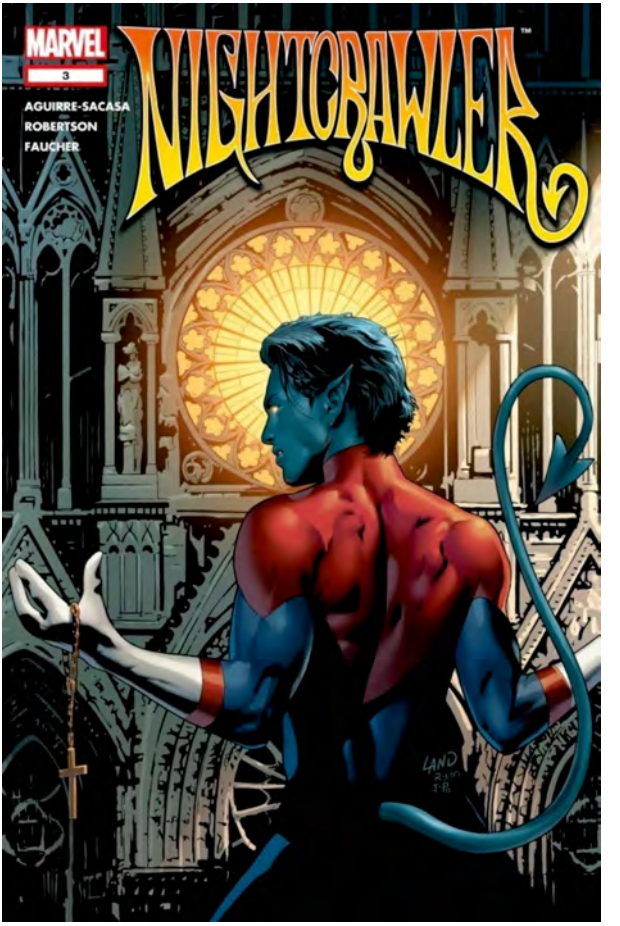
22 Kyle, Craig et al.: X-Men: Second Coming (2010), B. 1, H. 1–2, New York: Marvel Comics.

23 Freeman, Adam et al.: »Nativity«, in: X-Men Origins: Nightcrawler (2010), B. 1, H. 1, New York: Marvel Comics, S. 8.

24 Kyle, Craig et al.: »Second Coming (Chapter 13)«, in: X-Force (2010), B. 3, H. 28, New York: Marvel Comics, Cover (gezeichnet von Adi Granov, David Finch, Matt Banning und Peter Steigerwald).

gegenüber den oberflächlichen und populärkulturellen Unterhaltungszwecken zurückstecken muss. Die hier verwendeten Beispiele stammen sämtlich aus offiziellen Marvel-Comics des 21. Jahrhunderts, die nur einen Ausschnitt aus der längeren multimedialen Publikationsgeschichte des Charakters darstellen, aber einen Einblick in aktuelle Entwicklungen ermöglichen.

Abb. 2: Nightcrawler vor einer Kirche mit Kreuz und ›Heiligenschein‹, den das beleuchtete Rosettenfenster um sein Haupt wirft.



Quelle: Aguirre-Sacasa, Roberto/Robertson, Darick/Faucher, Wayne: »The Devil Inside (Part Three: Fourteen Demons)«, in: Nightcrawler (2004), B. 3, H. 3, New York: Marvel Comics, Cover (gezeichnet von Greg Land, Matt Ryan und Justin Ponsor). © Marvel Comics.

Nightcrawler lebt seinen christlichen Glauben offen auf den Comicseiten aus. Er findet Trost und Stärke im Gebet und wird häufig in und auf Kirchen angetroffen, zum Beispiel mit angedeutetem Heiligenschein (s. Abb. 2), was bereits bildlich Assoziationen zu katholischen Heiligen weckt, oder als dämonischer Wasserspeier. Narrativ werden vor allem drei Aspekte in der Verkörperung als praktizierender Christ problematisiert: Gewaltlosigkeit im Superheldendasein, moralische Autorität durch Frömmigkeit und Fachwissen sowie Kritik an institutionalisierten Religionen.

Nightcrawler als praktizierender Christ – Gewaltlosigkeit

Eine zentrale Lehre des Christentums, die in Nightcrawler-Erzählungen eine bedeutende Rolle einnimmt, ist Gewaltlosigkeit und ihre mutmaßliche Unvereinbarkeit mit dem Superheldendasein. Matthias Konradt fasst das Dilemma, hier bezogen auf politische Entscheidungen, folgendermaßen zusammen: »Ihre Verankerung im christlichen Wirklichkeitsverständnis erhebt Feindesliebe und Gewaltverzicht zu ethischen Grundperspektiven, die nicht auf der Basis eines utilitaristischen Kalküls kurzerhand suspendierbar sind. Zugleich kommt es in der konkreten ethischen Entscheidungsfindung darauf an, diese Perspektiven im Blick auf die Herausforderung der jeweiligen Situation situationsgerecht auszulegen«.[25] Gewaltlosigkeit ist daher eine fundamentale christliche Maxime, die allerdings nicht die Lösung für jeden ethischen Konflikt bietet. Die übliche Konfliktlösungsstrategie von Superhelden, körperliche Gewalt gegenüber ›Bösen‹, lässt sich somit jedoch aus christlicher Perspektive nicht pauschal rechtfertigen.

In dem 2010 erschienenen *X-Men Origins: Nightcrawler*, einer Neuerzählung seiner Origin Story, findet Kurt in einer Kirche Zuflucht vor den Zirkusleuten, die ihn aufgrund seines Äußeren wie ein Tier behandeln, einsperren und mit Drogen gefügig machen.[26] Der örtliche Priester heißt ihn willkommen, obwohl auch er zunächst Angst vor der dämonischen Kreatur hat, und ist somit die erste Person in Kurts Leben, die ihn mit offenen Armen empfängt.[27] Der Priester nimmt Kurt bei sich auf und wird für eine Zeitlang zu seinem Lehrer und Mentor, indem er ihn den christlichen Glauben und dessen Grundsätze lehrt. Erwähnt wird beispielsweise die Bibelstelle »Judge not, that ye be not judged« (Mt 7,1).[28]

---

25 Konradt, Matthias: »›…damit ihr Söhne eures Vaters im Himmel werdet‹: Erwägungen zur ›Logik‹ von Gewaltverzicht und Feindesliebe in Mt 5,38-48«, in: Walter Dietrich/Wolfgang Lienemann (Hg.), Gewalt Wahrnehmen – von Gewalt heilen: Theologische und Religionswissenschaftliche Perspektiven. Stuttgart: Kohlhammer 2004, S. 70–92, hier S. 91.

26 A. Freeman et al.: Nativity, S. 4 f.

27 Ebd., S. 19.

28 Ebd., S. 20.

Als die Zirkusleute Kurt schließlich finden, in die Kirche eindringen und den Priester angreifen, setzt sich Kurt zur Wehr.[29] Er ist kurz davor, den Zirkusbesitzer zu töten, als der Priester ihn mit der Mahnung, er setze damit seine Seele aufs Spiel, davon abhält.[30] Kurt lässt daraufhin – zumindest für diesen Comic – von körperlicher Gewalt ab. Stattdessen dreht er der Meute, die mit Schusswaffen auf ihn zielt, den Rücken zu und ergibt sich, in der Tradition des christlichen Märtyrers,[31] betend seinem Schicksal.[32] Auch wenn diese Handlung vom Comic als moralisch korrekt bewertet wird, hat sie potenziell tödliche Konsequenzen. Diese werden jedoch durch das Erscheinen von Professor Charles Xavier abgewendet, der Kurt für die X-Men rekrutiert.[33] Xavier bezeichnet deren Superheldendasein als »[a] life of redemption, of compassion«[34], kleidet es also ebenfalls in christliche Begriffe. Der Widerspruch zwischen diesen Grundsätzen und dem oftmals gewalttätigen Superheldendasein wird hier nicht aufgelöst. Xaviers Eingreifen verhindert im Endeffekt eine ideologische Auseinandersetzung mit der Maxime der Gewaltlosigkeit und ihrer Praktikabilität.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass die Superheldenmission Gewalt als Mittel der Problemlösung geradezu voraussetzt. Die Genrekonventionen besagen zunächst, dass: »Superheroes actively seek to protect their communities by preventing harm to all people and by seeking to right wrongs committed by criminals and other villains.«[35] In dieser Aussage wird bereits ein erster Widerspruch sichtbar: Alle Leute sollen beschützt werden, aber »Kriminelle und andere Schurken« fallen nicht unter diese Kategorie, werden also aus den schützenswerten Gemeinschaften ausgeschlossen – ohne näher zu definieren, was genau sie eigentlich getan haben, um diesen Ausschluss zu verdienen. Auch die »aktiven« Bemühungen deuten im Zusammenspiel mit den spezifischen Fähigkeiten der Superhelden auf

29 Ebd., S. 22 ff.

30 Ebd., S. 27.

31 »Der Begriff ›Martyrium‹ entstammt biblischem Kontext. Hier ging es zunächst darum, unter widrigen Bedingungen Zeugnis (μαρτύριον) abzulegen für den eigenen Glauben und das verband sich später mit Leiden oder sogar Sterben aufgrund des Festhaltens am Bekenntnis; der Märtyrer wurde zum Blutzeugen.« Stümke, Volker: »Religion und Gewalt. Ein Literaturbericht«, in: Theologische Rundschau 84.1 (2019), S. 40–95, hier S. 48.

32 A. Freeman et al.: Nativity, S. 28. Der große Einfluss, den der Priester auf Kurt hat, zeigt sich auch darin, dass Kurt dessen Nachnamen annimmt und sich fortan Kurt Wagner nennt. In den meisten anderen Versionen von Kurts Origin Story kommt sein Nachname jedoch vom Baron von Wagner, dem temporären Ehemann seiner leiblichen Mutter Mystique. Diese Variante stellt also eine hyperreligiöse Variante der Superheldenwerdung Nightcrawlers dar, die dennoch nicht im Widerspruch zum etablierten Charakter steht, sondern lediglich ihren Fokus auf ein Kerncharakteristikum legt.

33 Ebd., S. 28.

34 Ebd., S. 30.

35 Hierzu und zum Folgenden P. Coogan: The Definition of the Superhero, S. 25.

eine Konfrontation hin. Diese Vermutung bestätigt sich: »We are used to seeing these characters – despite their ostensive commitment to peace – embracing violence«[36]. Die Frage ist also nun, wie Nightcrawler die (zum Teil sogar tödliche) Gewalt im Dasein als Superheld mit Gewaltlosigkeit vereinbart und ob eine tiefere Auseinandersetzung mit diesem Widerspruch in anderen Comics stattfindet.

Die Philosophin Judith Butler fasst das Prinzip der Gewaltlosigkeit folgendermaßen zusammen: »Nonviolence is perhaps best described as a practice of resistance that becomes possible, if not mandatory, precisely at the moment when doing violence seems most justified and obvious.«[37] Diese Momente sind im Superheldengenre nicht gerade selten – auch in *Nativity* erscheint es logisch, dass sich Kurt gegen seine Angreifer verteidigt. Auch wenn Gewaltlosigkeit nicht zwingend aus einer religiösen Haltung heraus praktiziert werden muss – Butler argumentiert beispielsweise vor einem poststrukturalistischen gesellschaftstheoretischen Hintergrund – wird diese in Nightcrawler-Erzählungen stets explizit mit dem Christentum verknüpft und an diversen Stellen genutzt, um seinen Glauben zu hinterfragen.

Ein erstes Beispiel findet sich in der Miniserie *Secret Invasion: X-Men*.[38] In dem das gesamte Marvel-Comic-Universum betreffenden Crossover namens *Secret Invasion* haben die Skrulls, gestaltwandlerische Aliens, Regierungen und Gemeinschaften – auch die der Superheld*innen – mithilfe von Schläferagent*innen unterwandert und wollen nun den so geschwächten Planeten durch ihre Armee erobern. Angeführt wird diese Invasion von einer religiös-fundamentalistischen Splittergruppe, die davon überzeugt ist, dass die Erde ihr »gelobtes Land«[39] ist und sie den Planeten mit Gewalt unterwerfen müssen. In *Secret Invasion: X-Men* kommt es nicht nur zur Konfrontation zwischen X-Men und Skrulls, sondern auch zwischen Kurts Glaube und dem der Aliens, die viele Parallelen aufweisen. Zum Beispiel erzählt die telepathische Skrull-Bibel ein der Kain-und-Abel-Geschichte sehr ähnliches Gleichnis über zwei rivalisierende Brüder. Allerdings zeigt sich hier bereits ein signifikanter Unterschied zwischen den beiden Religionen: In der Skrull-Version ist es das Abel-Äquivalent, das in der Lage ist, seinen angreifenden Bruder zu überwältigen und zu töten.[40] Die Skrulls glauben also daran, dass sich ein gottgefälliges Leben in physischer Stärke widerspiegelt.

Das Selbstverständnis der Skrulls, dass es sich bei der Eroberung der Erde um einen heiligen Krieg – nicht unähnlich den mittelalterlichen christlichen Kreuzzü-

---

36 K. Derry et al.: Bulletproof Love, S. 129.

37 Butler, Judith: The Force of Nonviolence: An Ethico-Political Bind, Brooklyn: Verso Books 2020, S. 27.

38 Carey, Mike et al.: Secret Invasion: X-Men (2008–2009), B. 1, H. 1–4, New York: Marvel Comics.

39 Bendis, Brian M. et al.: »Secret Invasion (Part 1)«, in: New Avengers (2008), B. 1, H. 40, New York: Marvel Comics, S. 14.

40 Carey, Mike et al.: »Secret Invasion: X-Men No. 2«, in: Secret Invasion: X-Men (2008), B. 1, H. 2, New York: Marvel Comics, S. 10.

gen – handelt, zeigt sich beispielsweise in dem Segen, den ein Priester (»soul shepherd«[41] genannt) den Soldaten erteilt, bevor sie in die Schlacht ziehen: »The spirit of all things smile on you, and the blood you spill not blame you. Kiss his feet. Learn his heart. Bathe in his eyes. He loves you.«[42] Es handelt sich also um einen liebevollen und vergebenden Gott, der Gewalt als ehrenwert anerkennt. Die Skrulls bestätigen sich immer wieder gegenseitig, dass ihr Gott sie liebt, und schöpfen daraus die Kraft und Ermutigung, das in ihren Augen Richtige zu tun – oftmals mit Gewalt, auch gegen sich selbst, wenn es dem Allgemeinwohl dient, zum Beispiel als der Kommandeur den kollektiven Selbstmord der infizierten Skrulls, inklusive seiner selbst, anordnet: »And take comfort in his great love, as I do.«[43] Eben diese Einstellung zu Gewalt ist es, die im Comic als signifikanter Unterschied zwischen Kurts christlichem Glauben und dem Glauben der Skrulls herausgestellt wird. Stümke stellt mit Bezug auf Jan Assmann und Rupert Klieber fest, dass die Idee des Martyriums ausgeweitet und zur Legitimation von Glaubenskriegen verwendet wurde, wie es auch die Skrulls praktizieren.[44] Kurt hingegen scheint abermals der katholischen, gewaltfreien Definition des Märtyrers zu entsprechen.[45]

Als sich die X-Men den Invasoren ergeben, kommt es zu folgendem Austausch zwischen einem Skrull-Soldaten und Kurt: »I thought you would die in battle, like men of faith.« – »Let me tell you about the Book of Job, *mein Freund*. God tested his faith by making him suffer the loss of–«.[46] Hier wird also der gewaltsame Tod als Glaubensbekenntnis dem stillen Ertragen von Leid entgegengesetzt mit der deutlichen Botschaft, ersteres sei falsch. Um das Argument noch deutlicher zu machen, wird Kurt durch einen Schlag des Skrull unterbrochen, setzt sich jedoch nicht zur Wehr, sondern erträgt die Schmerzen, zieht also die Konsequenzen aus seinen Worten.[47]

Im Kontext der Geschichte ist diese Szene jedoch höchst unaufrichtig, da die Kapitulation der X-Men nichts weiter als eine Kriegslist darstellt, die es ihnen ermöglicht, die Skrulls einem für sie tödlichen, von den X-Men synthetisierten Virus auszusetzen. Während Kurt also Gewaltlosigkeit predigt, partizipiert er an einem möglichen Genozid, den er durch sein von der Skrull-Bibel erlangtes Wissen sogar erst ermöglicht, indem er dem Virusschöpfer Hank McCoy den entscheidenden

---

41 Carey, Mike et al.: »Secret Invasion: X-Men No. 1«, in: Secret Invasion: X-Men (2008), B. 1, H. 1, New York: Marvel Comics, S. 4.

42 Ebd., S. 5.

43 Carey, Mike et al.: »Secret Invasion: X-Men No. 4«, in: Secret Invasion: X-Men (2009), B. 1, H. 4, New York: Marvel Comics, S. 18.

44 V. Stümke: Religion und Gewalt, S. 49.

45 Ebd., S. 50.

46 M. Carey et al.: Secret Invasion: X-Men No. 4, S. 10. Diese und alle weiteren Hervorhebungen in Zitaten entsprechen dem jeweiligen Originaltext.

47 Ebd., S. 11.

Hinweis liefert.[48] Der Comic erkennt zwar an, dass dies eine radikale Tat ist, rechtfertigt sie jedoch durch den X-Man Cyclops als notwendige Kriegstat (»Sometimes in war you have to do things that you hate. Things that you can't even bear to think about. This is one of those times.«[49]) und definiert sie insgesamt als Selbstverteidigung, da sie schließlich dem Schutz der Bevölkerung diene: »Fifty thousand men, women and children would die.«[50] Cyclops spricht die X-Men im Endeffekt also von der Sünde frei, die sie kurz davor sind, zu begehen – genau wie der Skrull-Priester das getan hat. Diese Parallele, ebenso wie Kurts wortwörtliche Scheinheiligkeit, ist im Comic kein Thema.

Selbstverteidigung ist nicht nur in diesem Kontext ein »highly ambiguous term«[51]. Seine Verwendung beinhaltet folgende Implikationen:

> »A rather arbitrary and dubious distinction emerges between those who are close to oneself – in the name of whose protection one may commit violence, even murder – and those who are at a distance from oneself – in the name of whom, in whose defense, one *may not* kill.«[52]

Die logische Weiterführung dieses Denkmusters ist dann, dass ich diejenigen, die mir ähnlich sind, verteidige, und zwar *gegen* diejenigen, die nicht Teil meiner Eigengruppe sind.[53] Im Fall von *Secret Invasion: X-Men* sind es offensichtlich die Skrulls, die Aliens, die Opfer dieser mentalen Differenzierung werden und deren Tod damit gerechtfertigt ist – allen Lippenbekenntnissen zur christlichen Gewaltlosigkeit zum Trotz.

Das zweite Beispiel, die Geschichte *So, This Priest Walks into a Bar*[54], widmet sich trotz des komödiantischen Titels zum Großteil einer ernsten Diskussion zwischen Wolverine und Nightcrawler über die Frage, ob Menschen zu töten christlich-religiös gerechtfertigt werden kann. Hier wird daher derselbe Widerspruch aus dem ersten Beispiel im Text diskutiert. Im vorangegangenen Comicheft hat der zu extremer Gewalt neigende Superheld und X-Man Wolverine in einem Wutanfall 27 Männer getötet und wird deswegen von Schuldgefühlen geplagt. Kurt betritt die Bar, in der sein Freund versucht, diese Gefühle wegzutrinken, mithilfe seines ›image in-

48 M. Carey et al.: Secret Invasion: X-Men No. 3, S. 18.
49 M. Carey et al.: Secret Invasion: X-Men No. 4, S. 6.
50 Ebd.
51 J. Butler: The Force of Nonviolence, S. 52.
52 Ebd.
53 Ebd., S. 54.
54 Rucka, Greg et al.: »So, This Priest Walks into a Bar«, in: Wolverine (2003), B. 3, H. 6, New York: Marvel Comics.

ducers‹[55] in der Verkleidung eines menschlichen Priesters[56] – einerseits, um in der Öffentlichkeit nicht aufzufallen, andererseits setzt die berufliche Verkleidung den Ton für die kommende Diskussion, in der Kurt eine moralisch-religiöse Autorität ist. In dieser Funktion trifft er eine Unterscheidung zwischen »unschuldigen« Menschen, deren Ermordung Wolverine zu einem jener Schurken machte, die Ziel der Superheldenmission sind (»Because if you tell me that these twenty-seven men were innocents all, then you are everything you have always feared yourself to be. And you would have to be stopped.«[57]), und den »bösen« Leuten, die es nicht besser verdient haben – weil sie zu eben jener Kategorie der Schurken gehören: »Then you are describing evil, my friend. And evil begets evil.«[58] Auch wenn dies laut Butler eine »willkürliche und fragwürdige Unterscheidung« ist, glaubt Nightcrawler, dass er qualifiziert sei, sie zu treffen. Der Comic bestätigt ihn – durch sein Auftreten als Priester und sein hervorgehobenes biblisches Fachwissen – in genau dieser Annahme. Kurt ist jedoch nicht dazu qualifiziert, Absolution zu erteilen – eine Praxis, die er als »hollow forgiveness«[59] bezeichnet und somit nicht als adäquate Lösung für Wolverines Dilemma betrachtet.

Er nutzt jedoch seine christliche Expertise, um die Brutalität von Wolverines Taten moralisch zu mildern. Nightcrawler spielt also den Advocatus Diaboli und findet die ultimative Rechtfertigung für Gewalt (und Mord) von einem religiösen Standpunkt aus in der Bibel: »I do not advocate it, of course, but I would point out that every Judeo-Christian religion has murder in the basic text. Cain slew Abel, and thus the world knew murder. One could argue that murder is as natural as dying of old age.«[60] Kurt bietet seinem Freund dadurch, ohne seine Taten explizit gutzuheißen, ein moralisches Schlupfloch.

Obwohl die Argumentation nicht stimmig ist, wird in diesem Comic zumindest der Versuch unternommen, die Widersprüche zwischen der Gewaltausübung von Superheld*innen und der geforderten Gewaltlosigkeit zu diskutieren. Das Resultat ist jedoch in beiden Beispielen dasselbe: Die anerkannte Rechtfertigung für Tötung ist das von Butler definierte erweitere Verständnis von Selbstverteidigung. Auf die logisch betrachtete Unvereinbarkeit dieser Rechtfertigung mit einer Maxime der Gewaltlosigkeit wird nicht näher eingegangen.

---

55 Es handelt sich hierbei um ein Gerät, das seinem Träger erlaubt, ein gewünschtes Erscheinungsbild auf den eigenen Körper zu projizieren. Nightcrawler nutzt es in den Comics vor allem dazu, sich als ›normalen‹ Menschen zu verkleiden und so in der Öffentlichkeit nicht aufzufallen.

56 G. Rucka et al.: So, This Priest Walks into a Bar, S. 3.

57 Ebd., S. 17.

58 Ebd., S. 18.

59 Ebd., S. 20.

60 Ebd., S. 16.

Nightcrawler als praktizierender Christ – Moralische Autorität

Kurt nimmt in vielen weiteren Comics und Situationen die Rolle der moralischen Autoritätsfigur ein, stets in Verbindung mit seinem Glauben. Nightcrawler ist zum Zeitpunkt von *So, This Priest Walks into a Bar* zwar kein Priester mehr, war es jedoch für eine gewisse Zeit im Kanon des Marvel-Comic-Universums. Seine Hingabe geht eine Weile so weit, dass er Gewalt (und Sexualität) entsagt, die X-Men verlässt und für das Priesteramt studiert.[61] Hier wird also tatsächlich die Unvereinbarkeit von Superheldendasein und Priesteramt, insbesondere im Hinblick auf Gewaltlosigkeit und den Zölibat, anerkannt. Diese Unvereinbarkeit trifft im Umkehrschluss dann jedoch auch auf das Superheldengenre zu, das auf seinen Konventionen besteht, sodass Kurt nach einer Weile das Priesteramt wieder niederlegt und zu den X-Men zurückkehrt. Seine Position als spiritueller Mentor, der dem Team eine moralisch-religiöse Orientierung bietet, behält er, wie eben gezeigt wurde, jedoch dauerhaft bei, häufig zum Vorteil seines Freundes Wolverine. So versichert Kurt ihm nicht nur, dass er kein Monster sei, sondern zum Beispiel auch, dass er, als sie beide Teile eines Selbstmordkommandos sind, genau wie Nightcrawler in den Himmel kommen und dass er auch dort für seinen Freund da sein werde: »When you wake from this earthly slumber, my friend, look for me. I will be there, waiting for you…«.[62]

In dem von Autor Jonathan Hickman angeleiteten Paradigmenwechsel der Mutantenwelt in den diverse Publikationen umfassenden Events *Dawn of X* und *Reign of X* (2019 bis 2022)[63] wird Nightcrawlers Rolle als moralisch-religiöse Autorität erweitert. Zwei entscheidende Änderungen sind hierfür wichtig: Zum einen gründen die Mutanten eine eigene Nation auf der lebendigen Insel Krakoa, zum anderen wird die Wiederbelebung von Mutanten durch eine Mischung von verschiedenen Superkräften und Technologien trivial. In *I am Not Ashamed* tritt das Quiet Council, die Legislative von Krakoa, zusammen, um Gesetze für diese junge Nation unter den neuartigen Voraussetzungen zu beschließen. Sie einigen sich schließlich auf drei Grundsätze, die alle religiös konnotiert sind: »Make more mutants. Murder no man. Respect this sacred land.«[64] Das erste Gesetz zum Beispiel wird auf einen Vorschlag von Nightcrawler hin aufgenommen, der sich hierbei an dem biblischen Ge-

61 Zum Beispiel zu sehen in: Claremont, Chris et al.: »End of Days«, in: X-Men (2000), B. 2, H. 100, New York: Marvel Comics, S. 1.

62 Hickman, Jonathan et al.: »It Will Be Done«, in: House of X (2019), B. 1, H. 4, New York: Marvel Comics, S. 18.

63 Es ist zu vermuten, dass diese Änderung des Status Quo genretypisch irgendwann wieder rückgängig gemacht wird, allerdings sind hierzu noch keine konkreten Pläne bekannt. Die Reihe *Destiny of X* (bis mindestens Ende 2022) setzt die etablierten Prämissen zunächst fort.

64 Hickman, Jonathan et al.: »I Am Not Ashamed«, in: House of X (2019), B. 1, H. 6, New York: Marvel Comics, S. 16.

bot »Seid fruchtbar und mehret euch«[65] orientiert.[66] Aus dieser Szene können zwei Erkenntnisse gewonnen werden: Zum einen wird hier erneut Kurts moralisch-religiöse Überlegenheit anerkannt, sogar von seiner Mutter Mystique, die, wenn auch mit einem leicht sarkastischen Unterton, verlangt, dass er seinen Beitrag zur Staatsgründung liefert: »we have yet to hear from the righteous among us«.[67] Zum anderen wird deutlich, dass sich Nightcrawler auch in dieser neuen Lebenswirklichkeit für sein Handeln an der christlichen Lehre orientiert, die dadurch sogar staatstragend wird. Allerdings wendet sich Nightcrawler in dieser neuen Ära zunächst immer weiter vom Katholizismus als expliziter Glaubensrichtung ab, da dessen spezifische Glaubenssätze in dem neuen Erfahrungskontext (zum Beispiel heißt kein Tod auch kein Leben nach dem Tod) eine schwindende Relevanz aufweisen und auf die spezifischen Fragen, die die neuen Lebensumstände provozieren, keine Antworten liefern können.

Fragen, die in diesen Comics gestellt werden, sind unter anderem die Macht von Ritualen und ob diese sinnvoll – das heißt zum Wohle der Gemeinschaft – eingesetzt werden[68] und welche Implikationen es für das Selbstverständnis einer Gesellschaft hat, wenn ihre Kernnarrative auf der Abgrenzung Anderer basieren.[69] Einer spezifischen Frage, der Kurt aufgrund seines christlichen Hintergrunds (»my perspective comes more from a place of soul«[70]) auf den Grund gehen möchte, ist: »I can't help but wonder what happens to our souls when we die?«[71] Diese Frage hat, wie sich später herausstellt, sogar gesamtgesellschaftliche Relevanz. Kurts priesterliche Sorge und sein christliches Wissen um die Seele sowie die Tatsache, dass er »one of the kindly ones«[72] ist, qualifiziert ihn auch in den Augen anderer darin, all diesen Fragen nachzugehen. So gibt zum Beispiel Professor Xavier zu: »you understand people in a way I never could«[73]. Nightcrawler kommt schließlich zu dem Schluss, dass er eine Mutantenreligion[74] gründen muss, die Antworten auf all diese Probleme bietet und dadurch den gesellschaftlichen Zusammenhalt garantiert.

---

65 1. Mose 1,28.

66 J. Hickman et al.: I Am Not Ashamed, S. 15.

67 Ebd.

68 Hickman, Jonathan et al.: »Lifedeath«, in: X-Men (2020), B. 5, H. 7, New York: Marvel Comics, S. 16 f.

69 Dies geschieht an mehreren Stellen, zum Beispiel wenn Kurt die Lagerfeuergeschichte über die böse Scarlet Witch hört. Ebd., S. 12–15.

70 Ebd., S. 16.

71 Ebd., S. 21.

72 Dieser Spruch wird vielfach wiederholt u.a. in Spurrier et al.: »Way of X«, in: Way of X (2021), B. 1, H. 1, New York: Marvel Comics, hier S. 37.

73 Ebd., S. 35.

74 Ebd., S. 31.

Die Miniserie *Way of X*[75] und der Einzelcomic *X-Men: The Onslaught Revelation*[76] fokussieren sich auf genau diese Religionsfindung und auf das Problem, dass sich durch die ständigen Wiedergeburten der Mutanten mit Onslaught eine Art Zwietracht säende Teufelsfigur in deren Köpfe eingeschlichen hat – ihre Seele wird also tatsächlich geschädigt und muss spirituell geheilt werden. Kurt schafft eine Lösung für beide Probleme, indem er zusammen mit dem mächtigen Mutanten Legion[77] eine astrale Welt in dessen Kopf einrichtet, die sie »Altar« nennen: »All minds are one in the Altar. If they want to be.«[78] Der Altar, offensichtlich religiös konnotiert, bietet den Mutanten also einen sicheren Raum, in dem sie sich ausleben, heilen und zusammenkommen können – und erlaubt es ihnen, Onslaught aus ihren Gedanken zu verbannen.[79] Die Bewegung oder »Lebensweise«, die Kurt und Legion als Narrativ in diesen Raum stellen, ist »Der Funke«:

> »This is not a mutant religion. This is a way of living. Of loving and expressing and fighting and being. […] It does not require prayer nor veneration. It does not demand that you put away your old gods. The spark is not jealous. […] The spark is just an idea.«[80]

Diese einende Idee ist somit nicht nur die (momentane) Lösung für alle gesamtgesellschaftlichen Probleme, sondern ist anscheinend auch in der Lage, Kurts persönlichen Konflikt mit dem und Frustration über den christlichen Glauben zu lösen, der nun, so wird es im Comic zunächst dargestellt,[81] problemlos und ergänzend neben dem gesellschaftlich notwendigen Funken existieren kann.

Insgesamt beschäftigen sich die *…of-X*-Comics intensiv mit der potenziell einenden und bedeutungsstiftenden Macht von Ideen, Narrativen und Religionen. Sie diskutieren Fragen der gesellschaftlichen Einheit, spirituellen Gesundheit und der Bedeutung von Leben und Tod und bieten am Ende, zumindest für diesen Handlungsstrang, eine den Themen angemessene friedliche Lösung. Nightcrawler spielt hier erneut eine bedeutende Rolle als praktizierender Christ und (ehemaliger) Priester und damit spiritueller Mentor und dient als Katalysator für viele dieser gesellschaftlichen und persönlichen Fragen. Schlussendlich zeigt sich, dass Kurt die Position und die damit verbundene Macht als moralisch-spirituelle Autorität durch sei-

---

75 Spurrier, Si et al.: Way of X (2021), B. 1, H. 1–5, New York: Marvel Comics.

76 Spurrier, Si et al.: »Altar/Piece Alter/Peace«, in: X-Men: The Onslaught Revelation (2021), B. 1, H. 1, New York: Marvel Comics.

77 Dieser Codename spielt auf das Bibelzitat »I am Legion, for we are many« (Mk 5,9) an.

78 S. Spurrier et al.: Altar/Piece Alter/Peace, S. 22.

79 Ebd., S. 27–30.

80 Ebd., S. 28.

81 Diese Aussage bezieht sich auf das Ende der Geschichte, die in *Way of X* und *The Onslaught Revelation* erzählt wird. Da die Geschichte von Kurt und dem Altar jedoch unter anderem in *Legion of X* fortgesetzt wird, sind Komplikationen zu erwarten.

nen religiösen Erfahrungshorizont und seine Empathie erhält. Er nutzt diese Macht allerdings nur, wenn dies einem als gut präsentierten Zweck dient. Dem von Selbstzweifeln und Schuldgefühlen geplagten Wolverine zum Beispiel hilft er damit, sich so zu akzeptieren, wie er ist, und sich als Person und nicht als Monster wahrzunehmen. In den *…of-X*-Comics schafft es Kurt sogar, eine komplette Gesellschaft, die im Begriff ist auseinanderzufallen, spirituell zu einen.

Nightcrawler als praktizierender Christ – Religionskritik

Viele X-Men-Erzählungen, insbesondere unter der Autorschaft von Chuck Austen, nutzen Kurts Verbundenheit zum Christentum auch dazu, institutionalisierte Religionen zu kritisieren. Die schurkenhaften Skrull-Invasoren beispielsweise werden als gewalttätige Fundamentalisten dargestellt. Andere religiös motivierte Schurken in den X-Men-Comics hängen jedoch mit dem wiederkehrenden Thema Diskriminierung und Verfolgung zusammen, da dies religiöse Verfolgung miteinbezieht. Die Gruppierung der sogenannten ›Church of Humanity‹ ist eine der wiederkehrenden gewalttätigen, christlich-fundamentalistischen Anti-Mutanten-Gruppierungen, mit denen sich die X-Men konfrontiert sehen. Nightcrawler selbst beschreibt sie als »a bunch of clowns who think mutantkind is against God«[82]. Trotz dieser abfälligen Beschreibung ist die Church of Humanity unverkennbar eine Gefahr, was schon daran zu sehen ist, dass sie Mutanten jagen und dann gekreuzigt zur Schau stellen, versehen mit dem Schild: »Evolution is not the will of God«,[83] wodurch sowohl ihre Weltanschauung als auch ihre Methoden unmissverständlich offengelegt werden.

Die Rolle der Church of Humanity im Gesamtnarrativ dieser Comics ist eine recht offensichtliche und sehr deutliche Form der Religionskritik. Diese Superschurken verkörpern die systemische und physische Gewalt, die von institutionalisierter Religion ausgeht, hier gegen ohnehin bedrohte Minderheiten. Diese Intention wird bereits auf der ersten Seite der über zwei Hefte reichenden Geschichte *Holy War* deutlich gemacht, wenn Religion als eine tödliche Krankheit bezeichnet wird: »More people have died in the name of religion than have ever died of cancer. And we try to cure cancer.«[84]

Im Kontrast zu diesen religiösen Superschurken wird Kurt als individueller guter Christ dargestellt, der Dogmen nicht blind folgt, sondern sich seine eigene Interpretation seines Glaubens vorbehält. Dies wird insbesondere deutlich, wenn er

82 Austen, Chuck et al.: »Holy War (Part 1)«, in: Uncanny X-Men (2003), B. 1, H. 423, New York: Marvel Comics, S. 11.

83 Ebd., S. 2.

84 Ebd., S. 1.

bestimmte katholische Glaubenssätze ablehnt und sich trotzdem weiterhin als Katholik bezeichnet. Sein Ringen mit dem Zölibat wie unter dem Schatten des Kreuzes in einem Panel der Geschichte *Secrets* (»I have such thoughts – feelings I cannot escape – desires for the touch of a woman.«)[85] wird beispielsweise als Grund angeführt, warum er das Priesteramt niedergelegt hat.[86] Hier zeigt sich auch der Konflikt zwischen Kurt, dem Katholiken, und Kurt, dem Haudegen.

Gegenüber seinem offen schwulen Teamkameraden Northstar, der befürchtet, dass Kurt ihn aufgrund der katholischen Lehre als Mensch ablehnt, negiert Nightcrawler die Auffassung von Homosexualität als Sünde und stellt stattdessen seinen Wert als X-Man, der für das Gute kämpft, in den Vordergrund: »Jean-Paul. Listen to me. I have been to Heaven. I remember you there, fighting beside me. That is all that matters.«[87] Kurt impliziert hier, dass nicht nur er selbst, sondern auch Gott Northstar so akzeptiert, wie er ist. Er nutzt also erneut seine religiöse Überzeugungskraft als Marker und kreiert eine Spielart von pastoral-priesterlicher Autorität, um einen anderen X-Man in dessen Selbstwert zu bestätigen.

In der Geschichte *Passion Play* philosophiert Kurt, ausgelöst durch ein Gespräch mit einem Priester, der Beten als einzige sinnvolle Handlungsmöglichkeit gegenüber systemischer Ausbeutung sieht,[88] über Jesus als Aktivist: »The Lord did not mean for prayer to become a substitute for action. In his lifetime Jesus did more than preach – he was an activist – he made the impossible happen. Shall we not follow his example, as far as we can?«[89] Während Kurt also eine religiöse Autoritätsfigur für ihr mangelndes Eingreifen kritisiert und damit Gewaltverzicht als absolute Maxime in Frage stellt – laut Konradt, wie zuvor erwähnt, im Rahmen einer ethischen Entscheidungsfindung durchaus gerechtfertigt –, vergleicht er sich selbst und sein Superheldentum gleichzeitig mit Jesus. Dessen Charakterisierung als Aktivist dient wiederum als Legitimierung für die gesamte, nötigenfalls auch gewaltsame Superheldenmission: »aligning your hero with Christ conceivably can do a good deal of work towards [claiming that you have] the moral authority to decide who is good and who is evil«.[90] Kurts Rolle als kritischer, praktizierender Christ ist somit eng

85 Austen, Chuck et al.: »Secrets«, in: Uncanny X-Men (2003), B. 1, H. 415, New York: Marvel Comics, S. 10.

86 Austen, Chuck et al.: »Holy War (Part 2)«, in: Uncanny X-Men (2003), B. 1, H. 424, New York: Marvel Comics, S. 3.

87 Tynion, James IV et al.: »Charm School«, in: Amazing X-Men (2014), B. 2, H. 13, New York: Marvel Comics, S. 14. Diese Aussage ist tatsächlich nicht metaphorisch, sondern wörtlich zu verstehen. Mehr dazu im Abschnitt zu Nightcrawler als Erlöser.

88 Kipniak, Chris et al.: »Passion Play – Part One: Rising Dark« in: Nightcrawler (2002), B. 2, H. 1, New York: Marvel Comics, S. 9.

89 Ebd., S. 10.

90 K. Derry et al.: Bulletproof Love, S. 134.

mit der dem Genre zugrunde liegenden Tendenz verknüpft, Superhelden in die Nähe von Erlöserfiguren zu rücken.

Die X-Men-Erzählungen sind gegenüber der katholischen Kirche und Religion im Allgemeinen nicht unkritisch, heben allerdings Kurt als aufgrund seines Glaubens besonders empathische Person hervor. In jedem Konflikt zwischen christlichen Werten und der Superheldenarbeit, ob er explizit adressiert wird oder nicht, gewinnen stets die Genrekonventionen. Gleichzeitig werden christliche Narrative als moralische Rechtfertigungen für eben jene Konventionen, insbesondere die Superheldenmission, verwendet. Diese Rechtfertigungen werden häufig Kurt in den Mund gelegt, dessen moralische Autorität nicht in Frage gestellt wird.

Nightcrawler als Antichrist

Auch wenn Nightcrawler fromm und empathisch ist, wird er aufgrund seines dämonischen Aussehens und seiner Abstammung von der Teufelsfigur Azazel in die Rolle eines Antichristen gedrängt. Das Konzept vom Antichristen ist jedoch, trotz seiner populärkulturellen Beliebtheit, alles andere als klar definiert: »›The Antichrist‹ was, from the beginning, a fluid and unstable idea«, da sie sich »over the first twelve centuries of the common era« entwickelte.[91]

Philip Almond fasst fünf wichtige Charakteristika zusammen: Erstens ist der Antichrist der Sohn von Satan und »a woman who was apparently a virgin, but was really a whore«.[92] Dies trifft auf Nightcrawler zu: Sein Vater Azazel behauptet zumindest, Satan zu sein, und seine Mutter Mystique gab sich zur Zeit von Nightcrawlers Empfängnis als unschuldige Ehefrau aus, nutzte ihre gestaltwandlerischen Fähigkeiten aber, um mit anderen Leuten (unter anderem Azazel) zu schlafen und ungeschoren davonzukommen.[93] Dieses Verhalten wird bei Frauen häufig abwertend als das einer Hure bezeichnet. Zweitens kann der Antichrist mehr als eine Person sein: »›The Antichrist‹ has become a general category available for application to an array of individuals, collectives, and objects as the demonic ›other‹«.[94] Nightcrawler wird oftmals aufgrund seines Äußeren als genau dieses dämonische Andere wahrgenommen. Drittens stirbt der Antichrist am Ende.[95] Dies trifft zwar auf

91 Almond, Philip C.: The Antichrist: A New Biography. Cambridge: Cambridge University Press 2020, S. 3.

92 Almond, Philip C.: »Five Things to Know about the Antichrist«, in: The Conversation, https://theconversation.com/five-things-to-know-about-the-antichrist-148172 vom 19. Oktober 2020.

93 Austen, Chuck et al.: »The Draco: Prelude (How Did I Get Here?)«, in: Uncanny X-Men (2003), B. 1, H. 428, New York: Marvel Comics, S. 2, 9, 17.

94 P. Almond: Five Things to Know about the Antichrist, o. S.

95 Ebd.

Nightcrawler zu, allerdings ist sein Tod stärker mit dem Erlösermotiv verknüpft. Dieses Kriterium erfüllt er daher nicht. Charakteristika Nummer vier, »[h]e is an earthly tyrant and trickster«,[96] und fünf, »[p]ast popes have been accused [of being the Antichrist]«,[97] werden über Umwege in den Geschichten aufgegriffen, in denen die Verbindung von Nightcrawler zu dem Antichrist-Motiv am stärksten ist.

In *Holy War* wird rückwirkend erklärt, dass Kurts Priesterordination von vornherein nichts weiter als ein Schwindel gewesen sei: Die Church of Humanity hatte geplant, ihn in der Verkleidung eines ›normalen‹ Menschen zum Papst wählen zu lassen, dann die Illusion aufzulösen und ihn als Antichristen zu überführen. Das entstehende Chaos in der katholischen Kirche (ebenfalls involviert sind implodierende Oblaten, die die anwesenden Katholiken töten und die apokalyptische Entrückung – Rapture – vortäuschen sollen) will die Gruppe dazu nutzen, um Macht zu gewinnen und der Welt zu beweisen, dass Mutanten das Böse schlechthin seien.[98] Dieser Plan ergibt logisch betrachtet wenig Sinn. Zudem stellt der Comic katholische Praktiken fehlerhaft dar. Aus diesen (und vielen weiteren Gründen) ist er unter Fans nicht sonderlich beliebt.[99]

Die Geschichte ist jedoch aus zwei Gründen für die Betrachtung des Antichrist-Motivs interessant: Zum einen wird eine explizite Verknüpfung zwischen Kurts Äußerem und dem Konzept des Antichristen gezogen, zum anderen wird hier Almonds fünftes Charakteristikum bedient, indem auf die historische Idee des Papstes als Antichrist Bezug genommen wird. Aufschlussreich sind auch die Gründe, warum der Plan im Comic nicht verwirklicht wird: Zum einen hat Kurt sein Priesteramt vorher aufgegeben, was nun in einem noch viel positiveren Licht erscheint; seine Ablehnung der katholischen Kirche als Institution hat in der Logik der Geschichte schließlich die Welt gerettet. Das Argument für diese Ablehnung wird von Kurts ehemaligem Priester und Lehrer, der sich im letzten Moment von der Church of Humanity abwendet, sogar noch bekräftigt: »You were right to question, Kurt, … you were right to realize that wearing a collar and living in a church … doesn't make you closer to God.«[100] Das Antichrist-Motiv wird hier also dazu genutzt, die Kritik an der katholischen Kirche zu verschärfen. Zum anderen wird erneut die Superheldenmission gerechtfertigt: Die X-Men besiegen die Church of Humanity mit Gewalt.

---

96 Ebd.

97 Ebd.

98 C. Austen et al.: Holy War (Part 2), S. 7 und S. 17.

99 ›Jacob‹ zum Beispiel listet die Geschichte in seinem Blog als einen der schlechtesten X-Men-Comics überhaupt auf und erhält in den Kommentaren Zustimmung. Jacob: »Chuck Austen's X-Men: Holy War« in: Comicdom Wrecks, https://comicdomwrecks.wordpress.com/2011/06/11/chuck-austens-x-men-holy-war/ vom 11. Juni 2011.

100 C. Austen et al.: Holy War (Part 2), S. 3.

Kurts Vater Azazel wird zuerst in der treffend betitelten Geschichte *The Draco*[101] eingeführt, in der er Nightcrawler (und seine Geschwister) in die Rolle des Antichristen drängen will. Seine Nachkommen sollen dazu dienen, die Dimension, in der er und seine Armee eingesperrt sind, zu verlassen und die Erde zu erobern. Hier wird somit Almonds viertes Kriterium angedeutet, das des Tyrannen und Tricksters: Azazel ist ein künftiger irdischer Tyrann und versucht, mit Manipulation weiterzukommen. Kurt wird durch seine Abstammung in die Position des Helfers gedrängt – er wäre zwar nicht selbst der Tyrann, aber würde die Tyrannei seines teuflischen Vaters ermöglichen. Der Begriff des Antichristen wird in dieser Geschichte zwar nicht verwendet, die Verbindung ist jedoch ersichtlich.

Azazels Plan schlägt aus ähnlichen Gründen fehl wie der der Church of Humanity: Kurt lehnt seine ihm aufgezwungene Rolle ab und die X-Men retten den Tag, indem sie Azazel und seine Armee aufhalten. Obwohl dies als Weiterführung des biblischen Kampfes zwischen Gut und Böse stilisiert wird, wird der Konflikt nur oberflächlich beigelegt, da beide Seiten einander zu sehr ähneln: Sowohl Azazel und seine Bande als auch die X-Men üben Gewalt aus, sogar tödliche, sie wird nur anders präsentiert.[102] Azazel verkörpert im Grunde genommen nur deshalb das Böse, weil er von sich behauptet, der Teufel beziehungsweise Satan zu sein und äußerlich dessen häufiger Darstellung als roter Dämon entspricht (s. Abb. 3).[103]

In beiden Beispielen werden also potenziell interessante Diskussionen zur Natur von Gut und Böse sowie zur Scheinheiligkeit von institutionalisierter Religion, insbesondere bezogen auf ausgeübte Gewalt, durch die schlecht geschriebenen Geschichten selbst unterwandert. Mit der Figur Nightcrawler wird auf das Motiv des Antichristen verwiesen, sie nimmt jedoch stattdessen die Rolle des Erlösers an: Eine, die Kurt sich selbst ausgesucht hat und die weder durch seine Herkunft noch durch sein Äußeres bestimmt wird. Auch wenn ihm seine Superkräfte durch das angeborene X-Gen verliehen werden, entscheidet Kurt selbst, sie für das Gute einzusetzen.

---

101 C. Austen et al.: The Draco.

102 Der X-Man Iceman beispielsweise entzieht einer Gegnerin sämtliche Flüssigkeit und tötet sie, was allerdings im Gegensatz zu den Tötungen der Gegenseite heroisch und komödiantisch dargestellt wird: Austen, Chuck/Miyazawa, Takeshi et al.: »The Draco (Part 6)«, in: Uncanny X-Men (2003), B. 1, H. 434, New York: Marvel Comics, S. 14 f.

103 Austen, Chuck et al.: »The Draco (Part 4)«, in: Uncanny X-Men (2003), B. 1, H. 432, New York: Marvel Comics, S. 18.

Abb. 3: Azazel als Teufel .

Quelle: Austen, Chuck et al.: »The Draco (Part 4)«, in: Uncanny X-Men (2003), B. 1, H. 432, New York: Marvel Comics, S. 18. © Marvel Comics.

Nightcrawler als Erlöser

Nightcrawler hat, wie zu Beginn gezeigt, wie alle Superheld*innen das Potenzial zur Erlöserfigur. In der Neuerzählung seiner Origin Story wird durch den Titel noch einmal explizit auf diesen Zusammenhang verwiesen: Der Begriff ›Nativity‹ bezeichnet üblicherweise die Geburt Christi. Diese Darstellung ist aufgrund des erweiterten Selbstverteidigungsbegriffs, der Gewalt gegenüber allen rechtfertigt, die ›othered‹ sind, höchst fragwürdig, da genau diese Anwendung des Konzeptes bei den Schurken kritisiert wird. In einem Handlungsstrang, der hier als letztes Beispiel dient, wird die Idee von Nightcrawler als Erlöser jedoch ins Extrem geführt und Selbstaufopferung anstelle von Gewalt gegenüber anderen als Lösung propagiert.

In *Second Coming (Chapter Five)* stirbt Kurt, indem er sich für Hope Summers, den verkündeten Messias der Mutanten,[104] opfert. Mit seinen letzten Worten »I…I believe in you.«[105] führt er zudem seine Mentorenrolle zu letzter Konsequenz, indem er durch seinen Tod die (Weiter-)Reise der Protagonistin ermöglicht. Kurts Geschichte endet hier jedoch (genretypisch) nicht, sondern wird drei Jahre später in der Geschichte *The Quest for Nightcrawler*[106] weitergeführt.

104 Bei Hope Summers wird die Erlöseridee noch stärker als bei Nightcrawler vom Subtext zu einem essentiellen Charakteristikum.

105 C. Kyle et al.: Second Coming (Chapter Five), S. 19.

106 Aaron, Jason et al.: »The Quest for Nightcrawler«, in: Amazing X-Men (2013–2014), B. 2, H. 1–5, New York: Marvel Comics.

Abb. 4: Nightcrawler im Himmel.

Quelle: Aaron, Jason et al.: »The Quest for Nightcrawler: Part 1 of 5«, in: Amazing X-Men (2013), B. 2, H. 1, New York: Marvel Comics, S. 3. © Marvel Comics.

Der Beginn der Geschichte zeigt Nightcrawler im (christlichen) Himmel, wie er sich mit der Seele einer (ebenfalls toten) Frau unterhält. Sein Superheldenkostüm und damit seine Superheldenidentität bleibt zunächst unter einer weißen und goldenen Robe verborgen (s. Abb. 4). Da Kurt in den Comics als guter Christ dargestellt wird, ist dies sein wohlverdienter Lohn: »In my life, I was…many things. But above

all, I was always a believer. A man of faith. This place…is everything I ever imagined it would be. This is where I was meant to spend eternity. I know that. And yet…«.[107] Das Gefühl der Rastlosigkeit hat hier nichts mit dem Gefühl zu tun, dass er ein Leben nach dem Tod nicht verdient hat, sondern damit, dass Dinge unerledigt erscheinen. Der Comic gibt ihm Recht, indem er ihm eine neue (Superhelden-)Mission erteilt.[108] Azazel kehrt zurück und versucht mit einer Bande von Dämonen-Piraten das Jenseits zu erobern. Die X-Men reisen ebenfalls ins Jenseits und unterstützen Kurt im Kampf gegen seinen Vater.[109] Interessanterweise reichen die üblichen superheldenhaften Methoden diesmal nicht aus: Nicht nur sind die X-Men dabei, den Kampf gegen die Dämonenhorden zu verlieren, Kurt gewinnt auch die Erkenntnis, dass das Azazel-Problem einer permanenten Lösung bedarf.[110] In einem komplexen Ritual schafft es Nightcrawler, seinen Vater auf die Erde zu verbannen und so das Jenseits dauerhaft zu retten. Dadurch wird auch er selbst wiederbelebt, ist aber gezwungen, seine Seele zu opfern[111] und wird somit zu einem wahren, selbstaufopfernden Erlöser. Er opfert diesmal nicht sein Leben, sondern, für ihn noch viel bedeutsamer, sein Leben nach dem Tod.

Diese Szene zeigt zudem das Zusammenspiel zwischen den drei Motiven – Nightcrawler als praktizierender Christ, als Antichrist und als Erlöser – auf. Kurt kann erst Erlöser werden, indem er erstens als guter Christ in den Himmel auffährt und zweitens, indem er seine Position als Antichrist anerkennt – nicht nur als Azazels Sohn, sondern auch als derjenige, dessen Schicksal es ist, seinen Vater auf die Erde zu holen: »Fulfilled my destiny. The one you always wanted for me, father.«[112] Das Opfer, das er dafür bringen muss, seine Seele, ist nur deswegen ein großes, weil er nun für immer von dem teleologischen Versprechen seiner Religion ausgeschlossen ist. Die für ihn vorhergesehene Ewigkeit, der Himmel, wird ihm nun verwehrt bleiben.

Fazit

Durch die gezeigten Fallbeispiele werden die Vielfalt und Verflechtung der religiösen Themen deutlich, die durch den Superhelden Nightcrawler angesprochen werden. Die von ihm verkörperten drei Rollen des praktizierenden Christen (inklusive

107 J. Aaron et al.: The Quest for Nightcrawler: Part 1 of 5, S. 3.

108 Mit der Annahme der Mission verschwindet auch die Robe und der Superheld unter ihr wird sichtbar; s. Abb. 1.

109 J. Aaron et al.: The Quest for Nightcrawler.

110 Aaron, Jason et al.: »The Quest for Nightcrawler: Conclusion«, in: Amazing X-Men (2014), B. 2, H. 5, New York: Marvel Comics, S. 11–12.

111 Ebd., S. 13–20.

112 Ebd., S. 16.

der damit einhergehenden Funktion als moralische Autorität), des Erlösers und des Antichristen erschaffen eine einzigartige Synergie, die Diskussionen über christliche Narrative in Superheldencomics ermöglichen, die ansonsten unerforscht blieben. Diese finden teilweise auf den Comicbuchseiten selbst statt, müssen aber in anderen Fällen durch externe Analyse näher an die Oberfläche geholt werden.

Die christlichen Narrative und Motive werden meistens für den Zweck genutzt, die Konventionen des Superheldengenres zu rechtfertigen. Eine ehrliche Debatte über die Widersprüche, die aus dem Konflikt zwischen einem christlichen und einem superheldenhaften Wirklichkeitsverständnis entstehen, ist äußerst selten, vor allem in Bezug auf Gewaltlosigkeit, sodass man wortwörtlich von Scheinheiligkeit sprechen kann. In X-Men-Erzählungen, insbesondere denen mit Nightcrawler, lässt sich häufig Kritik an den von institutionalisierten Religionen, vor allem der katholischen Kirche, durchgeführten gewalttätigen Praktiken und willkürlich erscheinenden Unterscheidungen zwischen Sündern und Nichtsündern finden. Allerdings reproduzieren die Superhelden die erwähnten Probleme in ihren Missionen häufig selbst.

Die christlichen Elemente dienen vor allem dazu, Nightcrawlers zentrales Motiv, das der »existential self-affirmation«[113], zu untermauern, und bieten so im Endeffekt eine zwar nicht zwingend christliche, aber moralisch-philosophische Botschaft. Mit der *…of-X*-Reihe zeigt sich jedoch ein stärkeres Bewusstsein für die Wirkung von bedeutungsstiftenden Narrativen und somit auch für die Rolle von Religion und Spiritualität in der Gesellschaft. Dies zeigt, dass auch ernsthafte Debatten über Religion ihren Platz in Superheldencomics haben.

113 M. Lund: The Mutant Problem, Abs. 27.

Heilsbringer oder Massenmörder?

Herakles als Verkörperung des Sublimen in Édouard Cours Comicreihe *Herakles*

Arnold Bärtschi

Herakles gehört zu den schillerndsten und zugleich problematischsten Heroen der griechischen Mythologie, der auf der einen Seite Bekämpfer von Ungeheuern, Kult- und Kulturstifter sowie Halbgott ist, auf der anderen Frauenheld, unzivilisierter Vielfraß sowie dem Jähzorn und Wahnsinn Verfallener. Dies schlägt sich in einer Vielzahl von Sagenvarianten in der griechischen und römischen Literatur nieder, die maßgeblich auch auf die antike bildende Kunst und den paganen Kult eingewirkt haben.[1] Nicht nur wegen dieser andauernden Arbeit am Mythos[2] und den daraus resultierenden Deutungsvarianten, sondern auch aufgrund der moralisch und religiös ambivalenten Figurencharakterisierung ein und derselben Figur wurden in der Forschung bereits mehrfach Parallelen zu (post)modernen Superheld*innen gezogen.[3] Speziell Herakles als Prototyp des antiken Heros, der ein leidgeprüftes Leben im Dienste der Gemeinschaft bestreitet, beeinflusste nicht nur wesentlich das moderne Konzept amerikanischer Superheld*innen, sondern wurde in verschiedenen Reimaginationen selbst als moderner Superheld in Szene gesetzt.[4]

---

1 Zur antiken Heraklesfigur insgesamt vgl. Stafford, Emma: Herakles, London/New York: Routledge 2012; Ogden, Daniel (Hg.), The Oxford Handbook of Heracles, Oxford: Oxford University Press 2021. Zu den Mythenvarianten vgl. Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Band 2: Die Heroen-Geschichten, München: dtv 2008, S. 103–165. Zur kultischen Bedeutung des Herakles vgl. Rawlings, Louis/Bowden, Hugh (Hg.): Herakles and Hercules. Exploring A Graeco-Roman Divinity, Swansea: The Classical Press of Wales 2005.

2 Vgl. Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.

3 Vgl. Kovacs, George/Marshall, C.W. (Hg.): Classics and Comics, Oxford: Oxford University Press 2011. Vgl. zu Herakles in Superheldencomics Dethloff, Craig: »Coming up to Code. Ancient Divinities Revisited«, in: G. Kovacs/C.W. Marshall, Classics and Comics, S. 103–114. Vgl. auch Eco, Umberto: »Der Mythos von Superman«, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Johanna Nowotny (Hg.), Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien, Bielefeld: transcript 2018, S. 275–321.

4 Vgl. bspw. seine Funktion als Antagonist von Wonder Woman seit 1942 bei DC-Comics oder seine Ausgestaltung als Hercules Panhellenios seit 1945 bei Marvel-Comics. Vgl. dazu die

Von der anhaltenden Faszination, die von dieser antiken Folie eines Superhelden schlechthin ausgeht, zeugen zahlreiche Rezeptionszeugnisse in den Medien Film – darunter beispielsweise die Fernsehserie *Hercules: The Legendary Journeys* (1995–1999), der Disney-Animationsfilm *Hercules* (1997), die beiden Actionfilme *Hercules* (2014) und *The Legend of Hercules* (2014)[5] – und Comic, beispielsweise die Comicreihe *Socrate le demi-chien* (2002–2009) von Joann Sfar und Christophe Blain. In besonderem Maße lässt sich eine solche Aktualisierung des antiken Heros in der dreibändigen Comicreihe *Héraklès* von Édouard Cour beobachten.[6] In intensiver Auseinandersetzung mit der antiken Heraklesfigur und beeinflusst durch verschiedenste Comictraditionen verflicht Cour die unzähligen Heraklesmythen zu einem stringenten Narrativ, das insbesondere die Ambiguität des Helden, sein Streben nach Vergöttlichung und Sublimierung seiner selbst – d.h. die Erlangung eines erhabenen Status – um jeden Preis in den Fokus rückt. Dieses wird nicht nur als Erlösung von einem leidgeprüften Heldenleben, sondern auch als Legitimierung für die Kollateralschäden seines Wirkens in Form zahlloser Opfer inszeniert. Diese Charakterisierung zieht sich als metaphysisches Leitmotiv durch die Erzählung und bestimmt wesentlich seine Konfrontationen mit dem Göttlichen und seiner eigenen Sterblichkeit.[7] In diesem Sinne lässt sich Herakles als dezidiert religiöser Held lesen, der nicht nur maßgeblich Einfluss auf die Einrichtung von Kulten – nicht zuletzt auf seine eigene Verehrung, erst als Heros, dann als Gott –, sondern auch auf den Aushandlungsprozess des Göttlichen in Abgrenzung zum Sterblichen und auf die Affirmation der olympischen Weltordnung nimmt.

Diese Aspekte, die unter Berücksichtigung antiker Referenztexte einer systematischen Interpretation unterzogen werden, stehen im Mittelpunkt dieses Bei-

---

Übersichten unter https://dc.fandom.com/wiki/Hercules vom 30.10.2022 und https://marvel.fandom.com/wiki/Hercules_Panhellenios_(Earth-616) vom 30.10.2022.

5 Zur Heraklesfigur im Film vgl. Janka, Markus/Stierstorfer, Michael: »Die kuriosen Metamorphosen des antiken Heros Hercules im globalisierten Medienverbund der Postmoderne«, in: Gymnasium 125.2 (2018), S. 95–127.

6 Vgl. Cour, Édouard: Herakles. 3 Vols. English Translation by Jeremy Melloul. Localization, Layout, and Editing by Mike Kennedy, Lion Forge/The Magnetic Collection 2018–2020 (Original: *Héraklès*, Éditions Akileos 2012–2015.). Aus Gründen der breiteren Zugänglichkeit und da sie zusätzliche paratextuelle Hinweise liefert, wird die englische Ausgabe verwendet. Im Folgenden wird auf Ausschnitte aus der Comicreihe in der Form ›*Herakles* Bandnummer.Seitenzahl.Panelnummer‹ verwiesen. Das Zeichen ›/‹ zeigt Sprechblasen-, das Zeichen ›//‹ Panelgrenzen an.

7 Herakles' wiederkehrende Konfrontation mit dem Göttlichen spiegelt somit typische Elemente der ›Abenteuerfahrt des Helden‹, wie sie beschrieben ist in Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten. Aus dem Amerikanischen von Karl Koehne, Berlin: Insel 2015, S. 42–52. Zum Verhältnis von epischen Helden mit dem Göttlichen vgl. Steinthal, Hermann: Formen gottmenschlicher Steigerung bei Homer, Hesiod und Apollonios Rhodios, Dissertation, Tübingen 1951.

trags. Dabei werden primär zwei methodische Ansätze verfolgt: Zum einen wird der Untersuchung das Konzept der Allelopoiese zugrundegelegt, das vom Sonderforschungsbereich 644 ›Transformationen der Antike‹ entwickelt wurde.[8] Im Zentrum der Allelopoiese steht ein Transformationsprozess zwischen Referenz- und Aufnahmebereich, der aufgrund seiner wechselseitigen Natur nicht nur die einseitige Rezeption des früheren durch das spätere Zeugnis, sondern auch dessen Rückwirkung auf das frühere Zeugnis berücksichtigt.[9] Vor diesem Hintergrund wird der moderne Comic aus der Perspektive einer antiken Erwartungshaltung interpretiert, um aufzuzeigen, wie Édouard Cour zentrale Aspekte der antiken Heraklesfigur in das Medium Comic überführt und mit Elementen des Superheldengenres verbindet, die als Einflüsse des Aufnahmebereichs wirken. Umgekehrt beeinflusst diese moderne Transformation der antiken Heraklesfigur unweigerlich auch die erneute Lektüre antiker Zeugnisse, da die Kenntnis des Rezeptionszeugnisses zusätzliche Deutungsmuster für die antike Literatur eröffnet.

Zum anderen bilden konzeptuelle Überlegungen zum antiken Begriff des Sublimen das wirkungsästhetische Gerüst, vor dessen Hintergrund die Comicreihe *Herakles* aus der Perspektive einer antiken Erwartungshaltung in ihrer semiotischen Ausgestaltung als Text-Bild-Medium interpretiert wird.[10] Im Folgenden wird der Begriff des ›Sublimen‹ dem Begriff des ›Erhabenen‹ vorgezogen, um anzuzeigen, dass die antike Begriffskonnotation und nicht die postmoderne im Mittelpunkt der Untersuchung steht. Den Begriff des ›Sublimen‹ prägte erstmals Ps.-Longin in seiner Schrift *Über das Erhabene* (Περὶ ὕψους bzw. *De sublimitate*, 1. Jh.n.d.Z.) in Bezug auf die Erzeugung einer erhabenen Wirkung mittels sprachlicher Gestaltungsmittel. Das ursprünglich sprachlich-rhetorische Konzept, das sich in der Gestaltung zahlreicher antiker Werke wiederfindet, erlaubt aufgrund von Ps.-Longins Berücksichtigung gedanklicher wie sprachlicher Elemente (8.1: ἥ τε ποιὰ τῶν σχημάτων πλάσις […] τὰ μὲν νοήσεως, θάτερα δὲ λέξεως – »die Konstruktion von Figuren nach einer bestimmten Art […] einerseits des Gedankens, andererseits der Sprachgestal-

8 Zur Allelopoiese vgl. Bergemann, Lutz et al.: »Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels«, in: Dies. (Hg.), Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels, München: Wilhelm Fink 2011, S. 39–56.

9 Vgl. zur Anwendung der Allelopoiese auf Zeugnisse der Antikerezeption Bärtschi, Arnold: »Ungeheuer oder Mobbing-Opfer? Die ambivalente Charakterisierung des antiken Kyklopen in modernen Bildmedien«, in: Katrin Dolle/Semjon A. Dreiling (Hg.), Space Oddities. Die homerische Irrfahrt in Bildkünsten und Populärkultur 1800–2021 (Europa – USA – Südamerika), arthistoricum.net 2022, S. 359–381 [https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/941].

10 Vgl. zur semiotischen Comicanalyse Packard, Stephan et al.: Comicanalyse. Eine Einführung, Berlin: Metzler 2019, S. 13–48.

tung«[11]) eine Übertragung auf andere Zeichensysteme. Da Ps.-Longins Modell sich an grundlegenden Gestaltungsmitteln orientiert, ist auch eine epochenübergreifende Übertragung grundsätzlich möglich.[12] In der nachantiken Debatte über den Begriff wurde die von Ps.-Longin beschriebene Form des Sublimen mit konkreten Anhaltspunkten und Motiven im literarischen Text verknüpft, um ein praktikables Instrumentarium für die Textanalyse bereitzustellen. Zugleich wurde sie als ästhetische Kategorie mit einer größeren Allgemeingültigkeit ausgestattet, sodass sie für die Interpretation anderer künstlerischer Medien anwendbar wird. James Porter fasst diese möglichen Signale in literarischen Texten wie folgt zusammen:

> The best clue to what is sublime for Longinus is not a matter of terminology (hupsos, megethos, deinotēs), but a series of thematic indices and conceptual patterns that exhibit a logic of relations (steep heights, profound depths, sudden and extreme shifts, gaps, transgressive limits, sharp collisions and contrasts, moments of extreme danger, risk, and crisis, excessiveness of various kinds captured by verbal prefixes that mean ›beyond‹ and ›outside of‹). […] Nor is the sublime limited to literary appreciation, even if its roots lie in literature. Rather, the sublime is best viewed as a broadly aesthetic concept that underlies or accompanies other conceptual formations.[13]

Infolge dieser methodischen Ausweitung seines Geltungsbereichs lässt sich dem Konzept des Sublimen auch im Text-Bild-Medium des Comics nachspüren, indem nicht nur die verwendeten Motive, sondern auch die künstlerischen Gestaltungsmittel (u.a. Zeichnung, Farbgebung, Lettering, Layout) des Werks auf ihr sublimes

---

11 Griechische und lateinische Originaltexte sind entnommen aus: Russell, D.A. (Hg.): Longinus. On the Sublime, Oxford: Clarendon Press 1964; van Thiel, Helmut (Hg.): Homeri Odyssea, Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann 1991; Zwierlein, Otto (Hg.): L. Annaei Senecae Tragoediae. Recognovit brevique adnotatione critica instrvxit, Oxford: Oxford University Press 1986. Alle deutschen Übersetzungen griechischer und lateinischer Texte stammen vom Verfasser.

12 Zu Ps.-Longins Schrift vgl. Heath, Malcolm: »Longinus and the Ancient Sublime«, in: Timothy M. Costelloe (Hg.), The Sublime. From Antiquity to the Present, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2012, S. 11–23. Zum Sublimen in der antiken Literatur und methodischen Reflexionen vgl. u.a. Costelloe, Timothy M. (Hg.): The Sublime. From Antiquity to the Present, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2012; Day, Henry J.M.: Lucan and the Sublime. Power, Representation and Aesthetic Experience, Cambridge/New York: Cambridge University Press 2013, S. 1–71.; Chaudhuri, Pramit: The War with God. Theomachy in Roman Imperial Poetry, Oxford: Oxford University Press 2014; Porter, James I.: The Sublime in Antiquity, Cambridge: Cambridge University Press 2016. Einen Überblick über Studien zum Sublimen bietet H. J. M. Day: Lucan and the Sublime, S. 18 mit Anm. 43–54.

13 Vgl. Porter, James I.: »The Sublime«, in: Pierre Destrée/Penelope Murray (Hg.), A Companion to Ancient Aesthetics, Chichester: Wiley 2015, 393–405, hier S. 400 f.

Wirkungspotenzial hin untersucht werden. Da es sich bei diesem Rezeptionsvorgang um die Rekonstruktion einer Wirkungsästhetik aus Hinweisen in der Struktur des Mediums handelt, kommt den Leser*innen im Sinne von Wolfgang Isers Konzept der Wirkungsästhetik eine entscheidende Bedeutung bei der Konstruktion von Bedeutung zu, da sie die Sublimität, also das ›Sublimsein‹, der Heraklesfigur als zusätzliche Bedeutungsebene im Zuge ihrer Lektüre freilegen müssen.[14]

Die sublime Ambiguität der antiken Heraklesfigur

Damit moderne Leser*innen den antiken Erwartungshorizont dieses Transformationsprozesses besser nachvollziehen können, an dessen Ende Édouard Cours Comic *Herakles* steht, sollen im Folgenden die wichtigsten Charakteristika der antiken Heraklesfigur anhand zweier ausgewählter antiker Textzeugnisse erläutert werden. Bereits in antiken Zeugnissen zum Heraklesmythos wird das sublime Wirkungspotenzial dieser Figur thematisiert, das aus ihrem Streben nach Vergöttlichung resultiert, und ihre ambivalente Charakterisierung als Gestalt ausgelotet, die sich zwischen der sterblichen und göttlichen Sphäre bewegt.[15] Vor diesem Hintergrund ist der im Folgenden verwendete Begriff des Sublimen primär auf den Vergöttlichungsprozess des Herakles als eine besondere Form von Erhabenheit fokussiert und weist dementsprechend eine spezifische Verwendungsweise auf.

In den homerischen Epen findet Herakles mehrfache Erwähnung als Vertreter einer früheren Generation von Helden.[16] Besonders deutlich wird seine Doppelnatur als Halbgott im Rahmen der Unterweltsschau des Odysseus in Homers *Odyssee*. Unter den Schattenbildern verstorbener Helden erblickt Odysseus als letzten auch die Schattenhülle des sterblichen Herakles (Hom. *Od*. 11.601-612):[17]

---

14 Zur Wirkungsästhetik und dem Konzept ›impliziter Leser*innen‹ vgl. Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München: Wilhelm Fink 1972; Ders.: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, Stuttgart: Wilhelm Fink 1984; Ders.: »Die Appellstruktur der Texte«, in: R. Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik, München: Wilhelm Fink 1994, S. 228–252.

15 Zur Charakterisierung literarischer Figuren über direkte und indirekte Merkmale vgl. de Temmerman, Koen: Crafting Characters. Heroes and Heroines in the Ancient Greek Novel, Oxford: Oxford University Press 2014; Ders./van Emde Boas, Evert: »Characterization in Ancient Greek Literature: An Introduction«, in: Dies. (Hg.), Characterization in Ancient Greek Literature (= Studies in Ancient Greek Narrative, Band 4), Leiden/Boston: Brill 2018, S. 1–23.

16 Vgl. zur Heraklesfigur im antiken Epos mit weiterer Forschungsliteratur Bär, Silvio: Herakles im griechischen Epos. Studien zur Narrativität und Poetizität eines Helden (= Palingenesia, Band 111), Stuttgart: Franz Steiner 2018, S. 33–44.

17 Vgl. Heubeck, Alfred/Hoekstra, Arie: A Commentary on Homer's Odyssey. Volume II. Books IX-XVI, Oxford: Clarendon Press 1986, S. 114 zu den Versen 601–627.

τὸν δὲ μέτ' εἰσενόησα βίην Ἡρακληείην,
εἴδωλον· αὐτὸς δὲ μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι
τέρπεται ἐν θαλίῃς καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην,
παῖδα Διὸς μεγάλοιο καὶ Ἥρης χρυσοπεδίλου.
ἀμφὶ δέ μιν κλαγγὴ νεκύων ἦν οἰωνῶν ὥς, (605)
πάντοσ' ἀτυζομένων ὃ δ' ἐρεμνῇ νυκτὶ ἐοικώς,
γυμνὸν τόξον ἔχων καὶ ἐπὶ νευρῆφιν οἰστόν,
δεινὸν παπταίνων, αἰεὶ βαλέοντι ἐοικώς.
σμερδαλέος δέ οἱ ἀμφὶ περὶ στηθέσσιν ἀορτὴρ
χρύσεος ἦν τελαμών, ἵνα θέσκελα ἔργα τέτυκτο, (610)
ἄρκτοι τ' ἀγρότεροί τε σύες χαροποί τε λέοντες,
ὑσμῖναί τε μάχαι τε φόνοι τ' ἀνδροκτασίαι τε.

Nach diesem erkannte ich die Gewalt des Herakles, ein Abbild. Er selbst aber erfreut sich in Glückseligkeit unter den unsterblichen Göttern und hat die zartfüßige Hebe zur Gemahlin, das Kind des großen Zeus und der Hera mit goldenen Sandalen. (605) Um ihn herum aber war ein Gekreische von Toten, wie von Vögeln, als diese überallhin auseinanderstoben. Der aber glich der finsteren Nacht, wobei er seinen bloßen Bogen umfasst hielt und auf der Sehne einen Pfeil, furchtbar umherblickend und den Anschein erweckend, immerzu schießen zu wollen. Grässlich anzuschauen aber hing ihm (610) ein goldenes Tragband als Wehrgehenk rings um die Brust, auf dem gottgeschaffene Werke gefertigt waren, Bärinnen und Wildschweine und Löwen mit funkelnden Augen, Schlachten und Kämpfe und Blutbäder und Männermorde.

Zwischen den anderen verstorbenen Helden sticht die Heraklesfigur dadurch hervor, dass ihm explizit eine Doppelnatur zugeschrieben wird, indem der Erzähler zwischen einem Schemen (εἴδωλον), der als Überrest der sterblichen Existenz des Herakles im Hades verbleibt, und seiner göttlichen Essenz αὐτός (Hom. *Od*. 11.602) unterscheidet, die fortan im Götterhimmel residiert (602b-604).[18] Dieses unsterbliche Nachleben des Helden als Belohnung für seine irdischen Taten wird positiv inszeniert, indem seine Zugehörigkeit zum göttlichen Pantheon (μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι, 602), sein Glückszustand (τέρπεται ἐν θαλίῃς) sowie seine Vermählung mit der Göttin Hebe, der personifizierten Jugend, betont werden (ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην, 603).

18 Zu den mythischen Implikationen dieses Aufspaltens der Heraklesfigur in zwei Wesen vgl. Shapiro, Harvey A.: »Heros Theos. The Death and Apotheosis of Herakles«, in: Classical World 77 (1983), S. 7–18; A. Heubeck/A. Hoekstra: A Commentary on Homer's Odyssey, S. 114 zu den Versen 601–627.

Demgegenüber wird das schattige Überbleibsel von Herakles' sterblicher Hülle als höchst problematisch charakterisiert.[19] Dazu trägt der Verweis auf seine gewaltige Kraft (βίην Ἡρακληείην, Hom. *Od*. 11.601) bei, die dem Betrachter Odysseus als erstes ins Auge sticht und als Aspekt die ganze Passage dominiert. Dies wird insbesondere durch die Reaktion der anderen Schemen der Unterwelt illustriert, die unter großem Gekreische angsterfüllt vor Herakles auseinanderstieben (κλαγγὴ νεκύων/πάντοσ' ἀτυζομένων, 605 f.). Seine düstere Erscheinung wird über einen kurzen Vergleich mit der Nacht (ἐρεμνῇ νυκτὶ ἐοικώς, 606)[20] sowie der Beschreibung seines furchteinflößenden Blicks (δεινὸν παπταίνων, 607) und seiner permanenten Kampfbereitschaft (αἰεὶ βαλέοντι ἐοικώς, 607) mit einer Außenwirkung versehen, die einen gewalttätigen und entmenschlichten Charakter andeutet.

Diese abschreckende Charakterisierung wird durch das Wehrgehenk der Schattengestalt unterstrichen, das zwar mit meisterhaften Kunstdarstellungen bebildert ist (θέσκελα ἔργα, Hom. *Od*. 11.611), seinerseits aber Furcht erzeugt (σμερδαλέος […] ἀορτήρ, 609). Darauf sind einerseits eine Reihe wilder Tiere abgebildet (611), die Herakles' Kämpfe gegen zahlreiche Ungeheuer widerspiegeln, andererseits aber auch auf Konflikte mit anthropomorphen Gegnern verweisen und eine inhaltliche Klimax bilden, da der Fokus beginnend mit großflächigen Schlachten immer weiter bis hin zu Duellen zugespitzt wird (ὑσμῖναί τε μάχαι τε φόνοι τ' ἀνδροκτασίαι τε, 612), wodurch der Eindruck zunehmender Blutrünstigkeit und Entmenschlichung erzeugt wird. Das Wehrgehenk bildet somit auf kleinem Raum das gewalttätige Heldenleben des Heroen ab und reflektiert dessen Nachleben in künstlerischer Verarbeitung.[21] Diese Lesart wird dadurch unterstrichen, dass Herakles' Schatten im weiteren Verlauf selbst explizit auf seine berühmten Aufgaben im Dienst des Eurystheus verweist, unter denen er die Gefangennahme des Unterweltshunds Kerberos herausgreift (11.622 f.).[22] Da diese Unterweltsschau am Rande der Welt angesiedelt wird, liegt der Schluss nahe, dass dieses gefährliche und problematische Relikt des vergöttlichten Herakles gezielt aus der literarischen Welt der *Odyssee* herausgeschrieben wird, um jegliche Kontaktmöglichkeit zu anderen Figuren zu unterbinden.[23] Aus dieser Gegenüberstellung von göttlicher Transzendenz und sterblicher

19 Vgl. S. Bär: Herakles im griechischen Epos, S. 48.

20 Derselbe Vergleich wird für Apollon in der *Ilias* verwendet (Hom. *Il*. 1.47), wenn er in unsichtbarer Gestalt die Pest ins Achaierlager bringt; vgl. A. Heubeck/A. Hoekstra: A Commentary on Homer's Odyssey, S. 115 zum Vers 606.

21 Vgl. S. Bär: Herakles im griechischen Epos, S. 45 und S. 48 f.

22 Vgl. A. Heubeck/A. Hoekstra: A Commentary on Homer's Odyssey, S. 116 zu den Versen 623 f. Zur Verbindung der Herakles- und Odysseusfigur über das Motiv der Katabasis vgl. de Jong, Irene J.F.: A Narratological Commentary on the Odyssey, Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 294 zu den Versen 601–27.; S. Bär: Herakles im griechischen Epos, S. 46.

23 Zu dieser Tendenz des archaischen Epos, problematische Figuren aus der literarischen Welt herauszuschreiben vgl. S. Bär: Herakles im griechischen Epos, S. 47–52; Bärtschi, Arnold: Ti-

Schreckensgestalt entsteht eine Ambivalenz, die als konstitutiv für den Heraklesmythos bezeichnet werden kann. Indem Herakles seine irdische Körperlichkeit ablegt und zum überirdischen Gott aufsteigt, repräsentiert er in seiner Gestalt den schrittweisen Prozess der Sublimierung seiner selbst.

Die Entmenschlichung des nach sublimer Vergöttlichung strebenden Herakles wird besonders in den beiden literarischen Verarbeitungen seines gottgesandten Wahnsinns thematisiert – Euripides' *Herakles* und Senecas *Der rasende Herkules* –, infolgedessen er seine Ehefrau und Kinder ermordet.[24] In Senecas Tragödie wird diese Ambivalenz mit Gestaltungsmitteln des Sublimen verbunden[25], wodurch die Vergöttlichung als Ziel der irdischen Prüfungen ins Zentrum gerückt wird (Sen. *Herc.f.* 952b-973a):[26]

AMPHITRYON: Quod subitum hoc malum est?
quo, nate, uultus huc et huc acres refers
acieque falsum turbida caelum uides?
HERCVLES: Perdomita tellus, tumida cesserunt freta, (955)
inferna nostros regna sensere impetus:
immune caelum est, dignus Alcide labor.
in alta mundi spatia sublimis ferar,
petatur aether: astra promittit pater.
quid, si negaret? non capit terra Herculem (960)
tandemque superis reddit. en ultro uocat
omnis deorum coetus et laxat fores,
una uetante. recipis et reseras polum?
an contumacis ianuam mundi traho?
dubitatur etiam? uincla Saturno exuam (965)
contraque patris impii regnum impotens
auum resoluam; bella Titanes parent,

tanen, Giganten und Riesen im antiken Epos. Eine literaturtheoretische Neuinterpretation (= Kalliope – Studien zur griechischen und lateinischen Poesie, Band 17), Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2019, S. 119–143.

24 Zum Verhältnis der beiden Herakles-Tragödien vgl. bspw. Papadopoulou, Thalia: »Herakles and Hercules. The Hero's Ambivalence in Euripides and Seneca«, in: Mnemosyne Ser. 4, 57.3 (2004), S. 257–283; Bernstein, Neil W.: Seneca: Hercules Furens, London/New York: Bloomsbury 2017, S. 42–53.

25 Zum Sublimen in Senecas Tragödie vgl. P. Chaudhuri: The War with God, S. 116–155; Littlewood, Cedric A.J.: »Hercules Furens and the Senecan Sublime«, in: Ramus 46.1-2 (2017), S. 153–174.

26 Zur Apotheose des Herakles in dieser Tragödie vgl. Paduano, Guido: »Tipologie dell'apoteosi in Seneca tragico«, in: Piergiorgio Parroni (Hg.), Seneca e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino, Roma: Salerno 2000, S. 417–431; P. Chaudhuri: The War with God, S. 127–136.

me duce furentes; saxa cum siluis feram.
rapiamque dextra plena Centauris iuga.
iam monte gemino limitem ad superos agam: (970)
uideat sub Ossa Pelion Chiron suum,
in caelum Olympus tertio positus gradu
perueniet aut mittetur.

Amphitryon: Was ist das für ein plötzliches Übel? Wohin wendest du, mein Sohn, die durchdringenden Blicke hierhin und dorthin und betrachtest mit verstörender Intensität einen falschen Himmel?
(955) Hercules: Bezwungen ist die Erde, die unruhigen Meere kamen zur Ruhe, die unterirdischen Reiche bekamen meinen Ansturm zu spüren: Der Himmel ist noch tributfrei – ein würdiges Unterfangen für Alcides! In die hohen Räume des erhabenen Alls will ich mich begeben, den Äther erstreben – mein Vater versprach mir die Sterne. (960) Doch was, wenn er sie verweigerte? Nicht hält die Erde einen Hercules gefangen und endlich gibt sie ihn den Überirdischen zurück. Sieh, unaufgefordert ruft ihn die gesamte Schar der Götter und öffnet die Tore, während eine einzige zögert. Nimmst du mich an und schließt das Himmelsgewölbe auf? Oder reiße ich die Schwelle eines widerspenstigen Alls ein? (965) Wird noch immer gezweifelt? Saturn will ich die Fesseln lösen und gegen das machtlose Reich meines treulosen Vaters meinen Großvater entfesseln! Die Titanen bereiten schon Kriege vor, indem sie unter meiner Führung wüten. Felsen mitsamt den Wäldern will ich tragen und mit meiner Rechten Bergrücken voller Kentauren ergreifen! (970) Schon werde ich mit doppelt aufgetürmtem Berg einen Aufstieg zu den Überirdischen mir bahnen: Chiron soll seinen Pelion unter dem Ossa erblicken, der Olymp wird, als dritter aufgetürmt, mit seiner Stufe den Himmel erreichen oder als Geschoss entsandt werden!

Herakles steht vermeintlich am Ende seiner Prüfungen und sehnt sich nach der versprochenen Aufnahme unter die Götter (*atra promittit pater*, Sen. *Herc.f.* 959). Bereits sein summarischer Rückblick auf die überwundenen Aufgaben vermittelt einen ersten Eindruck kosmischen Umfangs, da mit den Verweisen *tellus*, *freta* (956) und *inferna* […] *regna* (957) ganze Sphären der Welt als Aktionsbereich des Helden genannt werden.[27] Dabei liefern die Ausdrücke *perdomita* (955) und *impetus* (956) ein implizites Anzeichen für Herakles' ungestüme Vorgehensweise und zeigen an, dass Herakles siegestrunken im Begriff ist, in übermütige Hybris zu verfallen und eine ver-

27 Zur Natur dieses imaginären kosmischen Raums vgl. Schmitz, Christine: Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas, Berlin/New York: De Gruyter 1993, S. 211; Kirichenko, Alexander: »Der imaginäre Bühnenraum in Senecas Hercules Furens«, in: Philologia Classica 11.2 (2016), S. 258–268.

frühte Vergöttlichung einzufordern.[28] Indem sich sein Sinn auf die Himmelssphäre richtet, verbalisiert er mit zahlreichen Verweisen auf den Himmel (*immune caelum*, 957; *in alta mundi spatia sublimis ferar*, 958), die Sterne und den von den Göttern bewohnten Äther (*petatur aether*; *astra*, 959) sein Streben nach Sublimierung, wobei insbesondere die Präposition *in* (958) und die Prädikate *ferar* und *petatur* (959) eine Bewegung himmelwärts anzeigen. Vor allem die Junkturen *recipis et reseras polum* (963) und *ianuam mundi* (964) unterstreichen die Bedeutung der Himmelssphäre als Göttersitz. Dass diese Motivhäufung eine Wirkung des Sublimen erzeugen soll, wird mit dem Begriff *sublimis* (958) explizit markiert.[29]

Auf die trügerische Qualität dieser herbeigesehnten Sublimität deutet bereits Herakles' Vater Amphitryon hin, noch bevor Herakles zu sprechen beginnt, indem er diesen danach fragt, warum sein Blick einen verstörten Ausdruck annehme (*uultus acres*, Sen. *Herc.f.* 953; *acieque* […] *turbida*, 954) und warum er im einsetzenden Wahn einen falschen Himmel (*falsum* […] *caelum*, 954) zu erkennen glaube.[30] Mit dem Ausdruck *subitum* […] *malum* (952) kommentiert er das Geschehen in proleptischer Weise als jäh hereinbrechendes Unheil. Dieses manifestiert sich im Verlauf von Herakles' Rede in mehreren Hinweisen. Erstens weist die Konkurrenz der beiden Namen, mit denen Herakles auf sich selbst verweist, auf die Doppelnatur des Helden hin, wobei *dignus Alcide labor* (957) auf seine irdische, leidgeprüfte Existenz verweist, der Name *Herculem* (960) dagegen auf seine noch bevorstehende Vergöttlichung, indem er die imminente Loslösung vom irdischen Dasein (*non capit terra*, 960) ankündigt. Zweitens stellen die Verse 960 und 963 f. Wendepunkte in Herakles' Rede dar, an denen seine Verbalisierung sublimer Erhabenheit zunächst in Verunsicherung (*quid, si negaret?* 960), dann in blinden Hass und gewalttätige Hybris umschlägt, was an der Gegenüberstellung von *recipis et reseras polum?* (963) und *an contumacis ianuam mundi traho?* (964) deutlich wird. Drittens spielt Herakles genau in der Hälfte seiner Rede mit *una uetante* (963) implizit auf Juno als Hauptgegnerin und Verursacherin seines

28 Zur Hybris des ungeduldigen Herakles vgl. Motto, Anna L./Clark, John R.: »The Monster in Seneca's Hercules Furens 926–939«, in: Classical Philology 89 (1994), S. 269–272.

29 Vgl. P. Chaudhuri: The War with God, S. 136–144; C.A.J. Littlewood: Hercules Furens and the Senecan Sublime, S. 154–158 sowie 162 f.

30 Zum Motiv der Halluzination bzw. Vision vgl. Billerbeck, Margarethe/Guex, Sophie (Hg.): Sénèque, Hercule furieux. Introduction, texte, traduction et commentaire, Bern/Frankfurt a.M.: Lang 2002, S. 411 zu den Versen 939–52; OKell, Eleanor R.: »Hercules Furens and Nero. The Didactic Purpose of Senecan Tragedy«, in: Louis Rawlings/Hugh Bowden (Hg.), Herakles and Hercules. Exploring A Graeco-Roman Divinity, Swansea: The Classical Press of Wales 2005, S. 185–204, 195 f.; Kirichenko, Alexander: Lehrreiche Trugbilder: Senecas Tragödien und die Rhetorik des Sehens, Heidelberg: Winter 2013, S. 50 f.

Wahnsinns an, deren persönliche Feindschaft gegenüber dem Helden in der gesamten Tragödie im Zentrum steht, bevor er seiner Gewalt freien Lauf lässt.[31]

Im letzten Teil seiner Rede (Sen. *Herc.f.* 965–973a) wandelt sich Herakles von einer Helden- zu einer typischen Riesenfigur, indem er als Anführer der befreiten Titanen (*uincla Saturno exuam*, 965; *bella Titanes parent*, 967; *me duce furentes*, 968) eine neue Titanomachie gegen die olympischen Götter entfesseln möchte (*contraque patris impii regnum impotens*, 966).[32] Dass er sich dabei vollumfänglich der Hybris hingibt, wird anhand seiner Drohung erkennbar, die Berge Ossa, Pelion und Olymp (969–973) aufeinanderzutürmen, um eine Trittleiter in den Götterhimmel zu erschaffen (*limitem ad superos*, 970; *Olympus* […] *positus gradu,/in caelum* […] *perveniet*, 972 f.), wie es im Mythos den Riesengruppen der Aloaden und Giganten zugeschrieben wird. In seiner Verblendung phantasiert Herakles schließlich, mit eigener Hand komplette Bergrücken abzureißen (*rapiamque dextra plena Centauris iuga*, 969) und ganze Berge gegen die Götter zu schleudern (*Olympus* […] *mittetur*, 972 f.).[33] Das schrittweise Abdriften in den Wahnsinn illustriert somit zum einen das inhärente Gefahrenpotenzial, das der Heros Herakles aufgrund seiner Stärke besitzt, zum anderen sein wechselhaftes Verhältnis zum Sublimen und Göttlichen, das sich in kosmischem Vokabular niederschlägt und sowohl strahlende Erhabenheit als auch das Zerstörungspotenzial kataklystischer Kräfte umfasst. Genau dieses Spannungspotenzial steht auch im Mittelpunkt von Édouard Cours Comicreihe *Herakles*.

---

31 Zum Wahnsinn des Herakles und Junos Rolle vgl. Lawall, Gilbert: »Virtus and Pietas in Seneca's Hercules Furens«, in: Anthony J. Boyle (Hg.), Seneca Tragicus. Ramus Essays on Senecan Drama. Berwick (Victoria, AUS): Aureal Publications 1983, S. 6–26; Auvray, Clara-Emmanuelle: Folie et Douleur dans Hercule Furieux et Hercule sur l'Oeta. Recherches sur l'expression esthétique de l'ascèse stoïcienne chez Sénèque, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1989; González Vázquez, Carmen: »Dos protagonistas en conflicto: Análisis del Hercules furens de Séneca«, in: Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos 8 (1995), S. 143–155; Li Causi, Pietro: »Nella rete di Giunone. Cause, forme e finalità della vendetta nell' Hercules Furens di Seneca«, in: Dioniso 5 (2006), S. 118–137; P. Chaudhuri: The War with God, S. 119–155; N.W. Bernstein: Seneca: Hercules Furens, S. 41–64; Lampe, Kurt: »Philosophy, Psychology, and the Gods in Seneca's Hercules Furens«, in: Φιλοσοφία 48 (2018), S. 233–252.

32 Zum Motiv der Titano- bzw. Gigantomachie vgl. M. Billerbeck/S. Guex: Sénèque, Hercule furieux, S. 417–419 ad loc; P. Chaudhuri: The War with God, S. 136–144; C.A.J. Littlewood: Hercules Furens and the Senecan Sublime, S. 162–166.

33 Zu typischen Merkmalen der Hybridität von Riesenfiguren vgl. A. Bärtschi: Titanen, Giganten und Riesen, S. 37–71.

Antikerezeption in Édouard Cours *Herakles*

Im Rahmen einer kurzen Widmung zu Beginn des ersten Bandes der englischen Ausgabe verweist Édouard Cour (geboren am 9. November 1986 in Orsay, Essonne) explizit auf mehrere Einflüsse aus den Medien Comics, Film und Videospiel auf sein Werk und gibt damit nicht nur einen wertvollen Hinweis auf stilistische Vorbilder, sondern auch auf seine intensive Auseinandersetzung mit der Antike und ihrer Rezeption: »To Asterix, Ulysses, Sangoku, Superman, Socrates the half-dog, Kratos and many others, to all those who gave me ideas, to nature, and all the images that humans have invented.«[34]

Zu den genannten Einflüssen gehören Werke aller großen Comictraditionen, der franko-belgischen Comics (*Astérix*, *Socrate le demi-chien*), der amerikanischen Superheldencomics (Superman) und der japanischen Manga (die frz. Namensform ›Sangoku‹ entspricht dem deutschen Namen ›Son Goku‹ des Protagonisten der Serie *Doragonbōru* bzw. *Dragonball*). All diese Einflüsse sind in der zeichnerischen Umsetzung erkennbar, etwa in der Farbgebung und Figurengestalt, die an Christophe Blain erinnert,[35] der harten Schattengebung und actionzentrierten Panellayouts, die sich in Superheldencomics finden, sowie den dynamischen Perspektiven und Kampfszenen wie in klassischen *shōnen*-Manga, die gemäß der Aussage vieler Mangaka wiederum häufig durch amerikanische Superheld*innencomics beeinflusst sind. Mit der Nennung von ›Kratos‹, dem Protagonisten der Videospielreihe *God of War*, weist Édouard Cour eine breitenwirksame und genrebildende Videospielumsetzung antiker Inhalte als Einfluss aus, in der die konfliktreiche Auseinandersetzung eines Halbgotts mit Gottheiten im Zentrum der einzelnen Spieletitel steht. Das Stichwort ›Ulysses‹ dagegen ist zu unspezifisch, um ein bestimmtes Rezeptionszeugnis identifizieren zu können.

Dass Édouard Cour sich intensiv auch mit den antiken literarischen Zeugnissen beschäftigt hat, wird nicht nur durch den Einbezug abgelegener Mythenversionen zur Heraklesfigur außerhalb des Dodekathlos erkennbar, sondern auch durch die narrative Komposition seiner Heldenbiografie.[36] Im antiken Mythos konkurrieren zwei unterschiedliche Traditionslinien, die sich wesentlich dadurch unterscheiden,

---

34 Zitat aus Cour *Herakles* 1.3.

35 In einem Blog-Eintrag zu seiner Reihe *Herakles* verortet Édouard Cour sein Schaffen explizit im Kontext des zeitgenössischen frz. Comics: »[]‹ai eu l'occasion de croiser plein de compatriotes de la ›nouvelle scène BD‹«. Vgl. https://www.edouardcour.com/un-prix-pour-herakles/ vom 30.10.2022.

36 Édouard Cour selbst verweist in einem Blog-Eintrag darauf, dass sein Werk eine komplette Nacherzählung des Heraklesmythos darstellt: »Il s'agira bien de retranscrire le mythe dans son intégralité, sans omettre même les passages les plus insignifiants.« Vgl. https://www.edouardcour.com/flash-info-herakles-3/ vom 30.10.2022.

an welchem Punkt der Erzählung der Wahnsinn des Herakles und die Tötung seiner Familie erfolgen. Während Herakles in der Mehrheit der antiken Zeugnisse nach Beendigung des Dodekathlos dem Wahnsinn verfällt, nachdem er siegreich aus der Unterwelt zurückkehrt (E. *HF* 523–1428; Sen. *Herc.f.* 592–1344; Ps.-Apollod. 2.72 f.), setzt die alternative Mythentradition die Ermordung der Familie an den Anfang der Aufgaben durch Eurystheus (Diod. 4.10.6-4.11.2). Indem in der Comicreihe *Herakles* dieser zweiten Mythentradition der Vorzug gegeben wird, erscheint das gesamte Heldenleben und die Götterprobe des Herakles als fortdauernde Sühne für seine anfängliche Blutschuld.[37]

Die Titelbilder der einzelnen Bände erfüllen vor diesem Hintergrund eine programmatische Funktion und verweisen sowohl auf drei Phasen der Erzählung als auch auf drei Seinszustände der Heraklesfigur, die jeweils mit einer Primärfarbe verbunden werden. Auf dem ersten Band prangt eine in Schatten gehüllte Nahaufnahme von Herakles' Augen- und Nasenpartie, die in leuchtendem Goldgelb gehalten ist. Band zwei präsentiert dagegen die blutrote Hand des Helden, während auf Band drei Herakles in seiner ganzen Gestalt abgebildet ist, mit Löwenfell und Keule als seinen typischen Attributen und in dunklem Blauton gehalten. Jedes der Titelbilder besitzt einen Kippeffekt, sodass die farbigen Abbildungen bei veränderter Beleuchtung unterschiedliche Details enthüllen, was insbesondere bei Band drei dazu führt, dass die wahre Natur von Herakles' Schemen erst auf den zweiten Blick erkennbar wird: Bei genauerem Hinsehen entpuppt sich der schwarze Hintergrund nicht als einfarbig, sondern mit weißen Punkten besprenkelt, die Heraklesfigur selbst wiederum als mit astronomischen Linien und Beschriftungen in Form griechischer Buchstaben versehen, die das Sternbild ›Herakles‹ bezeichnen. Mit dieser Titelbildgestaltung wird das antike Motiv der Verstirnung verdienter Figuren aufgenommen, auf Herakles' Apotheose am Ende seines Heldenlebens verwiesen und zugleich die Erwartungshaltung nach einer Entwicklungslinie der Heraklesfigur vom ersten bis zum dritten Band geweckt, die von den drei Farbtönen begleitet wird und sich in ihnen widerspiegelt.[38]

---

37 Vgl. N.W. Bernstein: Seneca: Hercules Furens, S. 43. Vgl. dazu auch unten den Abschnitt »Die Götterprobe und ihr Preis«.

38 Zum antiken Motiv der Apotheose des Herakles vgl. Petrovic, Ivana: »Deification – Gods or Men?«, in: Esther Eidinow/Julia Kindt (Hg.), The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion, Oxford: Oxford University Press 2015, S. 429–443. Zu den antiken literarischen Zeugnissen vgl. Holt, Philip: »Heracles' Apotheosis in Lost Greek Literature and Art«, in: L'Antiquité Classique 66 (1992), S. 38–59.

Alkeides vs. Herakles

Bereits zu einem frühen Zeitpunkt der Comicreihe wird die Doppelnatur der Heraklesfigur anhand seiner Namensvarianten thematisiert. Während der weniger geläufige Name Alkeides, der ein Patronymikon darstellt, ihn als Nachkommen des Helden Alkaios ausweist, verweist sein bekannterer Name Herakles auf seine göttliche Bestimmung, da er so viel wie »der Hera Ruhm bringt« bedeutet.[39] Im ersten Band diskutiert Iphikles scherzhaft mit seinem Bruder Herakles über diese Diskrepanz, wobei er ihn auf den Arm nimmt (*Herakles* 1.78.1): »A PAIR OF SIXES! This just isn't your day, Alcides!/Sorry, I mean ›Great Herakles‹.« Im Folgenden (1.78.3) spekuliert Iphikles darüber, welche Beziehung zu Hera der Name suggerieren soll, während Herakles sich der Angelegenheit gegenüber ziemlich gleichgültig zeigt. Dabei unterstreicht die farbige Ausgestaltung der Szene in nahezu monochromem Gelb die intim-vertraute Atmosphäre der Unterredung und legt den Schluss nahe, dass diese Farbgebung die Sterblichkeit der Figuren und deren menschliche Seite unterstreicht. Diese Deutung wird gestützt durch eine Szene im dritten Band (3.13.1), in dem die Leser*innen zum ersten Mal mit Megara, Herakles' erster Gattin, bekanntgemacht werden, die dieser unmittelbar nach der Einführung der Figur im Wahn erschlägt. Auch diese Unterredung, die sich um die Absurdität des Namens ›Herakles‹ dreht, weist denselben Gelbton auf und stützt damit die intime Beziehung der Figuren zueinander. Ein deutlicher Unterschied tritt jedoch in der Form der Sprechblasen zutage, denn während die vollständig sterblichen Figuren runde Sprechblasen erhalten, sind diejenigen von Herakles stets rechteckig mit leicht abgerundeten Ecken, wodurch er als Halbgott gekennzeichnet wird, der von Anfang an nicht zu den normalen Sterblichen zählt.

Während sich Herakles' Familienangehörige keinen Reim auf die Verleihung des neuen Namens machen können, gewinnt er in der Bevölkerung im Verlauf der Erzählung zunehmend an Macht. Ein Passant zu Beginn des ersten Bandes spottet zwar noch über den Namen, deutet aber zugleich an, dass Herakles schon früh während seines Heldenlebens zum Gegenstand künstlerischer Repräsentationen wird (*Herakles* 1.29.2: »And I was just about to make a joke about his name, too…/He's bigger than his depiction on the pots, isn't he?«). Herakles selbst erkennt mit der Zeit die Autorität, die mit seinem zweiten Namen einhergeht, und setzt ihn gezielt als Drohung ein (1.95.3): »Herakles will not forget! Herakles will not forgive! Herakles will return to have his revenge!« Im zweiten Band verweist er auf die furchterregende Wirkung seines Namens (2.11.2: »I'll take the two who didn't step back when they heard my name.«), den er im dritten Band schließlich instrumentalisiert, um eine gesamte Armee zu rekrutieren (3.54.2: »But today you decided to come and fight in

39 Vgl. dazu oben im Abschnitt »Die sublime Ambiguität der antiken Heraklesfigur« die Interpretation von Sen. Herc.f. 952b-973a sowie Apollod. 2.73.

my name.«). Im Verlauf der Erzählung eignet sich Herakles somit seinen Ehrennamen Stück für Stück an und beginnt, sich damit zu identifizieren. Die zunehmende Bekanntheit führt jedoch auch dazu, dass er nach und nach gefährlichere Gegner anlockt, die sich an seiner zunehmenden Bekanntheit stören, wie etwa den Halbgott Lykaon, der ähnlich wie Herakles eckige Sprechblasen erhält (2.61.2: »I've been hearing a lot about you lately./A bit too much, really.«)

Dass diese Namensvariante unmittelbar mit seinen Leistungen als Held einhergeht, wird dadurch verdeutlicht, dass zu Beginn der zwölf kanonischen Heldentaten jeweils ein kurzes Panel eingeschoben wird, das ihn bei diesem Namen nennt und eine Zusammenfassung der nächsten Aufgabe liefert, so auch direkt zu Beginn der Comicreihe (*Herakles* 1.5.2): »Herakles must slay the lion with impenetrable golden fur that lives in the hills of Nemea.« Da in den Comics ansonsten keine Erzählerfigur in Erscheinung tritt, fungiert diese Stimme aus dem Off, deren Panelrahmen durch eine antikisierende Bordüre hervorgehoben wird, als einziger übergeordneter und damit extradiegetisch-heterodiegetischer Kommentar zur Erzählung, während die restliche Erzählung komplett aus der intradiegetischen Sicht der Figuren dargestellt wird.[40]

Betrachtet man statistisch die Konstellation, welche Figuren die beiden Namensvarianten Alkeides und Herakles verwenden, so lässt sich eine deutliche Unterscheidung in Verbündete und Gegner des Helden vornehmen. Während der sterbliche Name Alkeides 51-mal explizit ausgesprochen und 38-mal von Freunden, dagegen nur 8-mal von Feinden, insbesondere Apollon und Ares, verwendet wird, erscheint der Name Herakles 73-mal, wird nur 21-mal von Verbündeten und dafür 25-mal von Feinden gebraucht. Die restlichen Nennungen entfallen jeweils auf neutrale Figuren wie Zivilist*innen und die Erzählstimme. Insgesamt lässt sich zudem eine deutliche Zurückhaltung auf Seiten anderer Gottheiten feststellen, Herakles bei diesem Namen zu rufen, sodass sie ihn weitestgehend mit seinem sterblichen Namen Alkeides anreden. Ausnahmen stellen einerseits Hera als Erzfeindin dar, die ein besonderes Interesse daran hat, über die Bezeichnung ›Herakles‹ auf sich selbst zu verweisen, andererseits Athene als wichtigste göttliche Verbündete des Helden.

Dass der Name ›Herakles‹ einer Prolepse auf die spätere Apotheose des Helden gleichkommt, wird zusätzlich dadurch unterstrichen, dass er in wenigen speziellen Momenten in griechischen Buchstaben umgesetzt ist. Dies ist immer dann der Fall, wenn der Held besonders intensive Begegnungen mit dem Göttlichen durchlebt, vor allem während sich Herakles direkt am Anfang der Serie nach einer Vergiftung im Delirium befindet und eine Epiphanie der Athene in Gestalt einer Eule erlebt (*Herakles* 1.7.6-1.8.1) sowie zu Beginn eines neuerlichen Anfalls von Wahnsinn, wenn Heras Macht in seine Gedanken eindringt (2.149.2-4). Die griechischen

40 Zum Konzept der Narratologie vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachw. hg. von Jochen Vogt, München: UTB 1998.

Buchstaben dienen somit einerseits als Verfremdungsmittel, das die Ankunft des Göttlichen ankündigt und die einsetzende Sublimierung der Heraklesfigur anzeigt (s. Abb. 1), können andererseits aber auch als implizite Hinweise auf die antiken literarischen Mythenfassungen und deren Bedeutung als Referenzbereich gedeutet werden.

Der Name ›Herakles‹ wird somit zur verbalisierten Repräsentation der angestrebten Vergöttlichung, die auf das Ende der irdischen Prüfungen vorverweist. Im Moment der Apotheose, wenn Herakles endgültig seine sterbliche Seite ablegt, um seine göttliche Existenz anzunehmen, wird diese Dualität, die in den beiden Namensvarianten angelegt ist, bestätigt, indem Zeus seinen Sohn auf den letzten beiden Seiten der Comicreihe, die als Vollbild-Panels in strahlendem Blau ausgestaltet sind, mit den folgenden Worten im Götterhimmel begrüßt (3.154f.): »Its over, Alcides./Welcome home, Heracles.«[41]

Abb. 1: Griechische Buchstaben als Stilmittel in Herakles.

Quelle: Cour, Édouard: Herakles 1.8.1. English Translation by Jeremy Melloul. Localization, Layout, and Editing by Mike Kennedy, Lion Forge/The Magnetic Collection 2018. © Éditions Akileos 2012 © Lion Forge/The Magnetic Collection 2018.

41 Édouard Cour selbst verabschiedet sich nach Erscheinen des letzten Bandes in einem Blog-Eintrag mit den folgenden Worten von seiner Figur: »Adieu Alcide… Et vive Herakles!« Vgl. https://www.edouardcour.com/this-is-the-end/ vom 30.10.2022.

Die Götterprobe und ihr Preis

Zu Beginn der Comicreihe werden die Leser*innen in medias res und ohne vorherige Erklärung in die Handlung eingeführt, indem sie Herakles bei der Erfüllung seiner ersten Aufgabe begleiten, ohne den Kontext seiner Heldentaten zu erfahren. Einen ersten Hinweis auf die Götterprobe, die Herakles zu bestehen hat, erhalten sie in einer nächtlichen Szene am Lagerfeuer, wenn der rastende Herakles von einer mysteriösen gehörnten Schattengestalt belagert wird, die ihn verspottet und die erst später als Schemen des von Herakles ermordeten Musiklehrers Linos identifiziert wird (*Herakles* 1.10.3): »Ladies and Gentlemen! Come and hear the sad story of the bastard child who thought he could challenge the gods of Olympus!« Diese nächtliche Szene ist in ominösem Braunrot gehalten und stellt das erste Auftreten dieses Farbtons dar, der neben Gelb für Sterblichkeit und Blau für Göttlichkeit einen dritten Seinszustand der Heraklesfigur nahelegt.

Erst unmittelbar vor der fünften Aufgabe wird durch die Reflexionen von König Eurystheus, dem Auftraggeber des Herakles, aufgedeckt, dass sich Herakles mittels einer Reihe von Prüfungen als angehender Gott bewähren muss (*Herakles* 1.77.2):

> The gods chose me to be king! They chose me to put him to the test and that's what I plan to do!/He's a brainless brute, but the people still speak about him like some kind of invincible hero!/This labor should keep his ego from inflating any further./I'll show both Olympus and the poeple that he does not deserve immortality.

Die Ambivalenz der Heldenfigur wird aus der Sicht des Königs unmissverständlich herausgestellt, indem die Brutalität des Herakles und die Diskrepanz zwischen der öffentlichen Ehrung und seinem problematischen Charakter betont werden. Nach der Absolvierung der zwölf kanonischen Aufgaben muss Eurystheus die offensichtliche Göttlichkeit von Herakles anerkennen (*Herakles* 2.126.3: »You're a god.«), doch wirft das vergebliche Warten des perplexen Herakles auf ein göttliches Zeichen die Frage nach der Richtigkeit dieser sterblichen Einschätzung auf (*Herakles* 2.128). Erst zu Beginn des dritten Bandes wird die eigentliche Vorgeschichte zu Herakles' Heldenleben aufgerollt, um rückwirkend seine Handlungsmotivation aufzuzeigen, indem zunächst dessen Besuch in Delphi dargestellt wird, um das Orakel danach zu fragen, ob er die von Eurystheus vorgeschlagene Götterprobe akzeptieren soll (3.8.3). Unmittelbar im Anschluss daran findet das vertrauliche Gespräch zwischen Herakles und Megara statt, die ihre Bedenken gegenüber den Gefahren der Herausforderung formuliert (3.13.2): »Sorry, it sounds pretty risky to me./I'd love to see your cousin eat his words as much as you do…/…but at this price?«

In dem Moment, in dem Herakles den Entschluss fasst, das Angebot abzulehnen (3.15.2: »No, you're right, Megara…/I don't think I'll do it./I don't…«), befällt Hera seinen Verstand, was durch verschiedene bildliche Gestaltungsmittel unterstrichen

wird. Zum einen verfärbt sich der Farbton der Panels von warmem Gelb (3.15.2) über Ockergelb und bläulich-schwarze Schatten (3.15.3) sowie Orange (3.15.4) hin zu Blutrot (3.16 f.), wodurch das Abrutschen in den Wahnsinn farblich untermauert und der blutrote Farbton als Ausdruck des Wahnsinns bestätigt wird. Zum anderen wird Heras Stimme durch Großbuchstaben in leuchtendem Orange im Schriftbild und mit Sprechblasen hervorgehoben, deren Hintergrund komplett schwarz ist und ganz gerade, wie am Computer erstellte Ränder aufweist, wohingegen die Sprechblasen der sterblichen Figuren und des Herakles leicht ausgefranst sind und wie von Hand gezogen erscheinen (s. Abb. 2).

Abb. 2: Herakles verfällt durch Hera dem Wahnsinn.

Quelle: Cour, Édouard: Herakles 3.36. English Translation by Jeremy Melloul. Localization, Layout, and Editing by Mike Kennedy, Lion Forge/The Magnetic Collection 2020. © Éditions Akileos 2015 © Lion Forge/The Magnetic Collection 2020.

In *Herakles* 3.16.1 ist dargestellt, wie Hera als schwarzer Geist mit leuchtend hellblauen Augen in Herakles' Verstand eindringt, woraufhin dessen Augen genau denselben Blauton annehmen und sich seine Gesichtszüge zu einer dämonischen Fratze verzerren (3.16.2). Aus dem rot eingefärbten Blickwinkel des Herakles müssen die Leser*innen im Folgenden miterleben, wie er mit bloßen Händen seine Frau und

Kinder ermordet, während Heras Stimme von ihm absoluten Gehorsam einfordert (3.16.3-3.17.4). Auf der nachfolgenden Doppelseite erwacht Herakles, der über den dominanten Gelbton wieder als Sterblicher angezeigt wird, aus seinem Wahnsinn und blickt verzweifelt auf seine blutverschmierten roten Hände, die als Überreste seines Wahns markiert werden.

Diese Transformation der Heraklesfigur vom menschlichen Ehemann hin zu einer göttlich instruierten Tötungsmaschine lässt zugleich einige Schlüsse zur Natur des Göttlichen in der Comicreihe zu: Die Sublimierung von sterblichen Figuren hin zu Gottheiten erfolgt allem Anschein nach über Wahnsinn und grenzenlose Gewalt, die als Ausnahmezustand eine Art Brücke zwischen den beiden Seinszuständen Sterblichkeit und Unsterblichkeit zu schlagen vermag. Dieser Umstand wird durch die Figurengestaltung der olympischen Gottheiten in der Comicreihe gestützt, da sie mit schwarzer und braunroter Farbgebung versehen werden. Indem Herakles von Hera besessen wird, erhält er temporär Zugang zu göttlicher Essenz, die sich in der Veränderung seiner Augenfarbe andeutet. Vor diesem Hintergrund spiegeln die Titelbilder die fortschreitende Entwicklung der Heraklesfigur wider, indem sie Menschlichkeit, Wahnsinn bzw. Vergöttlichung repräsentieren.

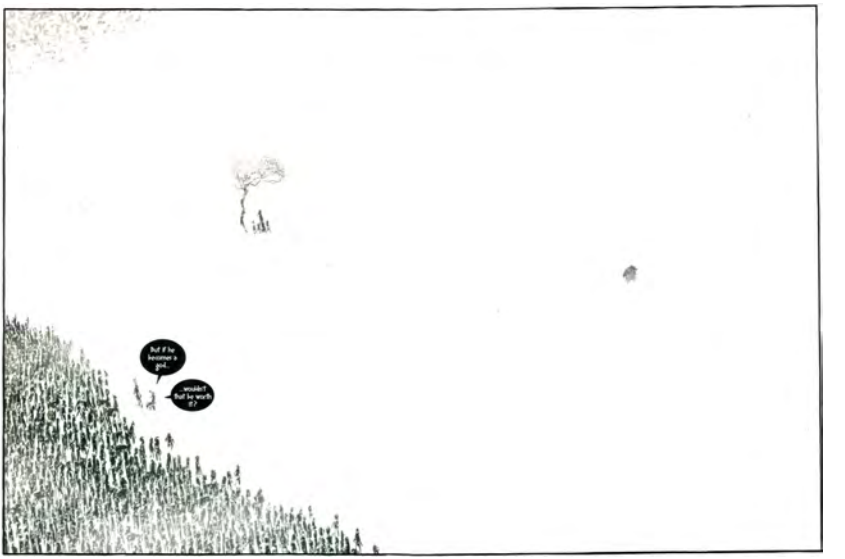
Das daraus resultierende Götterbild des Comics ist damit alles andere als schmeichelhaft und verdeutlicht das Dilemma, in dem sich Herakles als Figur befindet, da ihm aufgrund der Nachstellungen Heras gar keine andere Wahl bleibt, als diesen blutigen Weg hin zu seiner Apotheose zu beschreiten. Dieser innere Konflikt wird an mehreren Stellen der Comicreihe thematisiert, wobei insbesondere der hohe Preis der Götterprobe in den Mittelpunkt gestellt wird. Nach einem Kampf gegen die Kentauren im ersten Band, in dessen Verlauf Herakles' Gastgeber Pholos getötet wird, macht sich Herakles in dichtem Schneegestöber auf, um den erymanthischen Eber zu fangen. Während er einsam durch die Schneelandschaft stapft, erscheinen um ihn herum die Schattengestalten von Linos und Pholos, die über die Schuld diskutieren, die Herakles aufgrund seines gewalttätigen Lebens auf sich lädt, wobei ihre Sprechblasen wie sie selbst schwarz ausgefüllt sind (1.67.2-1.70). Während Pholos die Zwangslage des Helden betont, verweist Linos auf die Menge an Kollateralschäden, die dieser zurücklässt (1.68.1 f.):

> [Linos:] Do you hear what you're saying? You're defending a mass murderer!
> [Pholos:] …
> [Linos:] Friend or foe, anyone who crosses his path ends up stiff in the ground as worm food. I think the world would be better off without him. He's too dangerous…

Um das ganze Ausmaß der Dramatik zu unterstreichen, geht Herakles an den Schatten seiner ermordeten Familie vorbei, die ihm durch das Schneegestöber hindurch stumm hinterherblicken (*Herakles* 1.68.2-1.69.2). Die Szene löst sich in ein Vollbild-Panel auf (1.70 f.), das eine ganze Doppelseite umfasst und in dessen rechter Hälfte

Herakles als kleiner Punkt davonzieht, während in der linken Hälfte Herakles' Familie unter einem Baum steht und die ganze linke untere Bildecke von einer unzählbaren Menge an schwarzen Schattengestalten ausgefüllt ist, wodurch die ganze Tragik der Heraklesfigur eingefangen wird (s. Abb. 3). Aus der Menge der Opfer dringt einsam Pholos' Stimme hervor, die einen letzten Hoffnungsschimmer formuliert (1.70): »But if he becomes a god…/…wouldn't that be worth it?«

Abb. 3: Die Tragik der Heraklesfigur.



Quelle: Cour, Édouard: Herakles 1.70 f. English Translation by Jeremy Melloul. Localization, Layout, and Editing by Mike Kennedy, Lion Forge/The Magnetic Collection 2018. © Éditions Akileos 2012 © Lion Forge/The Magnetic Collection 2018.

Dieser letzte Hoffnungsschimmer, dass am Ende des von Gewalt geprägten Heldenlebens doch noch eine Legitimierung des Blutvergießens steht, indem Herakles zur Vergöttlichung gelangt, durchzieht die weitere Erzählung in regelmäßigen Abständen. Herakles selbst ist sich der Tatsache bewusst, dass er aufgrund von Heras Willen nicht mehr umkehren kann (1.113.3: »[Kopreus:] Are you worried this is getting too dangerous?/[Herakles:] It's dangerous for me to stop…«) und erhält auch von Verbündeten den Rat, die bisherigen Opfer nicht vergeblich sein zu lassen (1.141.2: »[Abderus:] Because if you quit now, all the labors and suffering you've been through will be in vain.«)

Diese Einstellung führt jedoch unweigerlich dazu, dass sich die Opferzahlen infolge von Herakles' Unternehmung stetig erhöhen und dieser Stück für Stück seine Menschlichkeit einbüßt, was vielfach durch künstlerische Mittel in Panels ohne Text umgesetzt wird, bspw. Durch die Verwendung harter Schattenwürfe, die Herakles als regelrechten Todesgott erscheinen lassen (*Herakles* 1.150.1-4), oder durch stumme Bildfolgen, deren Farbverlauf und inhaltliche Komposition den Verlust von Menschlichkeit widerspiegeln. Besonders illustrativ ist eine Abfolge von sechs Panels auf einer Doppelseite, in deren Verlauf die Eroberung einer Stadt durch die Armee des Herakles inszeniert wird (3.104 f.). Während zu Beginn das bereitstehende Heer in hellem Tageslicht vor einem hellgrünen Wald zu sehen ist, vor dem sich Herakles aufgestellt hat, färben sich die Bildausschnitte zusehends rot und lassen immer weniger Soldaten erkennen, bis am Ende Herakles blutbespritzt allein von der brennenden Stadt weggeht, umzüngelt von braunroten Flammen. Auch ein Lied des ihn ständig aus dem Off piesackenden Schattens Linos kommentiert die Spur aus Leichen, die in Herakles Weg zurückbleiben (2.38.2 f.): »Women and children die in fear…/His footsteps are soaked in blood and tears…//Beware ye innocent traveler, if you hope to live longer!/Here comes the goddess's brutish killmonger!«

Auch die Landschaften, in denen Herakles seine Taten erfüllt, spiegeln zum einen seine fortschreitende Entfremdung von der Welt der Sterblichen, zum anderen aber seine zunehmend intensivere Konfrontation mit dem Sublimen wider. Dazu seien nur einige illustrative Beispiele genannt: Gleich das allererste Panel der Serie (*Herakles* 1.5.1) präsentiert das Gebirge von Nemea in grellem Gelb, das gemäß der programmatischen Bedeutung dieser Primärfarbe einerseits den sterblichen Anfang von Herakles' Heldenreise untermalt, andererseits aber auch ein unerbittliches und lebensfeindliches Setting unterstreicht. Unter einer erbarmungslos scheinenden Sonne erhebt sich ein bizarr verzerrter Berg, der aufgrund seiner braun-rot-schwarzen Schatten die programmatische Funktion dieser Farbe im Zusammenhang mit Wahnsinn vorwegnimmt und eine Wirkung sublimer Herausforderung erzeugt. Auch der Sumpf von Lerna präsentiert sich in diesem roten Farbton und unterstreicht die Konfrontation mit der monströsen, horrorartig verzerrten Kreatur, die fern jeglicher menschlicher Lebenswelt existiert (1.37.3).

Insbesondere die beiden letzten der zwölf kanonischen Heldentaten setzen die zunehmende Entfremdung und Sublimierung am deutlichsten in Szene, da sie regelrecht die Konventionen der Panellayouts sprengen. Dies wird einerseits anhand von Herakles' Begegnung mit den Titanen Prometheus (*Herakles* 2.81-85.1) und Atlas (2.8694) deutlich, die aufgrund ihrer Riesengröße nur in Ausschnitten oder extrem weiten Perspektiven in den Panels untergebracht werden können und denen eine winzige Heraklesfigur gegenübersteht. Während Herakles das Himmelsgewölbe auf seinen Schultern trägt, stehen dagegen manche Panels auf dem Kopf (2.90.2-91.5; 2.94) und erzeugen beim Lesevorgang einen schwindelerregenden Effekt. Eine ähnliche Wirkung von Orientierungslosigkeit wird auch im Rahmen der Katabasis

des Herakles in die Unterwelt erzeugt, wenn dieser von den Schatten der Unterwelt bestürmt wird, deren genaue Gestalt aufgrund der schwarzen Ausgestaltung der Panels kaum erkennbar ist, und die einzelnen Panels ohne erkennbare Systematik in normaler Bildausrichtung bzw. um 90 Grad nach links oder rechts gedreht erscheinen (2.104-108.1), sodass die Leserichtung bezüglich der abgebildeten Figuren erschwert wird. Hierin lässt sich ein impliziter Kommentar zur sublimen, die menschliche Lebenswelt hinter sich lassende Natur der Aufgaben des Herakles erkennen, die sich in traditionellen Comiclayouts kaum abbilden lassen.

Am Ende von Band 2, nachdem Herakles die ihm aufgetragenen zwölf Aufgaben bereits erfüllt hat, wird er erneut das Opfer eines mörderischen Anfalls von Wahnsinn (2.150 f.), der ihn auf der letzten Seite hoffnungslos und orientierungslos zurücklässt (2.154), da seine Sublimierung offensichtlich nicht mehr voranschreitet und unklar bleibt, was er für seine Vergöttlichung noch leisten muss. Erst in Band 3, nachdem die Vorgeschichte der Götterprobe enthüllt wurde, bringt ihn ein Gespräch mit seiner zweiten Gemahlin Iole wieder auf den blutigen Pfad seiner Vergöttlichung zurück (3.48 f.), indem er ihren Rat befolgt, nach seinen fremdbestimmten Diensten sein eigenes Geschick in die Hand zu nehmen und sich selbst zu einem Gott auf Erden zu machen, indem er sich schonungslos an den sterblichen Herrschern rächt, die ihm während seiner Heldenfahrten zugesetzt hatten:

> »Act like a god, my love./You have to make everyone think of you and respect you like a god.« (*Herakles* 3.49)

> »Show them what a god is made of!« (3.53)

> »You must prove to the people that your word is to be taken seriously…/Because a god always makes good on his promise. None can escape your vengeance…//Mortals must respect and fear your wrath./Worship you like a god.« (3.56.1 f.)

Dies führt zur Gründung von Herakles' Armee, die auf einen blutigen Rachefeldzug gegen die ungerechten Herrscher der Welt loszieht, der bald darauf auch Herakles' Bruder Iphikles als Opfer fordert. In einem Vollbild-Panel ohne Text trauert Herakles am Boden kniend um seinen sterblichen Bruder, während ihn wiederum die Schar aus Schattengestalten umringt, die von einer dunkelroten Aura umgeben ist und anklagend in seine Richtung blickt (*Herakles* 3.78 f.). Entsprechend schonungslos ermordet Herakles daraufhin den letzten Herrscher, der die Rache des Helden auf sich gezogen hat (3.115.2 f.: »Too many people have died./Died so I can become a god./I'm too close to the end, Eurytus./They can't have died in vain…/This all can't have been in vain…«).

Parallel zu dieser Entfremdung von der menschlichen Lebenswelt und der Etablierung als Gott auf Erden wird Herakles zunehmend in Konflikte mit Gottheiten

verstrickt, wobei sich auch hierin eine schrittweise Steigerung der Eskalation beobachten lässt. Im Zuge seiner zwölf kanonischen Aufgaben wird Herakles einerseits als Schützling der Athene (*Herakles* 1.7.6-1.8.1; 1.104.2-106) und des Helios (2.41.2-44.2) dargestellt, die ihn auf seiner Heldenreise unterstützen und ihm im Rahmen von Epiphanien in Übergröße erscheinen, andererseits von Apollon und Artemis in einer Traumerscheinung aufgrund seines halbgöttlichen Status gemobbt und bedroht (1.54-57).[42]

Gegenüber diesem passiven Erleben von Epiphanien lässt sich ein erstes Anzeichen für einen aktiven Konflikt mit den Gottheiten darin erkennen, dass Herakles seinen Bogen auf Helios richtet, ohne ihn jedoch zu beschießen (*Herakles* 2.42.2 f.). Nachdem er jedoch seine zwölf Taten abgeleistet hat, wird er wiederholt in Theomachien, d.h. Kämpfe gegen Gottheiten, verstrickt.[43] Sein Kampf gegen Apollon, den dieser mit den Worten »LET US MEASURE YOUR MORTALITY, ALCIDES!« einleitet (3.27.2), wird durch Zeus' Eingreifen und Versklavung des Herakles abgebrochen (3.27-31), sobald dieser zur Gegenwehr ansetzt (3.28.3). Während er sich bereits auf seinem Rachefeldzug gegen die menschlichen Könige befindet, um als Gott auf Erden anerkannt zu werden, bestreitet er eine weitere Theomachie gegen Hades, Ares und Hera. Diese wird zwar ebenfalls durch Zeus abgebrochen (3.65.3-71.2), jedoch erst, nachdem es Herakles gelungen ist, die drei Gottheiten mit seinen Pfeilen zu verwunden (3.68.2; 3.69.3; 3.70.1; 3.71.2), was durch deren blaues Blut angezeigt wird, dessen Färbung der Augenfarbe der Götter entspricht. Danach kämpft Herakles ein letztes Mal gegen den Kriegsgott Ares (3.107.5-112.3), wobei dieser Kampf zwischen ebenbürtigen Gegnern ebenfalls von Zeus unterbrochen wird, dieses Mal jedoch mit einem Hinweis auf die kurz bevorstehende Apotheose (3.113.1 f.): »ARES WILL NO LONGER ATTACK YOU./AND YOU WILL NEVER FIGHT HIM AGAIN.// YOUR QUEST IS NOT YET COMPLETE./RECLAIM WHAT IS YOURS BY RIGHT./ THE END IS NEAR, MY SON.«

Die Apotheose des Herakles schließlich, die durch die Verbrennung bei lebendigem Leib eingeleitet wird, präsentiert auf fünf aufeinanderfolgenden Doppelseiten den schrittweisen Ausgang aus der menschlichen Existenz sowie die Sublimierung und Vergöttlichung des Helden. Die erste Doppelseite (*Herakles* 3.142 f.) setzt im warmen Gelbton das Leiden des sterbenden Herakles mit Fokus auf sein schmerzverzerrtes Gesicht in Szene, gefolgt von zwei Doppelseiten im Gelbton, die schlaglichtartig einen Rückblick auf sein Heldenleben werfen und sowohl auf bekannte Figuren anspielen als auch auf unbekannte Szenen verweisen, die die Heldengeschichte der drei Bände ergänzen. Während die zweite Doppelseite dem

42 Zum antiken Motiv der Epiphanie vgl. Platt, Verity: »Epiphany«, in: Esther Eidinow/Julia Kindt (Hg.), The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion, Oxford: Oxford University Press 2015, S. 491–504.

43 Zum antiken Motiv der Theomachie vgl. P. Chaudhuri: The War with God, S. 116–155.

Heldenleben des Herakles gewidmet ist (3.144 f.), erscheinen auf der dritten die verschiedenen Gattinnen und Geliebten des Herakles (3.146 f.).

Alle drei Doppelseiten werden von einer mosaikhaften Anordnung der Panels dominiert, die den Eindruck gesprungener Glasscheiben erweckt und das ungeordnete Vorbeiziehen von Herakles' Leben vor seinem inneren Auge bildlich greifbar macht. Im letzten Drittel der dritten Doppelseite jedoch dringen Athene und Hera in seine Gedanken ein, wobei Hera ihm durch die Gabe ihrer Muttermilch Unsterblichkeit verleiht. Dadurch dass mit dem Erscheinen dieser Figuren die für Gottheiten typische Gestaltung in Schwarz- und Blautönen den bisher dominierenden Gelbton ablöst, wird ein Übergang zu den beiden nächsten Doppelseiten geschaffen, in denen Herakles seine Göttlichkeit erlangt. So wird auf der vierten Doppelseite ein Ausblick auf den in Schwarz und Blau erstrahlenden Kosmos eröffnet (*Herakles* 3.148 f.), der aufgrund der Farbgebung eine starke Wirkung von Sublimität erzeugt. Auf der fünften Doppelseite schließlich blickt der nun vergöttlichte Herakles frontal aus dem Vollbild-Panel und weist die für Gottheiten der Comicreihe typische schwarz-braunrote Hautfarbe sowie leuchtend blaue Augen auf (3.150 f.).

In dieser finalen Klimax der Comicreihe *Herakles*, die anschließend mit der Himmelfahrt des Herakles und der Begrüßung durch Zeus im Olymp endet (*Herakles* 3.152-155), werden durch Farbgebung und Komposition noch einmal die wichtigsten Gestaltungselemente aufgegriffen, die über drei Bände hinweg die schrittweise Sublimierung der Heraklesfigur in Szene setzen. Dazu gehören das Spiel mit den Namensvarianten Alkeides und Herakles, die Inszenierung der Götterprobe als Sühne für die Ermordung von Herakles' Familie, die Erlangung von Göttlichkeit über Wahnsinn, Gewalt und zahllose Opfer sowie die permanente Auseinandersetzung mit dem Göttlichen und Sublimen in Form des Kampfes gegen monströse Gegner, des Erlebens menschenfeindlicher Landschaften fernab der bewohnten Lebenswelt sowie der Epiphanien und Theomachien, die eine Entwicklung des Helden vom Götterdiener, über einen Götterbekämpfer bis zum Gott nachzeichnen. In dieser Charakterzeichnung des Herakles wird eine intensive Auseinandersetzung Édouard Cours mit dem antiken Mythos und dessen literarischen wie künstlerischen Zeugnissen erkennbar, die zu einer wechselseitigen Lektüre der Comicreihe im Dialog mit der antiken Literatur einlädt, wodurch eine bessere Gesamtdeutung dieses Rezeptionszeugnisses und der ihm zugrundeliegenden Tradition ermöglicht wird.[44]

---

44 Ich danke den Herausgebern dieses Bandes für die Organisation der spannenden Tagung und allen Tagungsteilnehmer*innen sowie den anonymen Gutachter*innen für ihre hilfreichen Rückmeldungen. Ein besonderer Dank gebührt Alexandra Scharfenberger und Philipp Karkutt für ihre Unterstützung bei der Fertigstellung der schriftlichen Fassung dieses Beitrags.

Religion und Moraldiskurs im Superheldencomic

Mark Russells *Second Coming*

Dennis Bock

»I woke up one morning and had an email from the editor saying, ›You're on the front page of Fox News.‹ Then the petitions started and media started picking up on it, and then I realized it was bigger than I first anticipated«[1], erzählt Autor Mark Russell der New York Post im Mai 2019. Ursprünglich sollte seine Comicserie *Second Coming*, gezeichnet von Richard Pace, im März desselben Jahres bei DC/Vertigo erscheinen, ehe eine Petition zur Verhinderung der Veröffentlichung massiven Druck ausübte und DC kurz vor Erscheinen von Episode 1 einen Rückzieher machte. Ausgangspunkt der Petition war die rechtskonservative Plattform CitizenGO, eine »community of active citizens who work together, using online petitions and action alerts as a resource, to defend and promote life, family, and liberty.«[2] Welches Freiheits- und Familienbild dieser Community zugrunde liegt, lässt sich in den Grundsätzen der Stiftung nachlesen: »The family, born from the mutual commitment between a man and a woman, is the basic and natural unit of society.«[3]

Dementsprechend richten sich zahlreiche – öffentlich kritisierte – Kampagnen von CitizenGO seit 2013 gegen die LGBTQ^{+}-Bewegung, in der die Organisation offensichtlich einen Angriff auf ihre rechtskonservativen Grundsätze sieht und sich seither in einem »Kampf Gut gegen Böse«[4] befindet. Auch Mark Russell ist die Plattform nicht erst seit der Kampagne gegen seinen Comic *Second Coming* bekannt: »I first heard of CitizenGo […] when they ran this silly campaign to get the buses in Portland to drop ads featuring lesbians.« Im Rahmen dieser Kampagne machte der sogenannte ›Freedom Speech Bus‹ eine Tournee an der nordamerikanischen Ostküste und warb mit dem Slogan: »It's biology: boys are boys, girls are girls. You can't change sex. Respect all.«[5] New Yorker*innen gingen schließlich mit Sprühfarbe und

1 https://nypost.com/2019/07/05/second-coming-comic-resurrects-jesus-as-controversial-superhero/ vom 03.03.2022.

2 https://www.citizengo.org/en/about-us vom 03.03.2020.

3 https://www.citizengo.org/en/ideology-citizengo-foundation vom 03.03.2020.

4 https://taz.de/Online-Petitionen-gegen-Abtreibung/!5786746/ vom 03.03.2020.

5 https://www.huffpost.com/entry/transphobic-free-speech-bus-anti-lgbtq_n_58d3ce1be4b0b22b0d1a5022 vom 03.03.2020.

Hämmern gegen das Fahrzeug vor. Derart religiös motiviertes Handeln brach sich letztlich auch in der Kampagne gegen die Veröffentlichung von *Second Coming* Bahn, der zufolge »blasphemous content should not be tolerated. Jesus Christ is the Son of God. His story should not be ridiculed for the sake of selling comic books.«[6] Mark Russell wiederum erkennt in der Kampagne weniger einen Schutzreflex zugunsten der Authentisierung und Historizität Jesu als vielmehr ein selbstbezogenes Handeln der Akteur*innen:

> I think the religious fundamentalists and critics who are trying to stop Second Coming aren't interested in protecting Christ so much as their ability to control his narrative […]. They probably (correctly) suspect that it's not Christ who's being parodied, but themselves and how they've twisted his teachings of mercy for the powerless into a self-serving tool of the powerful.[7]

Obschon offenbleiben muss, wie groß der Einfluss der Kampagne von CitizenGo sowie die kritische Berichterstattung von Fox News und CBS waren, entschied sich DC/Vertigo nur Wochen vor dem Start dazu, die Vorbestellungen zu stornieren, und kündigte an, dass *Second Coming* nicht erscheinen werde. Russell und Pace, die beteuern, dass die Zusammenarbeit mit dem gesamten Vertigo-Team vorbildlich war, wollten die Tonalität und den satirisch-komischen Charakter der Geschichte erhalten und entschieden sich gegen einen Eingriff in den Text, der verlagsseitig als Bedingung für eine weitere Zusammenarbeit formuliert wurde.

> Everyone who worked on the book at Vertigo was happy with it and I think they all are with me in wanting to see this book be as good and true to its vision as it can be. Nobody really wants a watered-down, one-size-fits-none version of this story, so they graciously agreed to let me have it back. […] Richard and I […] both agree that the most important thing is to take it to a publisher that will ensure that it prints as the best possible series it can be. We also want a publisher who can get it to fans in the near future, so we hope to be able to announce a new home as soon as possible.[8]

Dieses neue Zuhause fanden Russell und Pace in dem 2018 in Syracuse (New York) gegründeten Verlag AHOY COMICS. Aus der Perspektive von Vertrieb und Marketing hätte dem Verlag kaum etwas Besseres widerfahren können, als einen Eisner-Award nominierten Comicautor unter Vertrag zu nehmen, dessen Buch noch vor Erscheinen so stark polarisierte. *Second Coming* erschien schließlich in der zweiten

---

6 Siehe https://www.citizengo.org/en/md/167848-dc-comics-slated-release-blasphemous-series-about-jesus vom 03.03.2020.

7 Siehe https://www.syfy.com/syfy-wire/mark-russell-dc-cancellation-jesus-themed-comic-second-coming vom 03.03.2020.

8 Ebd.

Jahreshälfte 2019. Dass DC/Vertigo letztlich aus dem Projekt ausstieg, hat für Russell insbesondere wirtschaftliche Gründe im Zusammenhang mit dem Schutz der Marke; eine Situation, der sich der jüngst gegründete Verlag AHOY COMICS in dieser Form nicht ausgesetzt sah:

> I think [Vertigo] can and will continue to take risks, but there's some big differences in the climate now and when Preacher was published. For one, the publishers are much more about brand protection because they've got multi-billion dollar movie and merchandising empires built on top of these comic books now.[9]

Anhand der Publikationsgeschichte von *Second Coming* lässt sich ablesen, wie sehr die unterschiedlich motivierten Narrative, die der Geschichte und ihrer Interpretation zugrunde liegen, miteinander verwoben sind. Während CitizenGO die Geschichte von Jesus Christus travestiert sieht, versteht Russell seinen Text nach eigener Aussage als einen »very pro-Christ comic, as he's the character who actually offers a meaningful alternative to violence.«[10]

Der Comic eignet sich deshalb in besonderer Weise als Analysegegenstand, verhandelt der Text doch beispielhaft ein Shifting von Gut und Böse, das der vorliegende Themenband als eine ›Krise der Superhelden‹ beschreibt. »Für ein Genre, das klassischerweise auf harte moralische Grenzen angewiesen ist, weil es nicht zuletzt den stetigen Kampf der guten, strahlenden Heldenfigur mit der bösen, skrupellosen Schurkenfigur in ewiger Wiederholung zelebriert, ist dies ein einschneidendes Problem.«[11] Gegenstand dieses Aufsatzes ist mithin die Analyse unterschiedlicher, teils komplex miteinander verwobener Moralvorstellungen, die in den – offensichtlich polarisierenden – Figuren des von Mark Russell entworfenen Superheldennarrativs angelegt sind. Neben einer kurzen Inhaltsangabe des Comics sowie allgemeinen Ausführungen zur Publikations- und Motivgeschichte von Religion im Comic verortet der Aufsatz *Second Coming* im Kontext des Superheldengenres sowie als Bibel-Sequel und erörtert schließlich die dem Comic zugrunde gelegten Moraldiskurse, deren narrative Verwobenheit fortwährend aufstörendes Potenzial innerhalb der Erzählung entfaltet.

Second Coming – Handlung

Volume #1 besteht aus einer Serie von insgesamt sechs Heften, die in unterschiedlichen Episoden die Geschichte einer zweiter Entsendung Jesu auf die Erde erzählt.

---

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Siehe hierzu die Einleitung von Gaspers im vorliegenden Band.

Gott ist maßlos enttäuscht von dem Wirken seines Sohnes vor gut 2000 Jahren und lässt ihn zunächst nicht, wie von Jesus gewünscht, nach dessen Kreuzigung zurück auf die Erde kehren. Stattdessen soll er lernen »to act like a real God«[12], wie ihm Gott höchstpersönlich deutlich macht. Beeindruckt von den Taten des Superhelden Sunstar, der genretypisch in die Erzählung eingeführt wird, indem er eine Reihe von Robotern zur Strecke bringt (vgl. SC, 19 ff.), sucht Gott in derselben Nacht den Superhelden in dessen bürgerlicher Wohnung auf, um ihm von den Versäumnissen seines Sohnes sowie von seinen eigenen Fehlern zu berichten, und bittet Sunstar schließlich, Jesus unter seine Fittiche zu nehmen, ihm – so könnte man die Bitte übersetzen – letztlich einen Praktikumsplatz anzubieten:

> I mean, he's a good kid and all, he's just so sheltered. He has like zero survival skills. It's my fault, really. […] So what do you say? One omnipotent being to another – will you help me out? You know, take Jesus under your wing… show him how a **real** [H. i. O.] hero handles his chili? (SC, 21)

Sunstar ist ebenfalls nicht frei von Selbstzweifeln, beispielsweise weil er – obwohl ausgestattet mit den Fähigkeiten und Kräften eines Gottes (SC, 28) – eine Passagiermaschine nicht vor dem Absturz bewahren kann und es ihm darüber hinaus nicht gelingt, seiner Freundin Sheila deren größten Wunsch zu erfüllen: Eine Familie zu gründen, die sie selbst nie hatte (ebd.). Möglicherweise willigt Sunstar schließlich aus diesen Gründen, wenngleich etwas von der Anfrage Gottes überrumpelt, in die Bitte ein. Fortan bestreiten die beiden Protagonisten Sunstar und Jesus zahlreiche Abenteuer miteinander, wobei direkt der erste gemeinsame Tag die Vorzeichen für den weiteren Verlauf der Geschichte stellt. Während Sunstar ein Lagerhaus voller illegaler Waren auflösen will und zu diesem Zweck mithilfe seiner Superkräfte im Inneren des Gebäudes eine Bande von Gangstern unschädlich macht, ist Jesus, der auf Sunstars Anweisung hin außerhalb des Gebäudes warten soll, völlig in seinem Element und heilt kurzerhand die von Sunstar unsanft durchs Fenster nach draußen beförderten Kriminellen. Völlig empört vom Anblick der geflohenen Widersacher, spielt sich folgender Dialog zwischen den Figuren ab: »What?! Where did they go?!//I healed them.//What?! Why would you do that?!//Because they needed it.// You can't go around healing people because they're in pain.//Why not?« (SC, 33 f.)

In dieser Szene treffen die beiden Vorstellungswelten und Moraldiskurse von Sunstar und Jesus aufeinander. Während der Superheld genrelogisch zu ausufernder Gewalt neigt – der Anführer der Warenhausbande mithin aus Angst vor dem Superhelden kurzerhand Selbstmord mit einem nicht näher bezeichneten Gift begeht (SC, 33) – und sein Handeln über die Bekämpfung des Bösen rechtfertigt, hinterfragt Jesus nicht nur das gewalttätige Auftreten, sondern fragt auch grundsätzlich

12 Russell, Mark/Pace, Richard: Second Coming. Volume One, New York: Ahoy Comics 2019, S. 18. Im Folgenden durch die Sigle SC im Text zitiert.

nach der Ursache des Bösen (SC, 34). Volume #1 endet schließlich mit einem kurzen Rückblick auf Jesu Geburt und Heranwachsen als Mensch bis hin zu seiner Kreuzigung, um schließlich mit den im Comic angelegten Missverständnissen rund um die Existenz von Jesus Christus aufzuräumen und um sie schließlich mit den Moralvorstellungen von Sunstar zu kontrastieren. Denn für Jesus, »the world isn't saved by violence… by bribery… by power« (SC, 37) – ein Habitus also, der Sunstars Handeln in vielen Zusammenhängen zugrunde liegt –, sondern durch Ehrlichkeit und Vergebung (SC, 38). »Superheroes tend to lean on violence as a solution because it's what they're good at«, erklärt Russell. »But drop-kicking someone into a volcano or throwing them through a plate-glass window only works for solving a very small percentage of human problems. The other 99.9 % of problems require empathy and that's the superpower that Christ brings to the table«[13], beschreibt der Comicautor den moraldiskursiven Horizont, den er mit *Second Coming* aufspannt.

Religion im Comic

Religion im weitesten Sinne ist wiederkehrender Referenzpunkt im Comic spätestens seit Ende der 1930er-Jahre[14], sodass das Medium eine entsprechend vielfältige stoff- und motivgeschichtliche Struktur aufweist. Mit dem Erscheinen von *Actions Comics #1* im Jahre 1938[15] und damit der Geburt der von Autor Jerry Siegel und Zeichner Joe Shuster erschaffenen Figur Superman, ist nicht nur der Beginn des Superheldenuniversums markiert, sondern mit Blick auf die narrative Ausgestaltung in vieler Hinsicht auch eine Spur religiöser Verwobenheit gelegt – obschon »Comics, wie viele Erzeugnisse der populären Kultur, immer schon auch mit Anleihen an dem sprachlichen, bildhaften und narrativen Zeichenmaterial der Religionen [arbeiteten]«[16]. Dabei dürfte inzwischen Gemeinplatz sein, »dass man die

13 https://www.syfy.com/syfy-wire/mark-russell-dc-cancellation-jesus-themed-comic-second-coming vom 20.12.2021.

14 Diese zeitliche Eingrenzung wird mit Blick auf das Thema dieser Veröffentlichung vorgenommen, die ihren Fokus auf Superheldennarrative richtet. Den Zusammenhang von Religion und Comic, abhängig davon, welchen Begriff von ›Comic‹ und ›Religion‹ man jeweils zugrunde legt, kann problemlos zeitlich ausgeweitet werden. Vgl. hierzu u.a. die Ausführungen in: Heinzelmann, Herbert: »Und das Wort ist Bild geworden. Über die prekäre Geschichte von Comics und Religionen«, in: Hermann Korte/Andreas C. Knigge (Hg.), Graphic Novels, München: Richard Boorberg 2017, S. 284–301.

15 Action Comics #1, New York: DC Comics 1938.

16 Hausmanninger, Thomas: Verschwörung und Religion, München: Wilhelm Fink 2013, S. 7. Vgl. ferner Zordan, Davide: »Mobilizing Biblical Imaginary in Comics. Robert Crumb's ›The Book of Genesis‹«, in: Daria Pezzoli-Olgiati (Hg.), Religion in Cultural Imaginary. Explorations in Visual und Material Practices, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2015, S. 149–172, hier S. 152.

Superhelden aus US-Provenienz als mediale Ersatzgottheiten deuten muss. Sie tun Wunder, beschützen Menschen, sie können fliegen wie Schutzengel, sie verhindern Katastrophen, sie stürzen sich in apokalyptische Endzeitprügeleien.«[17] Die Superheld*innenfiguren entstehen nicht zufällig in den 1930er-Jahren. Ihre Entwicklung ist Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse und »häufig ein Spiegel der Zeit, in der sie entstehen. Sie verweisen auf gesellschaftlich relevante Themen und vor allem, da sie meistens amerikanischen Ursprungs sind, auf die amerikanische Kultur.«[18] Deshalb thematisieren die US-amerikanischen Comics beispielsweise noch während des Zweiten Weltkriegs die nationalsozialistischen Konzentrationslager, ohne jedoch explizit Verbrechen ins Bild zu setzen. Stattdessen festigt sich das Genre über seine Plots und die Ausgestaltung seiner Charaktere:

> The stories had a propagandistic tone, decrying Nazism frequently and directly. The camps' portrayal as prisons or castles is an indication of the rudimentary information available to the artists at the time. Protagonists of wartime superhero comics would fly to Germany and rescue prisoners from the camps.[19]

Insbesondere Superman und Captain America »werden so in den Heftreihen zur Allzweckwaffe gegen den Faschismus«[20].

Wenn von Religion als einem wiederkehrenden Referenzpunkt seit den 1930er-Jahren gesprochen wird, ist damit bislang wenig über den Grad der Explizitheit gesagt. »Die Intensität, mit der vor allem seit den 1990er Jahren das Christentum, seine Geschichte, die katholische Kirche, der Islam, das Judentum und selbst nicht theistische Glaubensformen zum Thema der Comics werden, ist […] ein neues Phänomen.«[21] Die Comics der früheren Dekaden, die in den USA spätestens seit der Einführung des Comics Code 1954[22] ohnehin wenig explizite Formen von Religion auserzählen, »um keine religiösen Gefühle zu verletzen«[23], zeigen sich vor allem offen für mystische Erzählungen oder bieten in der Anlage von Figuren und ihren Ge-

---

17 H. Heinzelmann: Und das Wort ist Bild geworden, S. 293.

18 Löckener, Fabian: »Erlöser in Cape und Kostüm. Religiöse Substrukturen bei den männlichen Superhelden Superman und Batman«, in: Christian Wessely/Theresia Heimerl (Hg.), Weltentwürfe im Comic/film. Mensch, Gesellschaft, Religion, Marburg: Schüren 2018, S. 271–288, hier S. 271.

19 Streb, Markus: »Early Representations of Concentrations Camps in Golden Age Comic Books. Graphic Narratives, American Society, and the Holocaust«, in: Scandinavian Journal of Comic Art 3/1 (2016), S. 28–63, hier S. 56.

20 Ecke, Jochen: »Superheldencomics«, in: Julia Abel/Christian Klein (Hg.), Comics und Graphic Novels. Eine Einführung, Stuttgart: Metzler 2016, S. 233–247, hier S. 234.

21 T. Hausmanniger: Verschwörung und Religion, S. 7.

22 »Ridicule or attack on any religious or racial group is never permissible.« Originalwortlaut des Comics Code, zit. n. J. Abel/C. Klein: Comics und Graphic Novels, S. 21.

23 T. Hausmanniger: Verschwörung und Religion, S. 7.

schichten unübersehbare Parallelen zu biblischen Erzählungen an, ohne diese aber je konkret zu thematisieren.

Auch im franco-belgischen Raum ist der Comic seit jeher eng mit Religion verbunden, wobei diese Texte sich eher in erzieherischer Absicht präsentieren und vor allem für ein junges Publikum verfasst sind. »Für die Comics hat das zur Folge, dass sie außerhalb der Zeitungen […] als eigenständige Publikationsform erst nach der Mitte des 20. Jahrhunderts wieder vermehrt auch ein erwachsenes Publikum anzusprechen versuchen«[24], was zeitlich mit der »Entstehung der Underground-Comics gegen Ende der 1960er Jahre«[25] in den USA korrespondiert. Kritische Bezugnahmen auf Religion und die christlichen Kirchen als gesellschaftliche Organisationen, Beziehungen von Islam und Judentum bzw. die Auslegung von Koran und Thora im Kontext des 21. Jahrhunderts sowie die Thematisierung von Sinnsuche und Spiritualität im engeren religiösen Sinne sind dann erst Gegenstand der beginnenden »Religionswelle«[26] in Comics ab den 1990er-Jahren.

Verschafft man sich einen Überblick über die stoff- und motivgeschichtlichen Strukturen der Comics der letzten Jahrzehnte zum Thema Religion, ist zu beobachten, dass vor allem alttestamentarische Geschichten, insbesondere Genesis (1. Buch Mose), Exodus und Hiob, in Szene gesetzt werden. Darüber hinaus finden sich Erlöser- und Heldenmythen, die Verhandlung von Sinnkrisen und Theodizee sowie das Thema Gottesbilder und Bildverbot und, allerdings weniger häufig, die Gegenüberstellung von Wissenschaft und Religion/Glaube. Einer der prominentesten Vertreter der Theodizee-Repräsentation ist Will Eisners 1978 erschienener Comic *A Contract with God*. Er erzählt vom frommen Juden Frimme Hersh, der »seine Tochter Rachele beerdigt hatte«[27] und »gegen seinen Gott [wütete]«[28], weil dieser den zwischen ihnen geschlossenen Vertrag gebrochen habe. Frimmes Wut ist Ausdruck des Unverständnisses darüber, wie Gott den Tod seiner Adoptiv-Tochter Rachele zulassen konnte, obwohl sich Frimme stets als den Menschen dienend und fromm erwiesen habe. Von seiner Frömmigkeit wird im ersten Teil des Textes erzählt[29] und damit eine unübersehbare Nähe zum Buch Hiob hergestellt. Gottes Reaktion auf Frimmes Anklage lässt nicht lange auf sich warten, als das »alte Mietshaus erzitterte unter den Blitzen, die Gott niederzucken ließ.«[30] Auch diese Szene erinnert an Gottes Antwort aus dem Wettersturm, der sich im biblischen Dialog zwischen Gott und Hiob abspielt.

---

24 Ebd., S. 148.
25 Ebd., S. 149.
26 Ebd. S. 8.
27 Eisner, Will: Ein Vertrag mit Gott, Hamburg: Carlsen 2010, o. S.
28 Ebd.
29 Ebd.
30 Ebd.

Auch Marc-Antoine Mathieu greift das Thema Theodizee auf, lässt die Figur des Raumpflegers Hermann Bilge in seiner Graphic Novel *Gott Höchstselbst*[31] den Gegenstand aber aus einer stärker philosophischen Perspektive verhandeln, indem der übergewichtige, mit riesigem Schnauzbart versehene Raumpfleger über die Existenz Gottes sinniert und sie als »Postulat«[32] durchspielt:

> Wenn das Kausalitätsprinzip stimmt – und es stimmt, da jede Wirkung notwendigerweise eine Ursache hat… dann kann man mit diesem Prinzip bis zum Anfang aller Zeiten zurückgehen, in einer langen Kette von Ursachen und Wirkungen, ohne dass man auf eine spontane, völlig unabhängige Schöpfung stösst… und ohne dass ein Eingriff von aussen notwendig gewesen wäre… tja, das passiert mit dem Prinzip eines Schöpfergottes nicht zusammen. Oder man müsste den Gedanken akzeptieren, dass ER existiert hat, nur um den Anstoss zu geben… und dass er sich danach zurückgezogen hat, um zu beobachten, was mit dem gerade Erfundenen Prinzip von Ursache und Wirkung passiert.[33]

»Einfach nur zuschauen?«, lässt Mathieu Hermann Bilge dann fragen, der empört auf sich selbst antwortet: »Tolles Verantwortungsbewusstsein! Eine Schöpfung, aber ohne technischen Support! Das ist gegen meine Überzeugung.«[34] Es ist exakt dieser fehlende technische Support, letztlich also die Frage nach dem Sinn von Leid, die auch Frimme Hersh in anderer Form stellt, und die sich wiederkehrend in der Literatur- und Comicgeschichte findet. Mitunter mündet die Enttäuschung über Gottes ausbleibenden »Eingriff von aussen«[35] und das erfahrene Leid in der Abkehr vom Glauben, etwa in Joe Kuberts *Yossel*[36] oder in Marjane Satrapis *Persepolis*[37], um nur zwei Beispiele zu nennen.

Ein letzter Aspekt, der den Bogen zurück zu Mark Russells *Second Coming* schlägt, ist die Repräsentation der Genesiserzählung. Zwischen 2008 und 2010 legt beispielsweise der deutsche Comickünstler Ralf König seine Bibel-Trilogie vor, die in dem 2008 erschienenen Band *Prototyp* seine Version der Schöpfungsgeschichte erzählt. Während der Autor König die Dialoge und Handlungen überwiegend frei interpretiert und in vielen Zusammenhängen ein humoristisches Narrativ vorlegt,

---

31 Mathieu, Marc-Antoine: Gott Höchstselbst, Berlin: Reprodukt 2010, S. 49.

32 Ebd., S. 51.

33 Ebd., S. 52.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Vgl. Kubert, Joe: Yossel, 19. April 1943. Eine Geschichte über den Warschauer Aufstand, Berlin: Egmont 2005.

37 Vgl. Satrapi, Marjane: Persepolis, Zürich: Editon Moderne 2014.

bleibt Robert Crumbs 2009 erschienenes und viel diskutiertes *Genesis* streng am Prätext[38]:

> The balloons report faithfully the text of the first biblical book, considered as a sacred text by both Jews and Christians, with no additions or cuts. As the text of the comic book is strictly the biblical text, reading it is almost exactly the same as reading the Bible.[39]

Als Künstler, der wesentlichen Einfluss auf die Underground-Comicszene Ende der 1960er-Jahre hatte – die nicht selten gegen die Kirche oder religiöse Vertreter agierte –, hätte man von Crumb erwarten können, dass auch er, ähnlich wie König, die Genesisgeschichte in persiflierender Weise erzählt. Stattdessen,

> [t]his specific comic book does not display anything offensive, nor sexually provoking, nor autobiographical. In fact it is the outcome of a totally different project that does not represent a sort of religious turn in the author but a new challenge for the mature Crumb, exploring in his own way, with both irony and respect, a venerable religious tradition.[40]

Mark Russell und Richard Pace üben sich wiederum in einem Erzählstil, den man durchaus als ›sexually provoking‹ bezeichnen könnte. Sie lassen nur wenige Möglichkeiten aus, die Grenzen der Genesisgeschichte bildlich und textlich neu zu vermessen. Die Gegenüberstellung der von Crumb und Russell gewählten Szene, in der Adam und Eva verbotenerweise vom Baum der Erkenntnis essen, macht deutlich, weshalb CitizenGO die von Richard Pace in *Second Coming* umgesetzten Darstellungen als »inappropriate« bezeichnet. Crumb setzt Adam und Eva in der angesprochenen Panelfolge ins Zentrum des Bildes, jeweils am Oberkörper angeschnitten. Optisch gleicht Eva nahezu jeder anderen in Crumbs Genesis ins Bild gesetzten Frauenfigur, »[t]hey all have the same features: dark wavy hair, bright eyes above a Mayan noise [sic!], a large mouth«.[41] Insgesamt erinnern beide Figuren an Abbildungen von prähistorischen Menschen aus naturkundlichen Museen. Bei Russel und Pace hingegen wird kein Halt vor normativen Schönheitsidealen gemacht, Adam und Eva wirken jung, naiv und sexuell attraktiv und auch der Baum der Erkenntnis trägt außergewöhnliche Früchte: Zwischen den Blättern wachsen Penisse und Vulven, die sogleich von den beiden Protagonist*innen vollmundig verspeist werden (s. Abb. 1), bevor Gott seinen Zorn verbal auf sie niederregnen lässt.[42] Die Szene ist bildgewaltig

38 Vgl. Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen: Max Niemeyer 1985.

39 D. Zordan: Mobilizing Biblical Imaginary in Comics, S. 154.

40 Ebd., S. 156.

41 D. Zordan: Mobilizing Biblical Imaginary in Comics, S. 163.

42 Der Garten Eden taucht noch ein weiteres Mal in der Erzählung auf, vgl. SC, 116/17.

durch ein Splash Panel inszeniert, das zeigt, wie Gott Adam und Eva aus dem Paradies verweist und zwei Cherubim mit lodernden Flammenschwertern zum Schutz des Garten Eden im Hintergrund positioniert. Im weiteren Verlauf der Erzählung greift Russell weitere alttestamentarische Erzählungen auf, darunter der Turmbau zu Babel (SC, 11), Mose und die zehn Gebote (ebd.), die Bundeslade (SC, 51), die Wüstenwanderung (SC, 50) sowie die Arche Noah (ebd.).

Abb. 1: Paradies-Darstellung in Second Coming.

Quelle: Russell, Mark/Pace, Richard: Second Coming, New York: Ahoy Comics 2019, S. 10.
© Ahoy Comics.

Superheldengenre und Bibel-Sequel

Sunstar ist die dem klassischen Superheldencomic entlehnte Figur, die in die Geschichte eingeführt wird, indem der Protagonist der überforderten Polizei bei der Bekämpfung einer interstellaren Roboterbande zur Hilfe eilt. Der Superheld schwebt zunächst in einem kleineren Panel vom Himmel hinab, das Gesicht noch durch einen Schatten verdeckt. Körperhaltung, Physiognomie sowie die Kleidung, bestehend aus einem enganliegenden grauen Anzug, roten Stiefeln und einem roten Cape, erinnern stark an das konzeptionelle und zeichnerische Vorbild Superman. Auf der folgenden Seite – dem ersten vollständigen Splash Panel des Comics – ist Sunstar nun nahezu vollständig zu sehen (SC, 20). Mit einem Fausthieb schlägt er einem der interstellaren Roboter den Kopf ab. Auch sein Gesicht, das erstmals deutlich zu erkennen ist, sieht dem von Superman zum Verwechseln ähnlich. Um die augenzwinkernde Parallelität perfekt zu machen, trägt Sunstar im bürgerlichen Leben den Namen Ken Clark (Supermans bürgerlicher Name lautet Clark Kent), stammt ursprünglich vom Planeten Zirconia, wächst bei seinen Großeltern in

Littleton auf (Supermann wächst in Smallville auf) und verfügt im Wesentlichen über jene Superkräfte, die auch Superman zur Verfügung stehen. Insbesondere der Hitzeblick wird mehrfach im Comic zitiert (vgl. SC, 57, 59).

Keine Superman-Analogie kommt ohne Kryptonit aus, das in *Second Coming* Solanite heißt und das einzige Mittel ist, um den Superhelden empfindlich schwächen zu können (vgl. SC, 138). Wie die Unsterblichkeit von Superman, die jahrzehntelang als scheinbar unumstößliches Gesetz galt, gehören auch Momente des Versagens und Scheiterns zum Superheldennarrativ[43], die Russell auch in *Second Coming* vielseitig aufgreift, bisweilen modern wendet und dem Superhelden beispielsweise – als Verweis auf den Diskurs um die problematischen heteronormativen Männlichkeitsbilder des Golden Age[44] – einen empfindlichen ›Makel‹ verpasst: Sunstar, so scheint es über den nahezu kompletten Verlauf der ersten sechs Episoden, kann keinen Nachwuchs mit seiner Lebensgefährtin Sheila zeugen.

Die in *Second Coming* vertretenen Superschurken sind zum einen der Affenwissenschaftler Dr. Simius und sein Gefolge, das über eine große Menge Solanite verfügt (vgl. SC, 138) und mit entsprechenden Solanite-Kanonen in Teil sechs auf den Superhelden feuert. Sunstar bedient sich eines Hinterhalts und kann die Affenbande schließlich mit einem Schwarm Bienen außer Gefecht setzen (vgl. SC, 145). Zum anderen gerät Sunstar an Zuzu Gorman, den Diktator von Cherkya, der ihn unter dem Vorwand einer möglichen Kindsadoption in sein Land lockt und ihn mithilfe einer Atombombe auszuschalten sucht (vgl. SC, 124 f.). Sunstar geht nahezu unversehrt aus dieser Episode hervor und befördert Gorman kurzerhand nach Grönland (vgl. SC, 126).

Episode zwei stellt ferner im Kontext einer Gruppentherapie mit dem Titel ›Unlocking the Hero‹ within die weiteren Superhelden der Geschichte vor, wobei der Name der Gruppentherapie Programm ist und alle weiteren Figuren als Teil einer nerdig-psychotischen Comic-Fangemeinde offensichtlich ihr Superhelden-Alter-Ego behandeln lassen. Night Justice erinnert am ehesten an eine abgehalfterte Version von Batman, ausgestattet mit Bumerang, Taschenlampe und einem roten

---

43 Vgl. F. Löckener: Erlöser in Cape und Kostüm, S. 275.

44 Inzwischen ziehen die Leser*innen Autor*innen und Zeichner*innen für die stereotype Konzeption und Darstellung der Superheld*innen zur Verantwortung: »[R]eaders publicly hold their artists to account for gendered, racial, and sexualized depictions of their heroes. This form of talking back, in which readers present their concerns about destructive stereotypes […] suggests a determined coming-of-age for responsible visual depictions of our better selves. And those selves are diverse and multifaceted, so the white, heterosexual, middle-class, normative, gender-conforming hero speaks less and less to a readership demanding representation.« Koltun-Fromm, Ken: Drawing on Religion. Reading and the Moral Imagination in Comics and Graphic Novels, University Park, PA: Penn State University Press 2021, S. 97.

Minivan, der mit dem Schriftzug »Wheels of Justice« (SC, 107) versehen ist. Paradigmatischer Ausgangspunkt dieser von Mark Russell angelegten Parodie dürfte Alan Moores *Watchmen* sein. Darüber hinaus existieren eine Aquaman-Kopie, deren Gesichtszüge stark an den insbesondere von Willem Dafoe verkörperten Norman Osborn der Spider-Man-Comics erinnern (vgl. SC, 42) sowie Lady Razor, eine komplett in lila gekleidete Superheldin, deren Kostüm ein Rasiermesser ziert.

Während der an die Stadt New York erinnernde fiktive Handlungsort Urban City auf der Erde und sein personales Setting über alle genretypischen Eigenschaften einer Superheldengeschichte verfügen, schreibt *Second Coming* zugleich eine Großerzählung fort und fungiert als Bibel-Sequel. In dieser Funktion nimmt die Erzählung fortlaufend Bezug auf ihren Prätext, demzufolge es zu gewollten Wissensirritationen bei den Figuren und Protagonisten kommt[45], wie z.B. in dem längeren Dialog zwischen Sunstar und Jesus zum Ende von Episode eins. Dieser führt sie durch die Straßen von Urban City, als der Sohn Gottes ein riesiges Kreuz auf dem Dach eines Gebäudes entdeckt, von dessen Anblick er offensichtlich irritiert ist. Folglich erkundigt er sich bei seiner Begleitung über das Symbol. Sunstar, seinerseits etwas verwundert, erinnert Jesus daran, dass diese Kreuze überall und das Symbol seiner Anhänger*innen seien (SC, 34). Das folgende Panel zeigt Jesus, dessen Wissenslücke sich offenbar geschlossen hat, mit einem ernüchterten Gesichtsausdruck, der darüber empört ist, dass die Menschheit aus seiner Kreuzigung vor knapp zweitausend Jahren solch eine große Sache gemacht habe: »Like that's what was important about me?«, fragt er Sunstar, der irritiert zurückfragt: »It wasn't?« »No!«, antwortet Jesus entrüstet und gibt zu bedenken, dass die Römer zu seiner Zeit Kreuzigungen wie Einkaufstaschen aushändigten (ebd.). Pointe des Gesprächs – das im Folgenden Teile der Kreuzigungsgeschichte rekapituliert – ist, dass Sunstar und Jesus von unterschiedlichen Fortsetzungen der Kreuzigung ausgehen. Während dem Denken des Superhelden offensichtlich das christliche Narrativ der Auferstehung zugrunde liegt und sich darin der im Vergleich mit anderen Kreuzigungen besondere und populäre Nachgang der Hinrichtung ausdrückt, kennt Jesus nur seine eigene, von Mark Russell geschriebene Geschichte: Sein Vater verbietet ihm nach der Kreuzigung die Rückkehr auf die Erde, sodass er im Himmelreich verweilt, bis er schließlich als Praktikant unter Sunstar ein zweites Mal auf die Erde entsandt wird.

Eine zweite Episode, die die Wissensirritationen unter den Figuren verdeutlicht, ereignet sich im Zuge einer evangelikal-protestantischen Agitations-Demonstration, in die Jesus nach einem Besuch in einer LGBTQ^{+}-Bar gerät, in der er – wie könnte es anders sein – zuvor Satan getroffen hat. Der junge agitierende Baptist will von Jesus hören, ob er wisse, was die Bibel über Homosexualität zu sagen habe. Mit der Annahme, Gott sei sicher nicht sehr glücklich über die Entscheidungen,

45 Vgl. Bock, Dennis: Literarische Störungen in Texten über die Shoah. Imre Kertész, Liana Millu, Ruth Klüger, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2017, S. 55–79.

die Jesus getroffen habe, konfrontiert der Gläubige den Sohn Gottes. Auch wenn die Heilige Schrift bisweilen ein wenig uneindeutig sei, gebe der Apostel Paulus im Korintherbrief – Jesus unterbricht den jungen Mann, der in dem entsprechenden Panel seinen Finger auf einen Bibelvers richtet (s. Abb. 2). Jesus, erneut irritiert, beteuert, keinen Apostel Paulus zu kennen und will sich dem Gespräch entziehen, während sein Gegenüber ihm folgt und belehrend ergänzt, dass Paulus das halbe Neue Testament verfasst und das Wort Jesu Christi verbreitet habe (SC, 81). »I asked James to spread my word.«, entgegnet Jesus. »I asked Peter to spread my word. I never even asked Paul to spread the Jelly« (ebd.).

Abb. 2: Ein Aktivist konfrontiert Jesus mit der Bibel.

Quelle: Russell, Mark/Pace, Richard: Second Coming, New York: Ahoy Comics 2019, S. 81. © Ahoy Comics.

Die Szene, die für Jesus schließlich, von den Demonstrant*innen niedergeschlagen, in einem Polizeifahrzeug endet, provoziert neuerlich einen Wissensclash zwischen den handelnden Figuren und verfestigt *Second Coming* konzeptionell-narrativ auch in diesem Zusammenhang als Bibel-Sequel. Für die Lesenden ergibt sich aus dem Spiel mit dem ungleich verteilten Wissen der Figuren letztlich ein gesteigertes Rezeptionsvergnügen, weil »der Erzähler durch die geschickte Verteilung von

Hinweisen nichts anderes tut, als Erwartungen bei den Zuhörern zu wecken, sie zu bedienen, zu überraschen und zu übertreffen«.[46]

Mit Blick auf das Superheldengenre ist zu konstatieren, dass Russell in seinen Figuren Jesus, Gott und Sunstar parodistische Versionen ihrer narrativen Vorbilder anlegt: Gottes Enttäuschung über Jesu Wirken auf der Erde stellt beispielsweise den messianischen Erlösercharakter von Jesus von Nazareth in Frage. Wie im folgenden Kapitel zu zeigen ist, benötigt Russell diese Alternativversionen, um festgeschriebene Bilder und Moralvorstellungen in Bewegung zu bringen.

Moraldiskurse in *Second Coming*

In der Comicserie verschränken sich diverse interfigurale Erzählstränge miteinander, die episodenhaft forterzählt werden. Der Beginn der Geschichte ist durch einen Dialog zwischen Gott und Jesus über die Entsendung auf die Erde geprägt, der in den Teilen fünf und sechs wiederaufgegriffen wird. Gott spielt mit dem Gedanken, Satan zurück in den Himmel zu lassen, wenn dieser verspricht, dass Jesus dadurch auf der Erde nichts geschehe. Während Gott hier, sowie vereinzelt auch an anderen Stellen der Erzählung, ernstzunehmende väterliche Emotionen zeigt – und damit das Gute andeutet, das ihm narrativ eingeschrieben ist –, steht er doch innerhalb der Erzählung überwiegend in Verruf, nicht der Ehrlichste, Zuverlässigste und Tüchtigste zu sein (vgl. SC, 49). Die Figur könnte aufgrund ihrer moralischen Disposition nachgerade als irrer Superschurke mit einem Hang zum Trinken rezipiert werden.[47] Auch Sunstar und Gott interagieren über die Anfrage des Praktikumsplatzes hinaus, etwa wenn Gott den selbstzweifelnden Superhelden mit in den Himmel nimmt und er seinerseits, verstanden als moralische Unterstützung, von seinen persönlichen Verfehlungen berichtet (vgl. SC, 48 ff.).

Sunstar steht selbstverständlich ebenfalls für das Gute. Genrelogisch nutzt er seine Superheldenkräfte, um Menschen zu retten und Schurken auszuschalten. Sein Handeln manövriert ihn allerdings wiederkehrend in Situationen, in denen er unlautere Mittel verwendet und Menschen getötet werden. Sterben muss beispielsweise ein unschuldiger Mann, dessen Haus Sunstar mithilfe seines Hitzeblicks zerstört, weil er irrtümlicherweise davon ausgeht, dass es sich bei dem Mann um einen Stalker handelt, der seine Freundin Sheila belästigt hat (vgl. SC, 59 ff.). Sunstars Han-

46 Venn-Hein, Birger: Die Regie der Erwartung. Wie Filmemacher durch das Spiel mit Erwartungen Unterhaltung steigern, Berlin: LIT 2014, S. 10.

47 »One may understand how the angry, conniving ways, and foul language of God in this comic inspire controversy«. Coody, Elizabeth Rae: »Religion in Culture. Review of Second Coming«, Vol. 1, in: Religious Studies Review 47:1 (03/2021), S. 87.

deln ist demzufolge stark von einer Recht-Unrecht-Dichotomie geprägt, wobei Unrecht häufig mit unverhältnismäßigen Mitteln begegnet wird.

Dem liegt eine einfache Erklärung zugrunde, wie Jesus seinem Weggefährten in einem tröstend-aufklärerischen Gestus wissen lässt: »Force is just the illusion of control. You're not fixing the world, you're just using the one tool you understand« (SC, 67). Im Fortgang der Erzählung bleibt die intensive Zeit, die beide Protagonisten miteinander verbringen, nicht ohne Wirkung. Es zeigen sich wechselseitige Anpassungs- und Lernprozesse im moralischen Setting der jeweiligen Superhelden. Anstatt den adoleszenten ›Schurken‹ Jimmy Walton alias The Ransomer auf martialische Weise außer Gefecht zu setzen, zwingt Sunstar ihn dazu, am Urban City Community College Kurse zu belegen – dabei verliert er selbst den ›Wertediskurs‹ akademischer Inhalte nicht aus dem Blick und besteht auf Business Management als Hauptfach, anstatt in die vom Schurken favorisierte Filmtheorie einzuwilligen (vgl. SC, 68).

Jesus, der Sunstar auch in dieser Szene begleitet, hätte sich kaum eine bessere Lösung wünschen können (vgl. ebd.), insbesondere weil seine früheren Überzeugungsversuche häufig ohne Erfolg blieben. Die Bemühungen, den Superhelden zu belehren, sind Ausdruck des moralischen Settings, das Jesus zugrunde liegt: Es ist durch ein gewaltloses Handeln sowie ein kontinuierliches Appellieren an hoffnungs- und friedvolle Lösungen geprägt, das sich in zahlreichen Szenen der Erzählung zwischen Sunstar und Jesus zeigt, bis letzterer aufgrund einer psychologischen Diagnose mit dem Resultat messianischer Einbildungen (»messianic fantasies«) ins Gefängnis kommt (vgl. SC, 97). Seine moralische Integrität wird in den ersten drei Teilen der Geschichte indessen u.a. dadurch erzählt, dass Jesus den Versuchungen des Teufels widersteht (vgl. SC, 52 f.).

Vor dem Hintergrund der je individuellen moralischen Konstellation sind die beiden Hauptfiguren nachgerade als Antagonisten angelegt. Doch durch die intensiven Abenteuer, die die beiden Protagonisten miteinander erleben, zeigen sich auch bei Jesus Anpassungsprozesse an den ethisch-moralischen Rahmen, in dessen Grenzen – und darüber hinaus – Sunstar handelt. Im Kontext der Überlegungen Gottes, den Bann des Teufels aufzuheben und ihn zurück in den Himmel zu lassen, fährt Jesus im Dialog mit seinem Vater aus der Haut: »Forgiveness. Not stupidity!« brüllt er. »Let him into heaven and he'll just finish what he started! Why are you even considering this?!« (SC, 128). Jesus Gesichtsausdruck ist zornerfüllt, seine zugekniffenen Augen, die bleckenden Zähne sowie die gestikulierenden, sich fast zu zwei Fäusten formenden Hände zeigen ihn angriffslustig und erinnern an die übergriffigen Handlungen von Sunstar.

Zum Ende der Erzählung überschlagen sich die Ereignisse schließlich: Jesus, der sich auf der Erde eine neue Schar von Jüngern aufzubauen versucht und eines Abends in einer Wohnung zu den Anwesenden darüber spricht, wie Abraham seinen Sohn Isaak opfert, wird von Satan in einen Hinterhalt gelockt: Unter den Gästen be-

finden sich auch die Warriors of Strength, eine Gruppe fundamentaler Christen, sowie einige Superschurken, die sich gleichermaßen an Jesus und Sunstar rächen wollen (vgl. SC, 154 ff.). Während seiner Predigt wird Jesus plötzlich von den selbsternannten Rächern niedergeschlagen. Kurz darauf betritt Satan die Wohnung, tritt den am Boden liegenden Jesus und fordert den »Ketzer« dazu auf, all seine Betrügereien offenzulegen und sich zu verteidigen (vgl. SC, 157).

Abb. 3: Jesus ersticht Satan.

Quelle: Russell, Mark/Pace, Richard: Second Coming, New York: Ahoy Comics 2019, S. 160. © Ahoy Comics.

Jesus sieht seine Rettung in einem Notfallknopf, auf dessen Betätigung Sunstar im nächsten Moment mit einem großen Knall durch eine der Hauswände in die Wohnung eindringt – folgerichtig nur mit einer Badehose bekleidet, weil wir den Superhelden in der vorangegangenen Szene mit seiner frischvermählten Frau Sheila am Pool in den Flitterwochen sehen (vgl. SC, 151). Dem Sieg seiner Rettungsmission schon entgegensehend, wird Sunstar dann jedoch kurzerhand von dem rachsüchtigen Zuzu Gorman in Solanite getränkte Ketten gelegt und außer Gefecht gesetzt. Jesus kann sich mit letzter Kraft am Rand eines Tisches festhalten und Satan lässt sich »the world's first murder weapon« (SC, 118) von einem seiner Untergebenen über-

reichen, also jenen Dolch, mit dem Russell zufolge Kain seinen Bruder Abel getötet haben soll (vgl. ebd.). Während Satan zum finalen Hieb ansetzt und seinem Kontrahenten rhetorische letzte Worte anbietet, greift Jesus das am Tischende liegende Gemüsemesser und stößt es Satan ins Herz (s. Abb. 3). Das Bibel-Sequel führt hier nicht, anders als im Prätext, zum erneuten Tod von Jesus, sondern der Sohn Gottes setzt sich gewaltvoll zur Wehr, tötet seinen Widersacher (SC, 160) und hebelt damit das moralische Grundkonstrukt seiner narrativen Existenz aus.

Mark Russell entwirft in *Second Coming* ein Superheldennarrativ, das unsere religiösen Stereotype und religiösen Vorstellungswelten bisweilen erweitern oder schmälern kann, wie Ken Koltun-Fromm es in *Drawing on Religion* für den Comic beschreibt.[48] Für ihn fungieren religiöse (Superhelden-)Narrative als visuelle Stimuli, die die Leser*innen bestenfalls dazu befähigen, ihre ethischen und religiösen Grenzen zu beurteilen, zu erweitern und kritisch zu bewerten.[49] Dass sich der gesellschaftliche Status von Religion verändert hat, zeigt der Comic im Allgemeinen, während Russell es seinem Publikum im Speziellen vorführt.

> [Es] sind nicht mehr allein Institutionen, die den Anspruch erheben, Transzendenz zu repräsentieren, sondern Kommunikation über Religion, aber auch religiöse Kommunikation findet wie in anderen Massenmedien wie Film und Fernsehen auch im Comic-Modus statt und thematisiert individuell-gesellschaftliche Phänomene wie Ordnung und Konflikt, Sinnstiftung und Krise, Orientierung und Orientierungslosigkeit jenseits institutionalisierter Verfestigungsformen von Religion. Dabei generieren Comics ungebundene kognitive und bildliche Sinnangebote, erzählen Selbstverständigungsgeschichten, Weltvisionen und Weltentwürfe, die der freien Rezeption der religiösen Kommunikation der Gesellschaft zur Verfügung stehen.[50]

Neben dem ordnungsstörenden Bibel-Sequel greift Russell weitere Aspekte auf, die hier zwar nicht vertieft werden können, aber im Sinne eines Ausblicks verdeutlichen sollen, welche analytischen Anschlussmöglichkeiten die Beschäftigung mit der *Second-Coming*-Reihe potenziell ermöglicht. Russell greift beispielsweise die existenzielle Relevanzkrise der konfessionellen Kirchen auf, indem er Sunstar während seines Besuchs in seinem Heimatort Littleton über den Veränderungsprozess von Gesellschaft sinnieren lässt. »The world changes.//Our only choice is to change with it or get run over.//To live in the past is to live alone« (SC, 74).

---

48 K. Koltun-Fromm: Drawing on Religion, S. 5.

49 Ebd., S. 6.

50 Mohn, Jürgen: »Gottes-Narrative im Medium Comic. Zur Religionsrezeption, Religionsproduktion und Religionsreflexion in Marc-Antoine Mathieu Dieu en personne«, in: Richard Faber/Almut-Barbara Renger (Hg.), Religion und Literatur, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 341–359, hier S. 357.

Dieser als Parabel angelegte Monolog, der sich vordergründig auf Sunstars Heimatstadt bezieht, sich aber ohne Weiteres auf den Dogmatismus der christlichen Kirchen und ihre Entfremdung von Gesellschaft übertragen lässt, ist einer der subtil angelegten Strategien des Autors, institutionalisierte Verfestigungsformen von Religion beiläufig zu benennen. Auch darüber hinaus, u.a. in den zahlreichen Bezügen zur LGBTQ^{+}-Community, legt Russell parabelartige Strukturen zu individuell-gesellschaftlichen Phänomenen an. Herauszugreifen wären die Diskriminierungen und Stigmatisierungen, denen gleichgeschlechtliche und queere Paare nach wie vor ausgesetzt sind, insbesondere wenn es um die Adoption von Kindern geht. Als potenzielle Stellvertretergeschichte für derartige Erfahrungen fungiert das Gespräch zwischen Sunstars Freundin Sheila Sharp und der Mitarbeiterin einer Adoptionsvermittlungsstelle. Die Tatsache, dass Sheila und Sunstar nicht legal heiraten können, weil es sich bei dem Superhelden nicht um einen Menschen handelt (vgl. SC, 23), führt zu einer Eintragung in den Unterlagen der Vermittlungsstelle sowie der rassistischen und herablassenden Bemerkung, auf internationale Adoptionen zurückzugreifen, beispielsweise auf asiatische oder rumänische Kinder (ebd.).

Vom Sequel zum Prequel: »Only Begotten Son«

Beschäftigt man sich näher mit den öffentlich kritisierten Kampagnen von CitizenGO sowie den rechtskonservativen Grundsätzen, die der Organisation zugrunde liegen, ist es nur logisch, dass *Second Coming* eine Diskussion angestoßen und einen Protest ausgelöst hat, der letztlich einen entscheidenden Beitrag dazu geleistet haben dürfte, dass die Comicreihe nicht wie ursprünglich geplant bei DC/Vertigo erschienen ist. Die scheinbare Gefahr, die CitizenGO, ausgehend von dem Comic, identifiziert zu haben meinte, dürfte wohl hierin liegen:

> That's the real danger of Second Coming. Not the humor, the questions. It asks them, and that's the number one thing that religions and governments and corporations and the moneyed class don't want. It's just that Second Coming encourages questions and, as a bonus, makes it look fun to ask them.[51]

Mit der Fortsetzung der Serie, die den Titel *Only Begotten Son* trägt und mit Blick auf die Entsendung von Sunstar auf die Erde als Prequel zum ersten Teil fungiert, werden nicht weniger Fragen gestellt.

51 https://www.comicsbeat.com/indie-view-second-coming/ vom 03.03.2022.

Im Gegenteil: Die Serie setzt nicht nur ihren aufstörenden Stil fort, sondern gewinnt in den zahlreichen Episoden an narrativem Tiefgang, der stets genug Raum für die Entwicklung der beiden Superheldencharaktere lässt und damit narrativ gewährleistet, dass der Serie weitere Teile folgen können.

Der Mann aus Stahl ist nicht Superman

Verhandlungen christlicher Symbolik und postmoderner Identität in *Man of Steel*, *Batman v Superman* und *Justice League*

Torsten Caeners

Zunächst fordert der Titel *Der Mann aus Stahl ist nicht Superman* einige erläuternde Bemerkungen, mit denen ich in die weitere Argumentation dieses Kapitels einführen möchte. Mein Titel soll darauf hindeuten, dass die Figur in den Filmen des sogenannten DC Extended Universe (DCEU) nicht gleichzusetzen ist mit dem Charakter des Superman, der im kulturellen Gedächtnis der Allgemeinheit präsent ist. Damit ist gemeint, dass Henry Cavills Iteration nicht Superman als vollendeten Superhelden darstellt. Vielmehr ist er noch ein Superman, der sich in der Findungsphase seiner Rolle und Identität als Superheld befindet. Vor diesem Hintergrund könnte man Cavills Superman zwischen dem Clark Kent der Serie *Smallville* (USA 2001–2011, P: Alfred Gough/Miles Millar) und Christopher Reeves' Darstellung Supermans verorten. Insbesondere gegenüber Reeves Superman muss Cavills ›Man of Steel‹ sich behaupten. In der Tat kann zu Recht festgestellt werden, »Zack Snyder did everything he could to try and put some distance between *Man of Steel* and the Superman films made by Richard Donner.«[1] Peretti konstatiert, dass »[t]o delve into how Superman stories resonate mythically, I will analyse a generalized version of the Superman story«[2] und meine Analyse folgt Perettis Prinzip, indem ich eine generalisierte Version Supermans des allgemeinen populärkulturellen Gedächtnisses postulieren möchte, welche den Superman von Christopher Reeves als primäre Referenziteration für Zack Snyders Interpretation annimmt. Die Version Supermans des DCEU bewegt sich im Spannungsfeld dieser generalisierten Supermanfigur.[3]

---

1 Eisenberg, Eric. »Did Christopher Reeve Have A Secret Cameo In Man Of Steel?« https://www.cinemablend.com/new/Did-Christopher-Reeve-Have-Secret-Cameo-Man-Steel-38254.html vom 27.06.2013.

2 Peretti, Daniel. Superman in Myth and Folklore, Jackson; University of Mississippi Press 2017, S. 145.

3 Ich werde in diesem Kapitel die Version des Christopher Reeve als den relevanten Archetyp der Supermanfigur (welche tatsächlich ja in unzähligen Variationen zirkuliert) für das Bild

Vor diesem Hintergrund ist es bezeichnenderweise so, dass der erste Film des DCEU den für Superman meist synonym verwendeten Begriff des ›Man of Steel‹ als Titel verwendet (*Man of Steel*, USA 2013, R: Zack Snyder). Hierdurch wird gleichzeitig an den Charakter des Superman Anschluss gesucht, aber ebenso kommuniziert, dass es eben kein Superman-Film ist.[4] Meine These ist, dass es sich im DCEU um eine ganz bewusste Umgestaltung des Charakters für den Zeitgeist und das Publikum des 21. Jahrhunderts handelt. Deutlich wird dies eben bereits in der Titelgebung des Films, in dem das Wort ›Superman‹ nicht genutzt wird. Damit evoziert der Titel *Man of Steel* einen neuartigen oder zumindest unkonventionellen Zugang zu der Materie des Sohns von Krypton. Die vorhergehenden Kinoabenteuer sowie eine Vielzahl von TV-Serien trugen den Namen ›Superman‹ als Signalwort im Titel. Als nennenswerte Ausnahmen müssen hier die TV-Serien *Lois and Clark* (USA 1993–1997, P: Deborah Joy LeVine) sowie *Smallvile* (USA 2001–2011, P: Alfred Gough/Miles Millar) angeführt

---

des Charakters im allgemeinen Diskurs annehmen. Notwendigerweise rekurriert ein solcher Diskurs auf Symbole, die im kulturellen Gedächtnis zirkulieren. Diese, so Rigney, »are the product of mediation, textualisation and acts of communication« (Rigney, Ann, »Plentitude, scarcity and the circulation of cultural memory«, in: Journal of European Studies 35:1 (2005), S. 11–28, hier S. 3) und in unserer Zeit ist »the role of mass media and the digital media« (ebd., S. 15) besonders wichtig. Reeves hat ob des großen Erfolges als erster Superman im Massenmedium Kino und die dadurch erreichte Verbreitung seiner Iteration (begünstigt durch das Fehlen einer entsprechend populären Nachfolgeversion des Charakters bis zum DCEU *Man of Steel*) den Status einer Erinnerungsfigur im Sinne Assmanns erlangt. Laut Assmann »vermag sich Vergangenheit nicht als solche zu erinnern. Vergangenheit gerinnt hier vielmehr zu symbolischen Figuren, an die sich die Erinnerung heftet« (Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung, und politische Identität in frühen Hochkulturen, München: C. H. Beck 2000, S. 52). Eine solche Erinnerungsfigur stellt Reeves Superman-Version da. Erinnerungsfiguren »üben eine normative und formative Kraft aus« (Ebd. S. 168). Batteau sagt in diesem Kontext, dass Erinnerungsfiguren »function in the formation of culturally shared narratives« (Batteau, Jessica: »Literary Icons and Religious Past in the Netherlands: Jan Wolkers and Gerard Reve«, in: Astrid Erll/Ann Rigney (Hg.), Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory, Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 229–244, hier S. 232) und sind somit »the amalgamation of an image or a term or a narrative« (Erll, Astrid: Memory in Culture, New York: Palgrave 2001, S. 30). Trotz der unzähligen Varianten der Supermanfigur repräsentiert und fungiert Reeves' Superman als eine solche Verschmelzung und Abstrahierung der möglichen Darstellungs- und Erinnerungsformen des Charakters für die Generation(en) seit der Premiere des Films in den späten 1970ern und soll im Sinne der Levi-Strauss'schen ›bricolage‹ so Anwendung finden.

4 Der Titel ›Man of Steel‹ ist, da Synonym mit ›Superman‹, als Titel in verschiedenen Medien oft genutzt. Dies gilt insbesondere für das Medium Comic, in dem der ›Man of Steel‹ in verschiedenen Iterationen des Helden als Titel gebräuchlich war und ist. Im Kontext meines Ansatzes, dass die Filme des DCEU als Produkte der Kulturindustrie und Supermans Rezeption damit als intendiertes Rezipientenwissen einer breiten Masse (außerhalb der enger gefassten und in der Materie tiefer bewanderten Comicleserschaft) angenommen werden müssen, kann der Titel ›Man of Steel‹ als bezeichnend angenommen werden.

werden. Die Titel dieser Serien wurden bewusst so gewählt, weil damit eine von dem allgemein tradierten Bild abweichende Handhabung des Charakters suggeriert werden soll. Mit dem Titel *Man of Steel* (USA 2013, R: Zack Snyder) steht der erste Film des DCEU in der Tradition dieser Herangehensweise und reiht sich in die Riege des unkonventionellen bzw. atypischen Umgangs mit dem Titelhelden in TV und Film ein.

Schaut man sich die weiteren Filme des DCEU an, so zeigt sich eine deutliche Entwicklung des Man of Steel. Das DCEU, so die Erweiterung meiner These, stellt Superman nicht nur einfach unkonventionell dar, sondern öffnet für sich durch ebendiese Darstellung den Weg, in den Filmen eine dynamische Evolution der Identität des Helden zu erzählen, die sich vor allem – wie sollte es im Superheldenuniversum auch anders sein – darin manifestiert und symbolisiert, wie und welche Hürden und Gegner*innen die Figur in den Filmen des DCEU überwindet. Ich werde im Folgenden aufzeigen, wie im DCEU der Man of Steel erst zum Superman reifen muss und dies nur kann, indem er Fehler begeht und Handlungen durchführt.[5]

Der Superman im DCEU wird also als komplexe, realistische und menschliche Figur gezeichnet und auch wahrgenommen, sodass der Held in die heutigen Vorstellungen von Identität, Machtgebrauch und Moralität passt und mit diesen Diskursen kritisch in Verhandlung tritt. Kurzum: Die drei Filme des DCEU gestalten Superman für eine heutige Zuschauerschaft um, indem sie die Geschichte realistischer und glaubwürdiger gestalten. Damit reiht sich das DCEU in generelle Tendenzen des Kinos und der Fernsehproduktionen ein, Superhelden menschlicher darzustellen. So loben in diesem Kontext Harrison, Carlsen und Škerlavaj in Bezug auf das Marvel-Universum z.B. Iron Man als »introducing realism and unusual depth and authenticity in the main character, […] Spider-Man: Homecoming for inviting fantasies of neighborhood responsibility rather than intergalactic ultraviolence, and Black Panther for its social commentary and characters with political consciousness.«[6] Das Besondere im Falle des DCEU Supermans ist, dass die Filme sich christliche, aber auch allgemeinere religiöse Symbole, narrative Gemeinplätze und Archetypen, welche fundamental mit der Figur verbunden sind, zu eigen machen, um die Veränderungen und Verschiebungen der verschiedenen Phasen der Identitätsentwicklung Supermans sinnfällig zu machen. Die Entwicklung der Figur dreht sich

5 Hiermit steht der DCEU-Superman in direktem Gegensatz zur Iteration des Christopher Reeve, der als vollends geformter Superman die Festung der Einsamkeit verlässt. Gleichzeitig nimmt der Character Henry Cavills Element des Clark Kent aus der Serie *Smallville* (USA 2001–2011, P: Alfred Gough/Miles Millar) auf, jedoch ohne den Fokus auf die ›Coming-of-Age‹ Elemente der Serie.

6 Harrison, Spencer/Carlsen, Arne/Škerlavaj, Miha: »Marvel's Blockbuster Machine. How the studio balances continuity and renewal«, in: Harvard Business Review (Juli/August 2019) [https://hbr.org/2019/07/marvels-blockbuster-machine].

folglich um das Verhandeln menschlicher sowie göttlicher Elemente im Kontext der Neuinterpretation des Charakters im 21. Jahrhundert.

Ein neuer Superman: Hintergründe, Kontexte, Intertexte

Das Genre des Superheldenfilms, so wie es sich heute darstellt, wurde durch den ersten Film der *X-Men* Reihe (*X-Men*, USA 2000, R: Bryan Singer) aus dem Jahr 2000 eingeläutet.[7] Ebendieser Film brachte einen neuen Realismus in die filmische Darstellung der Superhelden ein, um diese Heldenfiguren und ihre Kräfte in einer bodenständigeren und wiedererkennbaren Welt stärker zu verwurzeln. Damit setzte der Film ästhetisch die Grundlage für die weiteren Filme des Genres in den kommenden Jahren. In seiner Rückblende zum zwanzigsten Jahrestag des Erscheinens von *X-Men* (USA 2000, R: Bryan Singer) schreibt Brandon Kratz, dass das Team hinter dem Film »had to battle against the genre's stigma while also figuring out how to appeal to a broader audience. The way in, they discovered, was to ground the tale in realism and treat it as a drama that just happened to feature comic book heroes.«[8] Die realistische(re) Darstellung wurde in Bezug auf die glaubhaftere Charakterisierung, die Kostüme und fiktionale Welt umgesetzt, welche als erkennbare Anschlusswelt an das Amerika des Jahres 2000 konstruiert wurde.[9] Elemente, die in *X-Men* (USA 2000, R: Bryan Singer) als richtungsweisend für das Genre des Superheldenfilms etabliert wurden, sind insbesondere eine ›Grittiness‹ der fiktionalen Welt und

7 Der Moment, in dem sich das moderne Superheldengenre im Film manifestierte und konsolidierte, ist nicht unumstritten (vgl. z.B. Rauscher, Andreas: »Avengers Assemblage. Genre Settings und Worldbuilding in den Marvel-Filmen«, in: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, 6 (2014), S. 68–83) und sicherlich zeigt sich innerhalb des Genres gerade in der Zeit zwischen 2000 und 2010 eine spezielle Dynamik, die nicht leicht zu fassen und zu klassifizieren ist. Dennoch spricht einiges dafür, den Beginn des modernen filmischen Superheldengenres auf 2000 und den ersten X-Men Film zu datieren. Gray und Kaklamandiou nennen den ersten X-Men Film als Beginn (Gray II, Richard J./Kaklamandiou, Betty. »Introdcution«, in: dies. (Hg.), The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film, Jefferson, London: McFarland 2011, S. 1–13, hier S. 1) und auch McSweeney weist darauf hin, dass »a case can be made that this return actually started as early Bryan Singer's *X-Men* (2000), which earned a then formidable $296 million dollars and was the only superhero film in the top ten global box office« (McSweeney, Terence: The Contemporary Superhero Film. Projections of Power and Identity, New York/Chichester: Wallflower Press 2020, S. 3).

8 Kratz, Brandon. »What X-Men pulled off twenty years ago, according to those who made it«, https://observer.com/2020/07/x-men-anniversary-fox-marvel-superhero-movies-kevin-feige/ vom 14.07.2020.

9 Vgl. Ebd.

eine psychologisch glaubwürdige Darstellung der Charaktere. Dies gilt insbesondere für die Darstellung in sehr populären Trilogien. Hier sind besonders zu nennen die *Spider-Man* Trilogie mit Tobey Maguire (*Spider-Man*, USA 2002, R: Sam Raimi; *Spider-Man 2*, USA 2004, R: Sam Raimi; *Spider-Man 3*, USA 2007, R: Sam Raimi) und Christopher Nolans *Batman* Trilogie (*Batman Begins*, USA 2005, R: Christopher Nolan; *The Dark Knight*, USA 2008, R: Christopher Nolan; *The Dark Knight Rises*, USA 2012, R: Christopher Nolan). Mehr noch als der erhöhte diegetische Realismus in den *X-Men* und *Spider-Man* Filmen ist der fast bis auf die Spitze getriebene Realismus der Nolan Filme sowohl für das MCU als auch für das DCEU maßgeblich. Im Hinblick auf Superman ist dies besonders deutlich und schwerwiegend, wie Eckhart-Zinn deutlich macht: »When Batman Begins planted the uber realism of that DC Universe, a character like Superman was immediately rendered unfathomable.«[10] Nolans Über-Realismus erschwert die Darstellung Supermans auf der Leinwand, da dieser von der Anlage her – anders als Batman, der keine eigentlichen Superkräfte besitzt und daher in seinen Taten per se an reale Grenzen gebunden ist – weit über die Realität hinaus geht. Das Problem eines Supermanfilmes nach Nolans *Dark-Knight*-Trilogie ist, eine Balance zu finden zwischen dem Anspruch an Realität, den das Genre vorgibt, und der völlig irrealen Kräfte Supermans.

Bainbridge sieht dieses Problem in fundamentaler Weise insbesondere bei den DC-Helden, da diese göttlich bzw. quasi-göttlicher Herkunft sind. Zwar ist dies auch bei einer Reihe von Helden des Marvel-Universums der Fall, jedoch funktionalisieren die Helden von DC diese Herkunft deutlich traditioneller bzw. heben sakrale und vormoderne Elemente deutlicher hervor:

> We can understand the DC superheroes as part of the heroic tradition, directly informed by the ›monomyth‹ to which Richard Campbell refers […]. DC superheroes are what we may term ›premodern‹ or ›sacred‹ […] they promote themselves as divine figures of retribution, offering both the promise of transcendent justice in place of equality (enabled by their superpower) and physicality in place of rationality (accentuated by their formfitting costumes) as conduits to truth (beating, sometimes literally, the truth out of the villain).[11]

Wenn wir Bainbridge folgen, dann ist Superman als Verkörperung des vormodernen Helden-Stereotypen die Personifizierung einer höheren Moral, auf Basis derer er sich das Recht nimmt, göttliche Gerechtigkeit auszuüben. Durch seine gottgleichen Superkräfte ist sichergestellt, dass ebendiese Gerechtigkeit auch entsprechend durchgesetzt wird. Die Kräfte Supermans sind also mit der Funktion des Charakters

10 Eckhart-Zinn, Edward K.: The Sequel Superior, Pittsburgh, PA: RoseDog Books 2020, S. 70.

11 Bainbridge, Jason: »Worlds Within Worlds«, in: Angela Ndalianis (Hg.), The Contemporary Comic Book Superhero, New York/London: Routledge 2009, S. 64–85, hier S. 67.

identisch. Folglich können diese nicht verändert werden, ohne auch den Charakter unkenntlich zu machen. Wie eng die Kräfte Supermans mit seiner Funktion als vormoderne Repräsentation transzendentaler Gerechtigkeit verwoben sind, soll ein Blick auf Richard Donners *Superman: Der Film* (USA 1978, R: Richard Donner) beispielhaft deutlich machen.

In Donners Film wird Superman unzweifelhaft als vormoderner Held funktionalisiert. Superman ist ein Übermensch, sowohl was seine physischen als auch seine mentalen Fähigkeiten angeht. Gleichsam sind seine Vorstellung und Anwendung von Gerechtigkeit von Gesetzen der menschlichen Gesellschaft unabhängig. Natürlich sind die menschlichen Moralvorstellungen auch für Donners Superman relevant, aber diese Version von Superman weiß sehr gut um seine Position als Vertreter einer höheren Instanz von Gerechtigkeit außerhalb und jenseits der menschlichen, welche er bei Bedarf ausagieren und durchsetzen kann und muss. In Donners Film zeigt sich das insbesondere am Ende, als Superman buchstäblich die Zeit zurückdreht, um Lois Lanes Tod rückgängig zu machen.[12] Neben den vorherigen übermenschlichen Taten, die Superman vollbracht hat, manifestieren sich hier endgültig und unzweifelhaft Supermans quasi-göttlichen Kräfte, indem er sogar den Tod besiegen kann. Gleichzeitig wird Supermans Position außerhalb der Grenzen menschlicher Gesellschaft und menschlicher Moral untermauert. Auch in Donners Version ist Superman durch seine Kindheit und Jugend auf der Kent Farm zutiefst verwurzelt in einem bodenständigen Leben und ausgerüstet mit einem klaren moralischen Kompass, der, obwohl rhetorisch als transkultureller Konsens menschlicher Ideale konstruiert, die Form US-amerikanischer Ideale von Recht, Moral und Ordnung annimmt. Folglich decken sich Supermans Ideen von Gerechtigkeit und seine darauf basierenden Handlungsentscheidungen in den meisten Fällen mit denen der US-amerikanischen Nachkriegsgesellschaft. Schlussendlich jedoch ist Superman immer in der Lage und auch willens, die menschlichen Grenzen der Moral und des Gesetzes zu übertreten und (im Hegel'schen Sinne) aufzuheben. Superman steht über dem Gesetz und agiert nach eigenem moralischem Dünken, wann immer er es für richtig hält. Damit erfüllt er die zentrale Funktion des vormodernen Helden: Er verkörpert einen Idealtypus, den die Menschheit sich als Beispiel nehmen kann und dem es nachzueifern gilt. Gleichzeitig stellt er dabei selbst eine göttliche, da übermenschliche, Instanz von Moral und Gerechtigkeit dar.

Trotz dieses quasi-göttlichen Gerechtigkeitsideals und des generellen globalen Anspruchs der Figur Supermans ist diese kulturell eindeutig westlich gebunden. Sowohl bei der Erschaffung der Figur und seitdem durchweg mit jeder neuen Iteration des Helden findet diese (Re-)Evaluierung immer im Kontext US-amerikanischer Kultur statt, welche somit zentral für den Handlungs- und Interpretationsrahmen der Figur ist. Superman repräsentiert als völlig autarkes Wesen eine Unab-

12 *Superman: Der Film* (USA 1978, R: Richard Donner [Special Edition]), TC: 02:16-02:22:00.

hängigkeit und Individualität, die in der US-amerikanischen Kultur vor dem Hintergrund der ›Frontier‹-Erfahrung zentral verortet und hochgeschätzt bzw. extrem positiv konnotiert wird. Gleichzeitig ist der soziale Kontext des ländlichen, kleinstädtischen Amerika, in dem Kal-El als Clark Kent aufgezogen wird, ein wichtiges Element. Neben diesen ideologischen Einflüssen spielen das Verweben verschiedener mythologischer Ideen und Ideale eine entscheidende Rolle. Diese reichen von der sehr offensichtlichen Parallele von Kal-Els Rettung vor der Zerstörung Kryptons zur biblischen Geschichte der Geburt und Aussetzung Mose bis hin zu weniger deutlichen, aber nicht weniger zentralen Aspekten, wie der Bedeutung des ›el‹ in Kal-El als das hebräische Wort für ›Gott‹. Wie Gary D. Engle in seinem Aufsatz *What Makes Superman so Darned American?* konstatiert: »Superman raises the American immigrant experience to the level of religious myth.«[13] In der Tat ist die »immigrant experience«[14] der europäischen Einwanderer ob der Kolonisierungsgeschichte des Landes eine urtypisch US-amerikanische. Als solche ist sie schon immer mythologisch verklärt und ideologisch instrumentalisiert worden, wie z.B. in der Figur des American Adam oder der Idee des New Eden.[15] Campbell and Kean weisen darauf hin, dass

> […] [e]very time we use the phrase ›American Dream‹ we must be critical of it, asking, for example, ›whose dream?‹ and ›at what cost?‹ For example, the idea of America as a new Eden, a place of new birth, mission and promise has been perpetuated in various forms throughout its history. Through interrogating these myths and ideologies we see the lines of power that have structured and given preferred meanings to particular renditions of the past and privileged certain groups as a result. However, this is not a simple corrective, for that would imply that a ›myth‹ can be opposed by a ›truth‹ when, in fact, culture is more usefully viewed as a series of dynamic and contested ideological forces and interpretations.[16]

---

13 Engle, Gary: »What makes Superman so darn American?«, in: Jack Nachbar/Kevin Lause (Hg.), Popular Culture: An Introductory Text, Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1992, S. 331–343, hier S. 343.

14 Ebd.

15 Vgl. z.B. Smith, Henry Nash: Virgin Land. The American West as Symbol and as Myth, Boston: Harvard University Press 1950; Lewis, R.W.B.: The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century, Chicago: The University of Chicago Press 1955; Miller, Perry: Errand into the Wilderness, Cambridge: Belknap 1956; Scheiding, Oliver: »Mapping America and the Colonial Experience«, in: Bernd Engler/Oliver Scheiding (Hg.), A Companion to American Cultural History. From the Colonial Period to the End of the 19th Century, Trier: WVT 2009, S. 1–26.

16 Campbell, Neil/Alasdair, Kean: »Introduction«, in: dies. (Hg.), American Cultural Studies. An Introduction to American Culture (3. Auflage), London: Routledge 2012, S. 1–24, hier S. 12.

Vor diesem Hintergrund wird klar, dass die Figur des Superman als ebensolcher Ort einer »series of contested ideological forces and interpretations«[17] dynamisch mit den Entwicklungen der US-amerikanischen Kultur verwoben ist, an welche sie sich durch Veränderung auch immer wieder anpasst. Dies zeigte sich schon bei der Erschaffung der Figur. Shuster und Siegel, die Erfinder Supermans, schafften es, zentrale mythologische und religiöse Aspekte US-amerikanischer Ideologie und Historie sowie solche der jüdisch-christlichen Tradition zeitgemäß neu zu interpretieren, zu kombinieren, zu verdichten und besonders effektiv mit populärkulturellen Elementen zu verknüpfen.[18] Insbesondere die Moses-artige Herkunftsgeschichte Supermans als Adoptivkind der Kents stellt eine typisch US-amerikanische Umkehr des Ursprungsnarrativs dar, denn die Adoptiveltern sind nun die ärmlichen Bauern und die biologischen Eltern die Aristokraten. So wurde also, wie an diesem einfachen Beispiel bereits deutlich wird, aus einem Zusammenspiel von US-spezifisch ideologischen Traditionen, klassischen Gemeinplätzen archetypischer Mythen, jüdisch-christlichen Erzählungen und grundlegenden Idealen westlicher Moralvorstellungen Superman als Jesus-gleiche Erlöserfigur ins Leben gerufen, die sich kongenial in die aufstrebende Medienlandschaft des frühen 20. Jahrhunderts einfügte. Im kulturellen Kontext der 1930er Jahre traf dieses Gemenge an Elementen den Zeitgeist perfekt und katapultierte die Figur des Superman direkt auf den Olymp der Populärkultur. Hierdurch wurde das vormoderne, sakrale Element des Charakters nicht nur erhalten, sondern noch weiter verdichtet und verstärkt. Damit wurde ein zwar fiktionaler, aber funktional sehr wirksamer, kultureller Idealtypus erschaffen. Als quasi-göttliche Erlöserfigur dient Superman als Ideal sozialer, ethischer und moralischer Reinheit und Überlegenheit, welche in einer vermehrt säkularisierten Welt als neuer Fixpunkt und Orientierung fungieren kann.

Schauen wir vor dem Hintergrund dieser Exkursion wieder auf das Beispiel des ersten Superman Films von Richard Donner. In Donners Version wird deutlich, dass selbst noch im Jahre 1978 Christopher Reeve einen Superman verkörpern kann, der, ohne ironisch gebrochen zu sein, in seiner ursprünglichen Form als vormoderner Hoffnung-spendender Erlöser auf der Leinwand agiert. Reeves Superman ist durch

---

17 Ebd.

18 Vgl. u.a. Meinrenken, Jens: »Eine jüdische Geschichte der Superhelden Comics«, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), Reader Superhelden. Theorie-Geschichte-Medien, Bielefeld: transcript 2018, S. 211–228; Bogarts, Arno: »Rediscovering Nietzsche's Übermensch in Superman as a Heroic Ideal«, in: Mark White (Hg.), Superman and Philosophy. What would the Man of Steel do?, Malden u.a.: Wiley-Blackwell 2013, S. 85–100; White, Mark D.: »Moral Judgement: The Power that makes Superman Human«, in: Ders., Superman and Philosophy, S. 5–15; Robichaud, Christopher: »Superman and Justice«, in: M.D. White, Superman and Philosophy, S. 61–70; Terjesen, Andrew: »Is Superman an *American* Idol?«, in: M.D. White, Superman and Philosophy, S. 71–82.

und durch gut, immer rechtzeitig zur Stelle und in der Lage, jedes Desaster zum Guten zu wenden. Donner hat es offensichtlich in seiner Inszenierung des Charakters nicht für nötig befunden, die religiösen und göttlichen Elemente der Figur besonders hervorzuheben, da diese dem Charakter innewohnen und durch seine Handlungen und sein Auftreten Ausdruck finden und somit eine (implizite) Rezeption beim Publikum vorausgesetzt wurde. Gerade weil Donners Superman alle Elemente des vormodernen Archetypus verkörpert, etabliert der Film eine klare Trennung zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen, dem Fehlerhaften und dem Perfekten. Sobald Kal-El zum ersten Mal aus der Festung der Einsamkeit in seinem ikonischen Kostüm herausfliegt, ist er Superman. Er ist im Vollbesitz seiner Kräfte und setzt diese fast schon nonchalant ein. In der Szene, in der Superman Lois aus dem abstürzenden Helikopter rettet, schafft er dies mit Leichtigkeit und hat auch noch einen lockeren Spruch auf den Lippen.[19] Für diesen Superman sind solche Taten ein Leichtes.

Wie bereits zuvor erwähnt, wird die Dichotomie menschlich/göttlich bzw. fehlerhaft/perfekt insbesondere durch die Unterschiede im Verhalten von Superman und Clark Kent deutlich. Der Film zeichnet diese Kluft, indem er die Szenen in der menschlichen Alltagswelt mit Humor spickt. Dies unterstreicht, dass Clark Kent lediglich eine Rolle ist, die Superman spielt. Durch Clark Kent wird Superman nie wirklich in die belanglosen Probleme der alltäglichen menschlichen Existenz verwickelt und wenn doch, wird klar, dass diese für Superman eigentlich nur ein Witz sind. Obwohl Superman in einer Metropole der 1970er Jahre existiert und handelt, lebt er nicht wirklich in ihr. Er ist dort, um seiner Mission als Retter besser dienen zu können. Zu Hause ist er in der Festung der Einsamkeit vom ewigen Eis klar von allem Menschlichen getrennt. Donners Superman ist exakt der Superman, über den Bill in Quentin Tarantinos *Kill Bill, Volume II* (USA 2004, R: Quentin Tarantino) philosophiert:

> Superman. Nicht grad ein tolles Comicbuch. Nicht besonders gut gezeichnet. Aber die Mythologie! Was die Mythologie angeht, ist es nicht nur toll, es ist einzigartig. […] Ein Hauptelement der Superhelden-Mythologie: Es gibt nur einen Superhelden und es gibt das Alter-Ego. Batman ist in Wirklichkeit Bruce Wayne. Spider-Man ist in Wirklichkeit Peter Parker. Wenn diese Figur morgens früh aufwacht, dann ist es Peter Parker. Er braucht erst sein Kostüm, um Spider-Man zu werden. Und was diese Charakteristik angeht, ist Superman eine Ausnahme. Superman wurde nicht erst zum Superman. Superman kam als Superman auf die Welt. Wenn Superman morgens aufwacht, ist er Superman. Sein Alter-Ego ist Clark Kent. Sein Umhang mit dem großen roten S … das ist die Decke in der er als Baby eingewickelt war als die Kents ihn gefunden haben. Das ist seine Kleidung. Was Kent anhat

19 *Superman: The Movie* (USA 1978, R: Richard Donner [Special Edition]), TC: 01:10:40-01:13:20.

> … die Brille, der Büroanzug… das ist das Kostüm! Das ist das Kostüm, das Superman trägt, um sich uns anzupassen. Clark Kent ist so wie Superman uns sieht. Und was sind die Charakteristika von Clark Kent? Er ist schwach, er hat wenig Selbstbewusstsein, er ist ein Feigling. Clark Kent ist Supermans Kritik an der menschlichen Spezies.[20]

Es ist ebendiese implizite Kritik, welche Donners Film und Christopher Reeves Darstellung deutlich untermauern, indem sie Clark und seine soziale Unbeholfenheit als ›comic relief‹ darbieten, damit die Figur des Superman sich so deutlich vom rein Menschlichen abhebt und auf die Ebene des Übermenschen und Göttlichen gehoben wird.

Reeves Superman lässt keinen Zweifel an seinem quasi-göttlichen Status; dies jedoch ohne dezidiert auf religiöse oder christliche Symbolik zurückzugreifen oder auch zurückgreifen zu müssen. Zum einen war es in den späten 1970ern nicht nötig, die messianische Funktion und den quasi-göttlichen Status Supermans speziell nochmal herauszustellen und zum anderen passte diese vormoderne Darstellung unproblematisch in den damaligen kulturellen Kontext. Dieser Kontext hat sich in den vergangenen gut 50 Jahren deutlich verschoben, denn die US-amerikanische Kultur hat sich durch Prozesse der Globalisierung und 9/11 stark verändert. Für das Thema dieses Aufsatzes besonders wichtig sind jedoch die in Amerika stark gegenläufigen Prozesse der weiter voranschreitenden Säkularisierung auf der einen und dem zunehmenden Einfluss stark konservativer christlicher Strömungen, der sogenannten Christian Right, andererseits. In seinem Buch *Culture Wars: The Struggle to Define America,*[21] sieht Hunter einen Konflikt um die Macht in der US-amerikanischen Gesellschaft zwischen fundamentalistischen Christen sowie orthodoxen Juden und säkularen progressiven Kräften. Diese Prozesse bzw. ein Wiederaufflammen derselben innerhalb der US-amerikanischen Kultur lässt sich in den 1980er Jahren verorten, also nur wenige Jahre nach den ersten Superman-Filmen der Reeve Ära. Jeffrey Heynes fasst die heutige Lage im Kontext der Trump-Bewegung wie folgt zusammen:

> The basic difference between the two is their adhesion to religion: Christian nationalists believe that to make America great again it is necessary to pursue policies with appropriately Christian conservative characteristics. It requires Christian education in schools and, during the coronavirus pandemic, the ability to worship without government interference. Overall, it means a Christianised America with laws tied to what Christian conservatives demand. America First

20 Transkribiert aus der deutschen Version des Films von Torsten Caeners.

21 Hunter, James Davidson: Culture Wars: The Struggle to Define America, New York, NY: BasicBooks 1991.

> nationalists, on the other hand, are primarily concerned with bread-and-butter issues at home, including jobs and immigration, and the USA's national interests abroad, putting ›America First‹.[22]

Ein Superman der 2010er Jahre muss sich diesen beiden Diskursen stellen. Er kann nicht einfach in seiner Erlöserrolle aufgehen, kann aber gleichzeitig diese auch nicht einfach unkommentiert ablegen. Der Superman des beginnenden 21. Jahrhunderts steht sozusagen vor der Quadratur des Kreises: Er soll menschlicher und nahbarer werden, aber gleichzeitig auch seine religiösen und vor allem christlichen Wurzeln betonen. Innerhalb des Superheldendiskurses wird dies nochmals wichtiger, da er in direkter Konkurrenz steht zu den durch den globalen Erfolg des Marvel-Universums etablierten Genrekonventionen im Film. Diese stehen den traditionell akzentuierten Werten der Superhelden und -heldinnen des DC-Universums, nämlich vormodernen Werten, entgegen. Bainbridge führt dies wie folgt aus:

> […] the hero who continues to function according to a premodern code now sits somewhat at odds in a modern world. Clearly, as the superhero genre has developed, the neat binaries of good and evil, law and justice have been deconstructed, replaced by competing distinctive worldviews, different conceptions of the revenge/control fantasy that comic books are predicated upon.[23]

Die Tatsache, dass die Helden und Heldinnen im DC-Universum grundsätzlich eher dem vormodernen Topos folgen und auch von ihrer Herkunftsgeschichte her göttlichen oder quasi-göttlichen Ursprungs sind, erschwert eine Einbindung an die postmoderne Welt. Im Kino wird die Welt des Marvel Cinematic Universe (MCU) von Beginn an dezidiert nicht schwarz/weiß gezeichnet, sondern es dekonstruiert im Sinne Bainbridges die klassischen, auf simplen Bipolaritäten begründeten Konventionen des Genres. Damit sind die Marvel-Charaktere näher an der postmodernen Erfahrungswelt unserer Zeit.[24] Es wundert vor diesem Hintergrund nicht, dass der Superman des DCEU eine fast schon radikal andere Interpretation des Charakters erfahren muss.

Selbst bei sehr oberflächlicher Betrachtung wird schnell klar, dass der Superman des DCEU nicht mehr in klarer Abgrenzung zur Menschheit existiert. Vielmehr ist

---

22 Heynes, Jeffrey: Trump and the Politics of Neo-Nationalism, The Christian Right and Secular Nationalism in America, London, New York: Routledge 2021, S. 7 f.

23 J. Bainbridge: Worlds Within Worlds, S. 72.

24 Insbesondere *Captain America: The Winter Soldier* (USA 2014, R: Anthony Russo/Joe Russo); *Captain America: Civil War* (USA 2016, R: Anthony Russo/Joe Russo); *Falcon and the Winter Soldier* (USA 2021, P: Malcom Spellman); *Ant-Man* (USA 2015, R: Peyton Reed) und *Ant-Man and the Wasp* (USA 2018, R: Peyton Reed) sind Texte, die den Status Quo auf verschiedenste Weise bewusst in Frage stellen und die Grenzen zwischen Gut und Böse verwischen. Die Liste ließe sich fortsetzen.

das Gegenteil der Fall, denn Clark Kent ist durchweg fest in der menschlichen Welt verankert. Die Kluft zwischen Vormoderne und der postmodernen Welt, in der Superman sich aufhält, eine Kluft, die sich bei Reeves Superman in den 1970ern noch deutlich durch das klare Handeln des Superhelden manifestierte, wird nach innen in das Seelenleben und die Identität Kal-Els verlagert. Aus einer klaren identitären Dichotomie zwischen Superman und Clark Kent wird nun eine Dreiecksbeziehung in der Kal-El als dritter Pol hinzutritt. Kal-El ist sich seiner eigenen Identität nicht sicher und oszilliert zwischen Superman und Clark Kent. Dabei werden alle drei Identitäten verwischt. Dies verschiebt den Charakter Supermans vom Archetyp des vormodernen Helden, dessen Alter-Ego rein als Witzfigur zur Täuschung der Menschen herhalten musste, hin zu einem anderen, neuen Archetyp, nämlich dem instabilen, sich ständig im Fluss befindlichen postmodernen Subjekt. Meine nun folgende Analyse der Entwicklung von Kal-El im DCEU wird zeigen, dass er als höchst ambivalente Figur konstruiert ist, sowohl für die Zuschauer*innen als auch innerhalb der fiktiven Welt. Dadurch gelingt – bis zu einem gewissen Grad – die Quadratur des Kreises, denn es erlaubt die Darstellung Supermans als fehlerhaft und menschlich, während die religiösen Elemente trotz allem mitschwingen und als Telos der Entwicklung wahrgenommen werden können. Dadurch dass die Zuschauer den Entwicklungsprozess gewissermaßen miterlebt haben, bleibt Superman selbst auf der finalen, quasi-göttlichen Entwicklungsstufe menschlich. Auf einer weiteren Ebene erzählen und zeigen diese Filme somit sequenziell die Entstehung eines Mythos, nämlich des Mythos des vormodernen Superman, und machen somit, in einem klassisch postmodernen Gestus, die Konstruiertheit dieses Mythos sinnfällig. Damit wird gleichzeitig Mythologie und Göttlichkeit konstruiert und dekonstruiert und die Texte nehmen eine weitere mythopoetische Ebene an.

Zentral für die narrative Ausgestaltung dieser gleichzeitigen Konstruktion und Dekonstruktion vormoderner, quasi-göttlicher Elemente ist die in Kal-Els Immigrantengeschichte eingeschriebene inhärente Hybridität und die damit verbundene – zumindest scheinbare – Unmöglichkeit, einen identitären Raum zu finden, einen ›Dritten Raum‹, in dem die bodenständige Kleinstadt-Sozialisation der Kent Familie und die Enthüllung der herrschaftlichen, quasi-göttlichen kryptonischen Herkunft zusammenfinden und zu einer funktionalen und ausgeformten Superman-Identität verbunden werden können. Homi Bhabha definiert diesen Dritten Raum »als Vorbedingung für die Artikulation kultureller Differenz«[25] und genau einer solchen Artikulation bedarf es für den Kal-EL des DCEU, um eine neue Superman Identität zu entwickeln in Abgängigkeit von sowie in permanenter Verhandlung zwischen mondän-menschlichem und quasi-göttlichem. In diesem Dritten Raum »können wir der Politik der Polarität entkommen und zu den anderen unserer Selbst wer-

25 Bhabha, Homi: Die Verortung der Kultur, Tübingen: Stauffenberg 2000, S. 58.

den.«[26] Somit stellen die drei Filme des DCEU in denen Kal-El eine Rolle spielt – *Man of Steel* (USA 2013, R: Zack Snyder), *Batman v Superman* (USA 2016, R: Zack Snyder) und *Justice League* (USA 2017, R: Zack Snyder)[27] – die Genese dieses Dritten Raums für Kal-El dar. Wie es den Filmen des DCEU gelingt, die den Charakter definierenden vormodernen Elemente mit säkularen, postmodernen Kontexten zu verweben, ist die Kernfrage, die es zu beantworten gilt, um die Reise vom Man of Steel hin zu Superman zu verstehen.

Die Reise beginnt: *Man of Steel*

Die Spannungen zwischen menschlicher Sozialisierung und göttlicher Herkunft, die es für Kal-El zu harmonisieren gilt, um (s)einen dritten Ort zu finden, der eine Superman-Identität generieren kann, wird narratologisch und kinematographisch in *Man of Steel* (und in den folgenden Filmen ebenso) durch oft gegensätzliche Funktionalisierungen religiöser Symbolik dargestellt. In diesem Kontext schreibt Manohla Dargis in ihrer New York Times Rezension von *Man of Steel* im Jahre 2013: »Mr. Snyder, with his characteristic lack of subtlety, hits the Jesus angle amusingly hard.«[28] In der Tat wird Kal-El in dem Film stark mit jüdisch-christlicher Erlösersymbolik in Beziehung gesetzt. Dadurch werden diese Elemente in der Figur überdeutlich hervorgehoben. Drei Beispiele aus *Man of Steel* sollen dies verdeutlichen: Als erstes Beispiel soll die Szene beleuchtet werden, in der Kal-El das erste Mal im Supermankostüm aus dem kryptonischen Raumschiff heraustritt (*Man of Steel*, USA 2013, R: Zack Snyder, 00:48:53-00:49:10). In diesem Schlüsselmoment ist er von einem gleißenden, weißen Licht umgeben. Diese Mandorla verweist auf ikonische und ikonographische Darstellungen der Heiligen und insbesondere Jesu. Das Licht konzentriert sich nochmal im Kopfbereich und bildet eine Art Heiligenschein oder Lichtkrone um seinen Kopf herum. Das erste Erscheinen Supermans wird so unmissverständlich religiös konnotiert und macht Superman zu einem überdeterminierten Zeichen.[29] Dies jedoch nicht nur im Freud'schen

26 Ebd.

27 Obwohl Snyder von Joss Whedon abgelöst wurde und letzterer eine Vielzahl von Szenen neu nachdrehen ließ, behält Snyder den Regietitel bei. Ich beziehe mich hier auf die erste Kinoversion des Films und lasse weitere alternative Iterationen des Films, insbesondere den Snyder-Cut von 2021, außen vor, da die erste Kinoversion als die kanonische Version gilt.

28 Dargis, Manohla: »Part Man, Part God, Part Hunk«, in: Movie Review NY Times vom 13.06.2013.

29 Vgl. Freud, Sigmund: Die Traumdeutung, Studienausgabe Band II, Frankfurt a.M.: Fischer 1982, hier insbesondere VI. Die Traumarbeit, S. 280–487. Althusser, Louis: »Widerspruch und Überdeterminierung. Anmerkungen für eine Untersuchung«, in: Frieder Otto Wolf (Hg.), Für Marx, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 105–160.

Sinne einer semiotischen Bedeutungspolyphonie, sondern eben auch im Sinne Althussers als ein Zeichen, welches nicht monokausal entstanden ist, sondern dezidiert als Effekt eines Zusammenspieles mehrerer Faktoren gesehen werden muss. Somit wird Superman als in sich fragmentiert konstruiert: Nach außen hin ist er weder menschlich noch göttlich und innerlich ist seine Identität an keinen festen Ursprung gekoppelt und oszilliert zwischen menschlicher und kryptonischer Herkunft. Dies steht in starkem Unterschied zu Donners Präsentation der Figur in seinem ikonischen Kostüm. In *Superman: Der Film* sehen wir Superman in der Festung der Einsamkeit stehen und in die Kamera hinein davonfliegen. Donners Inszenierung ist ebenso effektiv (und pathetisch), lässt aber jegliche religiöse Anspielung weg und konzentriert sich eher auf das klassisch Heroische, das Superman repräsentiert.[30]

Ein zweites Beispiel ist der Besuch Kal-Els in einer Kirche, bevor er sich Zod zum Endkampf stellt.[31] Hinter Kal-El ist ein Bild zu sehen, welches Jesus im Garten Gethsemane zeigt, wo dieser zu Gott betet, ihn zu führen und ihm Kraft zu geben, weil er weiß, dass Judas ihn verraten hat und das Ende seiner Zeit auf Erden naht. Die Szene ist eine Schlüsselszene der biblischen Jesus-Erzählung und es ist der Moment, in dem Jesus am menschlichsten gezeichnet wird, denn er zweifelt an sich und dem vorgegebenen Weg. Die Parallelen zu Kal-El sind offensichtlich und so stark redundant semiotisch konnotiert, dass spätestens jetzt den Zuschauenden klar wird, dass Kal-El es Jesus gleichtun und die Menschheit retten wird. Bildlich wird dies – wohl für diejenigen, die die biblische Geschichte nicht direkt erkennen – quasi mit dem Holzhammer kommuniziert, denn der betende und zweifelnde Jesus auf dem Kirchenfenster hinter Clark Kent trägt einen roten Umhang. Die kniende Position erinnert auch an die Position, die Kal-El einnimmt, als er das Fliegen erlernt. Dort sammelt er kniend die Kraft aus der Sonne, um sich der Schwerkraft zu entziehen. Neben den bildlichen Übereinstimmungen sind auch die Situationen, in denen sich Jesus bzw. Kal-El befinden, analog. Kal-El zweifelt, was er tun soll, denn Zod hat der Erde ein Ultimatum gestellt, den letzten Sohn Kryptons auszuliefern. Während auf der symbolischen Ebene Clark Kent hier überdeutlich zur Christusfigur verklärt wird (die Kirche als Ort dieser Symbolisierung trägt ebenfalls dazu bei), konstruieren die narrative Ebene und auch der Ausgang der Szene eine konträre Bedeutungsebene. Zwar ist die Kirche ein Ort, den Clark aufsucht, um Klarheit und Hilfe zu suchen, aber er findet diese hier offensichtlich nicht, denn er verlässt die Kirche als ebenso zweifelnd wie zuvor. Im Gegensatz zu Jesus, der nach Gethsemane sein Schicksal annimmt, hadert Clark weiter mit seinem Weg. Diese Szene untergräbt also narrativ die bildliche Erlöser-Symbolik. Clark findet in der christlichen Kirche keine Antworten. Die Kirche wird vielmehr als Übergangsort definiert – als

30 *Superman: Der Film* (USA 1978, R: Richard Donner [Special Edition]), TC: 00:50:00-00:50:16.

31 *Man of Steel* (USA 2013, R: Zack Snyder), TC: 01:07:00-01:10:05.

Dritter Ort – in dem Kal-El zwischen seinem göttlichen Geburtsrecht und den moralischen Imperativen des menschlichen Clark Kent verhandelt. Diese erste Krise legt den Grundstein zu Clarks Erkenntnis, dass ein solcher Dritter Ort notwendig ist, dieser aber von ihm selbst ergründet werden muss. In dem Gespräch mit dem Priester wird dies deutlich:

> Priester: Was sagt dir dein Gefühl?
> Kal El: Zod kann man nicht trauen. Das Problem ist: Ich bin nicht sicher, ob das bei den Menschen anders ist.[32]

Clark vertraut weder Krypton noch der Erde. Dies wird hervorgehoben durch die Rückblende innerhalb der Szene, in der sein menschlicher Adoptivvater Jonathan Kent ihn eindringlich davor warnt, sich jemals zu erkennen zu geben. Zwar lebt Clark ein menschliches Leben und gehört als Sohn der Kents dazu, jedoch ist dies nicht sein wahres Ich. Er gehört nicht vollständig dazu. Trotzdem ist dieses Leben unter den Menschen und auf der Erde das Einzige, das er kennt. Er kann ausschließlich auf diese Erfahrungen als Erfahrungen von Geborgenheit und Zugehörigkeit zurückgreifen. Daher ist es nur logisch, dass Kal-El sein kryptonisches Erbe nur sehr widerwillig annimmt, da er damit auch seine bisherige Zugehörigkeit zur menschlichen Gemeinschaft aufgibt. Gerade weil er bisher Teil dieser Gemeinschaft war, weiß er, dass er unwiderruflich zum Außenseiter wird, wenn er seine Superhelden-Identität vollends annimmt. Hiermit wird die Erlösersymbolik in Frage gestellt und auch die Gethsemane Anspielung im Hintergrund bekommt aus dieser Perspektive eine andere Bedeutung. Anders als Jesus in der biblischen Erzählung nimmt Kal-El sein Schicksal nicht einfach passiv an. Stattdessen sucht er, ganz im modernen oder post-modernen Sinne, seine eigenen Entscheidungen. Er glaubt nicht an Schicksal oder Vorsehung und verbleibt in seinen Zweifeln. Dieses Verhalten von Clark steht also der kanonischen Lesung der Gethsemane-Szene entgegen. Dadurch wird das Bild Clarks als Erlöserfigur dekonstruiert, da er sich eben genau nicht wie Jesus verhält, sondern in menschlicher Unsicherheit verbleibt.

Vor diesem Hintergrund wirkt auch das dritte Beispiel als dekonstruktivistisch gebrochen. Als Superman lässt sich Kal-El später im Film aus Zods Raumschiff fallen, um Lois zu retten. Im Weltraum nimmt er die Position des Gekreuzigten ein, bevor er zur Rettung weiter eilt. Ähnlich der Szene in der Kirche ist hier eindeutig eine Symbolisierung intendiert und Superman wird mit Jesus gleichgesetzt. Es ist hier auch der erste Rettungseinsatz als Superman im Film. Zwar ist dies in der Tat der Moment, in dem Kal-El sich dazu verpflichtet, die Welt zu retten, aber er tut dies initial nicht für die Menschheit, sondern dezidiert für einen speziellen Menschen, nämlich Lois Lane. Lois dient hier als Anker für Kal-Els heroische Taten. Es

32 *Man of Steel* (USA 2013, R: Zack Snyder), TC: 01:09:35-01:09:47. Transkribiert aus der deutschen Version des Films von Torsten Caeners.

ist also zunächst primär Lois, die seiner Aufgabe einen Sinn gibt, nicht eine höhere Form von Verantwortungsbewusstsein. Dies wiederum untergräbt auf der narrativen Ebene die überdeutliche Kreuzigungssymbolik.

Im *Man of Steel* ergibt sich somit eine Gleichzeitigkeit von Konstruktion und Dekonstruktion der in der Figur angelegten christlich-religiösen Elemente. Während sich die Dekonstruktion des Christlich-Religiösen vornehmlich auf der narrativen Ebene des Filmes abspielt, wird auf der symbolischen Ebene Kal-El überdeutlich als Christusfigur konstruiert. Freilich bedingen sich beide Ebenen und die narrativen Tendenzen zur Dekonstruktion beeinflussen die Rezeption der symbolischen Elemente (siehe das Beispiel des Gethsemane-Bildes oben) und umgekehrt. Trotzdem manifestieren und konsolidieren sich diese beiden konträren Tendenzen zunächst auf den genannten semiotischen Ebenen, bevor sie auf die jeweils andere Ebene ausstrahlen. In Schlüsselmomenten des Films überlagern sich die Ebenen und schwingen zwischen Konstruktion und Dekonstruktion. Ein solcher Schlüsselmoment ist der oben bereits behandelte und als höchst religiös und überdeterminiert konnotierte Moment, als Kal-El zum ersten Mal als Superman das kryptonische Schiff verlässt. Während Clark Kent sich zuvor seiner Andersartigkeit bewusst war, aber den Grund nicht kannte, ist er sich nun nach den Erklärungen Jor-Els über seine Herkunft als Kal-El und den Grund der Andersartigkeit im Klaren. Hierdurch kann er lernen, diese zu akzeptieren und in sein Ich zu integrieren. Die bereits oben analysierte Szene, in der er zum ersten Mal im Supermankostüm erscheint, setzt der überdeutlichen religiösen Symbolik die zunächst von Misserfolgen geprägten Versuche des Fliegenlernens entgegen. Dies kommuniziert, dass er eben, wie die Menschen auch, seine Fähigkeiten erst erlernen und einüben muss und dies auch Fehler beinhaltet und Anstrengungen bedarf. Das menschlich Fehlbare steht hier neben der Idee des göttlich unfehlbaren und allmächtigen Überwesens. Die Tatsache, dass er das Kostüm trägt, symbolisiert, dass er sein Erbe angenommen hat. Gleichermaßen bezeugen die in diesem Kostüm erlebten leidlichen Misserfolge beim Fliegen, dass er seine menschliche Natur eben nicht einfach abgelegt hat, sondern diese weiterhin mit sich und in sich trägt. Kal-El und Clark Kent existieren parallel und Superman muss sich erst noch finden.

Der Symbolik des Superman-Kostüms kommt hier in *Man of Steel* eine zentrale Rolle zu. Traditionell ist das Kostüm Ausdruck der inneren Identität des Superhelden. Nach Coogan sind Superheldenkostüme »iconic representations of the superhero identity.«[33] Supermans Kostüm repräsentiert seine Identität als göttliches Wesen. Dies wird auch im Film entsprechend deutlich gemacht. Als Jor-El seinem Sohn seine kryptonische Herkunft erklärt, geht er insbesondere auf die hybride Position seines Sohnes ein und weist nachdrücklich darauf hin, dass dies der Schlüssel zu

33 Coogan, Peter: Superhero. The Secret Origin of a Genre, Austin: MonkeyBrain Books 2006, S. 33.

Kal-Els Schicksal ist: »Du bist nun genauso ein Produkt der Erde wie von Krypton. Du kannst das Beste von beiden Welten verkörpern.«[34] Dann deutet Jor-El auf das Superman-Symbol und sagt »Das ist das Symbol dafür. Das Symbol des Hauses El bedeutet Hoffnung.«[35] Auch wenn das Symbol hier als eine Art heraldisches Familienwappen konstruiert wird, so ist doch dessen Bedeutung klar christlich-religiös. Das Haus von El ist das Haus von Gott und Gott ist Hoffnung. Indem Clark Kent das Kostüm an sich nimmt, wird er zur Hoffnung und damit zur Erlöserfigur. Das Kostüm selbst fungiert hierbei aber gleichzeitig wieder als dekonstruktivistische Instanz. So ist das Superman Kostüm als solches klar erkennbar, gleichzeitig jedoch ist es in *Man of Steel* in einem deutlich dunkleren blau gehalten als in den meisten Comics und in den Donner Filmen. Auch das Fehlen der roten Hose markiert dieses Superman Kostüm als ›anders‹.[36] Im Kostüm manifestiert sich so der doppelte Gestus der gleichzeitigen Konstruktion und Dekonstruktion der vormodernen Superman-Identität. Dies wird später im Zwiegespräch zwischen Clark und Lois in Szene gesetzt. Lois fragt ihn: »Wofür steht das S?« Daraufhin will Kal-El sie korrigieren und sagt: »Das ist kein S. In meiner Welt bedeutet es Hoffnung.« Lois ignoriert dies und sagt: »Naja, hier ist es ein S…« sie überlegt und beginnt einen neuen Satz mit: »Wie wäre es mit Sup …« und wird dann unterbrochen.[37] Der Name Superman wird nicht ausgesprochen und damit wird auch die Identität als Superman nicht aktualisiert. Kal-Els christlich-religiöses Symbol wird hier von Lois säkular umgedeutet und die mit dem Symbol verbundene Identität wird nicht realisiert. Vielmehr wird die kryptonische Identität sogar aktiv ignoriert – was die Gegensätzlichkeit der beiden Kulturen symbolisiert sowie die Unvereinbarkeit der beiden Identitäten zu diesem Zeitpunkt – und die Neudeutung innerhalb der menschlichen Bedeutungssphäre wird extern durch Zods kryptonisches Signal abgebrochen.

Lois als menschliche Dialogpartnerin öffnet stellvertretend für Kal-Els menschliche Seite eine Möglichkeit, das Kryptonische in die Vorstellungs- und Bedeutungswelt der Erde zu übertragen und einzuordnen. Dieser produktive Prozess wird aber jäh unterbrochen. Die Unterbrechung der Aussprache des Wortes ›Superman‹ suggeriert auch eine Unterbrechung der Evolution der Superman-Identität in Clark selbst. Clark hat seine neue Identität als Kal-El zwar akzeptiert, aber dies macht ihn noch nicht zwangsläufig zum Superhelden ›Superman‹. Clarks moralischer Kompass ist noch immer verortet und verankert im kleinstädtischen, ländlich US-ame-

34 Transkribiert aus der deutschen Version des Films von Torsten Caeners.

35 Transkribiert aus der deutschen Version des Films von Torsten Caeners.

36 In den verschiedenen Comics existiert selbstredend eine Vielzahl von Variationen des Kostüms, darunter auch solche ohne die rote Hose. Für das generelle Publikum jedoch, welches die Zielgruppe des DCEU ist, ist das allgemeine Bild Supermans maßgeblich, welches das Kostüm im Stil der klassischen Comic-Variante und der vorherigen TV und Filmversionen meint, nämlich mit der roten Hose als essenziellem Bestandteil des Kostüms.

37 Transkribiert aus der deutschen Version des Films von Torsten Caeners.

rikanischen Wertesystem der Kents und Smallvilles. Die Kluft zwischen dem Wertesystem Clark Kents zu einer Identität basierend auf der Idee und Herkunft als aristokratischer, quasi-göttlicher Außerirdischer Kal-El ist sehr weit. Es ist der Prozess der Überbrückung dieser Kluft, der im Zentrum der Charakterentwicklung der Figur im DCEU steht. Die Filme zeigen den Charakter also in einem Prozess der Entwicklung. Dies wird durch die Art und Weise problematisiert, wie sich die neue, außerirdische Identität als Kryptonier offenbart.

In dem Moment, in dem Clark Kent von dem Hologramm seines Vaters in die Geschichte seines Volkes und in sein Schicksal eingeführt wird, beginnt mit der Internalisierung dieser Informationen die Konstruktion einer neuen, kryptonischen Identität in Clark. Die dafür notwendige positive Identifikation mit Krypton wird jedoch dadurch verhindert, dass Clark praktisch zeitgleich in Form von General Zod mit den negativen Aspekten Kryptons sowie, auf einer persönlicheren Ebene, mit den Sünden des Vaters konfrontiert wird. Vor diesem Hintergrund bekommt der Endkampf eine weitere symbolische Ebene, denn dieser ist nicht nur der Kampf gegen den bösen General, sondern repräsentiert auch Kal-Els Kampf gegen diese negativen Anteile seiner eigenen kryptonischen Identität. Um die neuen, kryptonischen Identitätsanteile in seine auf menschlichen Werten ruhenden Identität integrieren zu können, muss Kal-El die vor diesem Hintergrund als böse oder negativ definierten Elemente beherrschen lernen. Dies ist externalisiert in dem Endkampf mit Zod.

Dieser Kampf in Metropolis ist stark dafür kritisiert worden, dass er die menschlichen Kollateralschäden, die die einstürzenden und durch die Laserstrahlen durchlöcherten Gebäude zweifellos angerichtet haben, völlig ignoriert.[38] Dies stehe dem Kern der Figur aus den Comics diametral entgegen, denn Superman würde so etwas nicht erlauben. Diese Kritik ist sicherlich berechtigt, aber sie hebt auch gerade auf den zentralen Punkt meiner These über den Superman des DCEU ab: Es handelt sich hier vielleicht um den Man of Steel, aber eben bewusst und dezidiert nicht um Superman. Sieht man diesen Kampf nun als Externalisierung des Widerstreits mit ungewollten Identitätselementen an, wird deutlich, warum dieser Kampf genau so dargestellt werden muss. Zum einen zeigt Kal-Els Unwille oder Unfähigkeit, menschliche Kollateralschäden in den Blick zu nehmen, dass er einfach so sehr mit sich selbst beschäftigt ist, dass er das Gesamtbild (noch) nicht im Auge behalten kann. Ebenso wird deutlich, dass dies eben nicht Superman ist –

38 Vgl. z.B. https://timeline.com/how-superman-went-from-righteous-to-dangerous-26d4a7aa6121 vom 18.03.2016; https://movieweb.com/batman-v-superman-man-of-steel-metropolis-destruction/ vom 08.03.2016; https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2013/06/21/supermans-battle-with-zod-cost-2-trillion-killed-129000-people/ vom 21.06.2013; https://sciencefiction.com/2016/03/09/henry-cavill-explains-why-superman-allowed-the-collateral-damage-in-man-of-steel/ vom 09.03.2016.

in seiner moralischen Perfektion und quasi-göttlichen Allmacht, alles und jeden zu retten – sondern ein potenzieller Held, der selbst noch nicht sein volles Potential erkannt und verinnerlicht hat. Dieser Kampf und auch der ebenfalls heftigen Kritik ausgesetzte Moment, in dem Superman Zod tötet, sind Schlüsselmomente hin zur Etablierung der vollen Superman-Identität. Ohne diese Konfrontation mit Zod hätte Kal-El niemals das volle destruktive Potential kryptonischer Macht und Stärke erfahren können, eine Macht, die mit allen positiven, aber eben auch negativen Möglichkeiten auch ihm innewohnt. Indem er Zod tötet und seine eigenen destruktiven kryptonischen Elemente auf den General und dessen Tod projiziert, kann Kal-El seine kryptonische Identität wieder annehmen und den Prozess der Integration dieser Elemente beginnen bzw. weiterführen.

Selbstfindung und Vergöttlichung: *Batman v Superman* und *Justice League*

Obwohl es Clark so gelingt, seine neu gefundene Identität als Kal-El als Teil seiner selbst anzunehmen, bleibt die Erfahrung aus *Man of Steel* in Form einer gewissen Ambivalenz bezüglich der kryptonischen Elemente in ihm zurück. Mit dieser Ambivalenz umzugehen ist Kern der Identitätsverhandlungen in *Batman v Superman*. In *Batman v Superman* wird immer noch deutlich, dass die Figur im DCEU hin- und hergerissen ist zwischen den konträren Anforderungen seiner menschlichen und kryptonischen Identitäten und nicht in der Lage, diese Elemente zu harmonisieren. Die Tötung Zods und der Kollateralschaden in Metropolis zeigen Kal-El, wie menschlich fehlbar er ist.[39] Gleichzeitig erzeugt er durch die Macht seiner Taten und die ihm von den Menschen entgegengebrachte Ehrfurcht und religiöse Verehrung ein übermenschliches Idealbild von sich selbst in Form von Superman. Superman existiert nun als Superheld und als Idee in der Welt des zweiten Films. Daher wird der Name auch im Titel genannt. Allerdings steht die Figur noch als Dichotomie zu den Menschen und zum Menschlichen, weshalb Batman als Superheld ohne Superkräfte den Titel des Films als Gegenpol ziert.

Der Superheld Superman, den Kal-El in der Öffentlichkeit spielt, wird mehr von den Menschen für ihn konstruiert und auf ihn projiziert, hauptsächlich durch

39 Dies wird durch den Prolog des Filmes eindrucksvoll dargestellt. Hier wird das Ende von *Man of Steel* aus der menschlichen Perspektive von Bruce Wayne dargestellt. In den Straßenschluchten von Metropolis verteilt sich der Schutt und Staub der eingestürzten Hochhäuser in deutlicher Anlehnung an die Bilder von 9/11. Diese Erfahrung macht Batman zu einem Gegner Supermans, denn Batman sieht in Superman eine Gefahr für die Menschheit. Die Gegenüberstellung im Titel des Films – *Batman v Superman* – des menschlichsten aller DC-Helden in Batman und des Göttlichsten in Superman evoziert im Titel bereits wieder den Kernkonflikt in Kal-El selbst zwischen menschlichen und göttlichen Teilen.

mediale und politische Diskurse innerhalb der fiktionalen Welt, als dass er an diesem Prozess selbst aktiv teilnimmt. Da er sich nicht vollkommen mit seiner kryptonischen Herkunft, aber auch nicht mehr ganz mit seiner menschlichen Seite identifizieren kann, befindet sich Kal-El in *Batman v Superman* in einer Zwickmühle und kann weder vollends überzeugend als Clark Kent noch als Superman agieren. Trotz der Superheldentaten im Film ist die Figur narrativ passiv und re-aktiv. Dementsprechend sehen wir Kal-El in *Batman v Superman* als Privatperson die meiste Zeit unglücklich und deprimiert, während er in der Öffentlichkeit Menschen rettet und übermenschliche Taten vollbringt. Was die Sache noch problematischer macht, ist, dass die extern konstruierte Identität des Superhelden Superman in sich wiederum ebenfalls fragmentiert ist, denn die Welt sieht ihn nicht monoperspektivisch einheitlich als Erlöser und Retter, sondern der öffentliche Diskurs ist gespalten zwischen ebendiesem Bild von Superman und Superman als sozusagen illegalem Einwanderer mit großem Gewaltpotential. Bruce Wayne etwa spricht über Superman als Alien der, wenn er wollte, hier alles niederbrennen könnte.[40] Hier beschreibt Wayne Superman nicht als Erlöser, sondern als einen potenziellen zweiten Zod und konfrontiert Clark, zu dem er diese Worte spricht, direkt mit unbequemen Teilen seiner Identität. So wird Clarks Verhältnis zu seiner kryptonischen Herkunft zusätzlich zum inneren Konflikt von externen Einflüssen weiter untergraben. Es wird also, ähnlich wie in *Man of Steel*, eine Doppelstrategie verfolgt, in der die klassischen vormodernen Elemente gleichzeitig hervorgehoben und dekonstruiert werden, jeweils einmal auf der symbolischen und auf der narrativen Ebene. Wie im Folgenden genauer aufgezeigt werden wird, werden die christlich-religiösen Elemente in *Batman v Superman* noch deutlicher dargestellt. Dies liegt zum einen daran, dass Kal-El in seiner Entwicklung vorangeschritten ist, und zum anderen daran, dass Superman als Figur nun als quasi-göttliches Wesen auch auf der narrativen Ebene stattfindet, denn er wird von der Menschheit offen als Erlöser angebetet.[41] Die christliche Symbolik im Film weist den Zuschauer diesmal direkt auf eine bestimmte Bedeutung hin. Während Clark Kent in *Man of Steel* noch durch eine metaphorische Verschiebung mit der Christusfigur und dessen Leiden und Leben assoziiert wurde, so wird nun Superman direkt von den Menschen als Christus stilisiert und angebetet.[42] Kal-El muss nun mit der Vergöttlichung seines Alter-

40 Vgl. *Batman V Superman* (USA 2016, R: Zack Snyder), TC: 00:42:37-00:42:41.

41 Ebd., TC: 00:44:55-00:47:38.

42 Die Wesenseinheit Gottes in der Trinität spielt hier ebenfalls als Paradoxon hinein. Insbesondere die Frage nach der Form der Göttlichkeit Jesu schwingt auch in der vermeintlichen Apotheose Supermans mit. Die Frage, ob Jesu lediglich göttlich ist oder auch tatsächlich Gott selbst, manifestiert sich für Superman dahingehend, dass dieser zum einen – vor allem symbolisch durch die deutliche Verknüpfung mit christlichen Zeichen und auch ikonische Darstellungen Christi (siehe das Beispiel der Gethsemane-Szene oben) – als Christus stilisiert wird und zum anderen, bedingt durch seine Kräfte und Macht, als Gott auf Erden agiert und

Ego Superman durch die Menschen zurechtkommen. Als postmodernes, fragmentiertes und grundlegend entwurzeltes Subjekt ist es ihm jedoch unmöglich, dieses extern konstruierte Ideal anzunehmen und zu internalisieren. Ähnlich wie der Rat des Priesters in der Kirche in *Man of Steel*, kann der Dritte Raum nicht von extern kommen, sondern muss durch Kal-El selbst erschaffen werden. Dies ist für Kal-El zu diesem Zeitpunkt aber nicht möglich und es bleibt nur der Versuch, dem Ideal durch Taten gerecht zu werden. Das menschliche Element in Kal-Els Identität kommt daher wieder mehr zum Tragen, da er den menschlichen Hoffnungen und Erwartungen seiner Handlungsweisen entsprechen will. Kal-El hat sich der Rolle Supermans voll verschrieben, aber er hat noch nicht herausgefunden, wie er diese Rolle tatsächlich ausfüllen kann jenseits etablierter menschlicher Ideen und Grenzen.

Dadurch dass der Film das Superman-Sein problematisiert, vertieft *Batman v Superman* die Idee, dass mehr dazu gehört, Superman zu sein, als Heldentaten zu vollbringen und Menschen zu retten. Die moralische Verantwortung, die mit den Superkräften einhergeht, und die transzendentale Idee göttlicher Gerechtigkeit, die Superman schon immer als vormoderner Archetyp verkörpert hat, werden unter postmodernen Gesichtspunkten verhandelt, denn es sind genau diese beiden Elemente – überlegene Moral und göttliche Gerechtigkeit – die Kal-El in *Man of Steel* nicht verkörpern kann. Kal-El repräsentiert somit eine popkulturelle Aktualisierung des urmenschlichen Paradoxons, dass der Weg hin zu einer versöhnlichen Welt eigentlich deutlich gezeichnet ist (und in den christlichen Regeln, allen voran den zehn Geboten, auch ausformuliert ist), aber der Mensch es trotzdem nicht schafft, diesen Weg umzusetzen. So kann auch Kal-El die menschlichen Kollateralschäden nicht verhindern und findet auch keinen anderen Ausweg, als Zod zu töten.

Der zentrale Konflikt für Kal-El in *Batman v Superman* vor dem Hintergrund der Ereignisse des vorherigen Films manifestiert sich dagegen darin, dass er nicht in der Lage ist, die durch diese Erfahrungen ihm innewohnende Ambivalenz aufzulösen. Er kann sich selbst nicht als vormoderne Ganzheit unendlichen Potentials begreifen, doch ist es exakt dies, was die Figur des Superman schlussendlich ausmacht. Stattdessen versucht Kal-El, diesem Ideal gerecht zu werden, indem er menschlichen Regeln und Strukturen folgt. Obwohl von ihm erwartet wird, dass er in Notsituationen ein vormodernes Ideal verkörpert und über alle Grenzen hinweg nach einem übergeordneten Sinn von Gerechtigkeit handelt, wird Kal-El in *Batman v Superman* in verschiedensten Situationen gezeigt, in denen er mit menschlicher Po-

---

wahrgenommen wird. Letztes allerdings nicht dezidiert in christlicher Ausprägung. Gleichsam schwingt gegenläufig in beiden Formen der Göttlichkeit immer der menschliche Anteil mit, sodass der göttliche Aspekt generell sowie christlicher Ausprägung in Frage gestellt wird.

litik, menschlichen Gesetzen und Moralvorstellungen interagiert und sich diesen dann auch unterwirft. Diese an sich paradoxe Situation wird besonders deutlich in der Szene, die eine Montage aus klassischen Superman-Taten zeigt. Diese Montage ist zentral für die Charakterisierung Supermans in seiner Form als vormoderner, gottgleicher Held. Die Montage beginnt damit, dass Superman Menschen aus einem brennenden Gebäude rettet. Die Szene scheint am Dia de Muertos in Mexico zu spielen. Hier spielen politische und religiöse Andeutungen zusammen. Wie auch in den anderen Abschnitten der Montage, in denen Superman primär außerhalb der USA agiert, wird Superman als globaler Held – und damit auch als globaler Retter – charakterisiert. Vor dem Hintergrund des besonderen Verhältnisses zwischen den USA und Mexiko ist Supermans Wirken jedoch auch ein Gestus der Versöhnung und der unvoreingenommenen Hilfsbereitschaft, die auch Jesu Lehre zentral innewohnt. Superman, wie Jesus, ist ein Erlöser für alle Menschen der Erde und nicht nur für die USA. Die religiösen Bedeutungen, dass alle Menschen für Superman gleich wert sind, gerettet zu werden, impliziert ebenfalls eine politische Aussöhnung zwischen den USA und Mexiko, zumindest als Potential. Gleichzeitig suggeriert Superman gerade ob der Farbkombination seines Kostüms auch hier, dass die unvoreingenommene, allgemeingültige Heilsbringung eben doch von Amerika ausgeht. Somit ist auch diese Szene dekonstruktivistisch gebrochen. Nachdem Superman die letzte gerettete Person abgelegt hat, wird er von einer Menschenmenge umringt, die knieend mit religiös verklärtem Blick versucht, ihn ehrfürchtig zu berühren. Die religiöse Metaphorik ist hier fast schon erdrückend. Die Szene rückt Superman überdeutlich in die Position einer Jesusfigur, während er gleichzeitig als Ikone eines US-amerikanischen Imperialismus erscheint. In einer weiteren Szene der Montage rettet Superman die Kommandokapsel einer explodierenden Rakete. Diese weist deutlich kyrillische Schriftzeichen aus, sodass hier ein osteuropäischer, wenn nicht russischer Ort insinuiert werden kann. Auch hier kann Superman zum einen als Katalysator der Überwindung der Feindschaft zwischen den USA und Russland gelesen werden. Dies passt zum Liebes- und Gemeinschaftsideal des Christentums und der Figur Jesu. Ebenso kann die Szene aber als Darstellung der Überlegenheit des USA bzw. des Westens gesehen werden, denn es bedarf Superman, um das Leben der Kosmonauten zu retten, die, so impliziert in dieser Lesung die Szene, aufgrund der fehlerhaften und minderwertigen Technik der Rettung bedürfen. In der Montage verkörpert Superman also das vormoderne, universelle Ideal, welches frei von menschlichen ideologischen Scheuklappen ist, oder aber eine politisch-ideologische Ikone des Westens. Diese Doppeldeutigkeit in den Bildern der Rettungsaktionen Supermans wird durch Einblendungen aus fiktiven TV-Interviews und Presseberichten weitergeführt. In diesen Szenen werden konträre Positionen bzgl. Superman diskutiert. Diese gehen von wissenschaftlichen Meinungen, über politische Ansichten bis hin zu religiösen Fragen. So wird ein Bild von Superman in der Öffentlichkeit generiert, welches zwar die Erlöserrolle erkennt,

diese aber nicht ohne weiteres akzeptiert. Ähnlich wie beim Kampf mit Zod finden wir hier eine Externalisierung des eigentlich internen Konfliktes in Kal-El bzgl. der Schranken und Möglichkeiten seiner beiden Herkünfte und dies evoziert wiederum eine gleichzeitige Konstruktion und Dekonstruktion der klassischen Supermanfigur. Der Dokumentarfilmer Vikram Ghandi (er spielt sich selbst)[43] ist hierbei essenziell, da er in dem TV-Ausschnitt, der der Mexiko-Szene nachfolgt und somit als Kommentar dieser angesehen werden kann, über Superman als Erlöser in unzweideutiger Weise spricht:

> We as a population on this planet have been looking for a savior. 90 % of people believe in a higher power and every religion believes in some sort of messianic figure and when the savior character actually comes to Earth, we want to make him abide by our rules. We have to understand that this is a paradigm shift. We have to think beyond politics. Are there any moral restraints on this person?

Dieser fundamentale Einschnitt in das menschliche Selbstverständnis, welches Superman repräsentiert, muss auch Clark Kent zunächst einmal für sich selbst verstehen lernen. In der Darstellung innerhalb des DCEU ist für Superman weder seine menschliche noch seine kryptonische Identität grundlegend. Diese Identität entsteht vielmehr vor den Augen der Zuschauer aus der Konfrontation postmoderner, menschlicher, säkulärer Elemente gegenüber vormoderner, übermenschlicher und quasi-göttlicher Teile, welche jeweils aus den Möglichkeiten und Beschränkungen der jeweils anderen Bedeutung gewinnen. Die eindeutige Apotheose Supermans wird in dem zweiten Film auf der Symbolebene sowie auch gleichzeitig innerhalb der diegetischen Welt evoziert. Dabei wird dieser Prozess durch besonders realitätsnahe Mediendiskussionen und Perspektivierungen unter Rückgriff auf reale Personen gleichzeitig dekonstruiert.

In *Batman v Superman* wird also deutlich, dass die Entwicklung vom einem Man of Steel zu Superman zwischen den konträren Polen menschlicher Grenzen und göttlicher Allmacht generiert wird. Kal-El muss sich mit beiden Extremen auseinandersetzen, diese in eine innere Balance bringen und daraus (s)eine Identität als Superman formen, die organisch aus ihm heraus existiert und nicht extern aufoktroyiert ist. Joseph Campbell beschreibt diesen Entwicklungsstand des Helden innerhalb der Heldenreise als »Herr der zwei Welten.«[44] Der Held auf dieser Stufe der Reise hat eine Balance erreicht zwischen der materiellen und der spirituellen

---

43 In dieser Sequenz werden noch weitere bekannte Personen aus Politik, Medien und Wissenschaft der realen Welt eingesetzt, um den Realismus des Diskurses zu erhöhen: Andrew Sullivan, Charlie Rose, Neil Degrasse Tyson.

44 Campbell, Joseph: Der Heroes in tausend Gestalten, Berlin: Insel 2011, hier drittes Kapitel, Sektion VI, o. S.

Welt und kann so beide Welten beherrschen, sich in beiden bewegen und die Vorzüge beider Welten nutzen. Dies lernt Clark in *Batman v Superman*. Während *Man of Steel* Clarks Konfrontation mit seinem göttlichen Selbst und der Akzeptanz desselben zum Thema hat, muss sich Kal-El in *Batman v Superman* mit den Auswirkungen befassen, die sein Auftauchen und seine Handlungen als quasi-göttliches Wesen auf der Erde und bei den Menschen ausgelöst haben, und lernen, in beiden Welten zu existieren.

All dies läuft in der Szene zusammen, in der Superman zur Anhörung erscheint und eine Bombe alle anderen Anwesenden tötet. Dies ist eine Schlüsselszene, denn während der Gerichtssaal um Kal-El herum in Zeitlupe explodiert, wird ihm klar, dass die Tragödie nur dadurch zustande gekommen ist, dass er sich der menschlichen Gesetzlichkeit unterwerfen wollte. Bis zu seinem Erscheinen war die große Frage, ob er dem Gesuch folgeleisten würde. Ebendiese offene Frage zeigt, dass die Menschen sich bewusst sind, dass Superman ihren Regeln nicht unterliegt. Der Teil von Kal-El, der Clark Kent ist, besteht jedoch darauf, sich der menschlichen Gerichtsbarkeit zu unterwerfen und genau diese Entscheidung ermöglicht die Katastrophe. In diesem Moment hat Kal-El eine Epiphanie, nämlich dass er sich auf einschneidende Weise neu aufstellen muss. Er muss über das ihn fundamental immer noch beherrschende menschliche Paradigma hinauswachsen, sich selbst auf Basis seiner eigenen hybriden Einstellungen als Synthese aus Kal-Els und Clark Kents Vermächtnissen neu erfinden. Von diesem Moment der Erkenntnis aus nimmt die Reise Kal-Els Fahrt auf und die Entwicklung wird durch das Auftauchen Doomsdays beschleunigt.

Die Bedeutung von Doomsday im säkularen Sinne ist das Ende der Welt und diese Bedeutung wohnt ihm in seiner Funktion als klassischem Villain inne, der besiegt werden muss, da sonst die Menschheit vernichtet wird. Doomsday konnotiert aber auch im christlichen Sinne das Jüngste Gericht. Für meine Argumentation ist letzteres auch zentral, da er in dieser Funktion für Superman als menschliches Wesen den Endpunkt darstellt. Als Inkarnation des Jüngsten Gerichts symbolisiert Doomsday die Instanz, die das Ende des Zweifels und der menschlichen Schranken darstellt. Ebenso manifestiert Doomsday die Wiederauferstehung, die im Jüngsten Gericht ebenfalls mitschwingt und verweist damit proleptisch auf die Wiederauferstehung Supermans im dritten Teil der *Justice-League*-Trilogie. Ähnlich wie Zod ist Doomsday nicht einfach ein Monster, welches besiegt werden muss. Als Instanz des Partikulargerichtes für Kal-El ist Doomsday derjenige, der die Identitätsteile Supermans endgültig scheidet. Wie Jesu selbst als Richter auftritt, so verhält sich Doomsday zu Kal-El. Das Evangelium nach Matthäus (25–31-33) beschreibt das Jüngste Gericht wie folgt:

> 31 Wenn aber der Menschensohn kommen wird in seiner Herrlichkeit und alle Engel mit ihm, dann wird er sitzen auf dem Thron seiner Herrlichkeit,

32 und alle Völker werden vor ihm versammelt werden. Und er wird sie voneinander scheiden, wie ein Hirt die Schafe von den Böcken scheidet,
33 und wird die Schafe zu seiner Rechten stellen und die Böcke zur Linken.

Ebenso scheidet Doomsday die menschlichen von den kryptonischen Teilen in Kal-El, denn nur unter dieser Voraussetzung kann es zu einer Wiederauferstehung als Superman (sprich: Christus) im dritten Teil kommen.

Doomsday repräsentiert jedoch auch, wie schon Zod vor ihm, den inneren Kampf Kal-Els. Doomsday ist ein Mischwesen, welches aus kryptonischem und menschlichem (Lex Luthors) Erbgut entstanden ist. Doomsday ist also genetisch die Verkörperung dessen, was Kal-El kulturell und identitär sein möchte und sein muss. Doomsday funktioniert somit als Doppelgänger von Kal-El und ist die Verkörperung und Externalisierung des inneren Konfliktes Kal-Els. In dem Kampf mit Zod ging es darum, die negativen und potenziell gefährlichen Elemente kryptonischer Herkunft symbolisch zu besiegen und damit als Identitätskonstruktion akzeptabel zu machen. Der Kampf gegen Doomsday symbolisiert den Kampf um die Herstellung einer Identität als Superman. Nicht umsonst stehen ihm ein einfacher Mensch ohne besondere Superkräfte in Form von Batman und eine wahre Göttin in Form von Wonder Woman zur Seite, die sinnbildlich seinen inneren Kampf redundant repräsentieren. Dass Batman nun auf der Seite Supermans kämpft und Wonder Woman ihre göttliche Identität offenbart, symbolisiert die mögliche Synthese des menschlichen und quasi-göttlichen Erbes in Superman. Ganz im klassischen Topos der Heldenreise nimmt Kal-El nun die Superman-Identität vollends an durch das freiwillige Opfer, das Superman durch seinen Tod gibt. Hiermit werden die Parallelen zur Christusfigur der beiden Filme zu einem logischen Ende geführt: Superman folgt dem Beispiel Jesu und opfert sich für die Menschen. Gleichzeitig folgt er aber auch dem Beispiel seines menschlichen Vaters, Jonathan Kent, der freiwillig in den Tod ging, um das Geheimnis seines Sohns zu bewahren.[45] Hiermit konnotiert das Opfer in *Batman v Superman* gleichzeitig die vormodernen Topoi der monomythischen Heldenreise nach Campbell (hier im Speziellen in jüdisch-christlicher Tradition) sowie einen finalen Akt der Unterwerfung unter die menschliche Autorität des Vaters, dem Clark hier nun nachfolgt. Indem er Jonathan imitiert, stellt sich Kal-El vollends und unwiderruflich in die Ordnung des moralischen Kodexes des Vaters. Indem er stirbt, nimmt er aber auch gleichzeitig seine quasi-göttliche Identität als Kryptonier an und geht über die menschliche Ebene hinaus. Metaphorisch und mono-mythisch begeht Kal-El eine Katabasis, eine Reise in die Unterwelt. Campbell definiert diese Reise als den Moment, in dem der Held sich über die menschlichen Strukturen erhebt. Wenn Jesus am Kreuz stirbt, lässt er seine inhärent paradoxe irdische Existenz als menschgewordener Gott hinter sich

45 Vgl. *Man of Steel* (USA 2013, R: Zack Snyder), TC: 00:55:00-00:57:30.

und kehrt zurück als Christus. Kal-El folgt genau diesem Muster, indem er im Tod seine menschlichen Grenzen überschreitet, um später, im Film *Justice League*, als der wahre Superman wiederaufzuerstehen. Dadurch dass er den Tod erlebt, wird er ultimativ menschlich. Dadurch dass er als Sterblicher den Tod besiegt und aus der Unterwelt wieder emporsteigt, manifestiert er seine Göttlichkeit.

Der Superman des Films *Justice League* ist kein Man of Steel mehr. Kal-El ist Superman. Er ist mit seinen menschlichen und kryptonischen Eigenschaften im Reinen, er ist der Meister beider Welten. In *Justice League* wird dies trotz der relativ kurzen Screentime, die Superman im Film zugesprochen wird, deutlich gemacht. So ist sein neuer Anzug aus einem helleren Blauton gemacht und evoziert die Färbung des Superman-Kostüms von Christopher Reeve und die damit verbundene vormoderne Identität. Hinzu kommen eine Vielzahl weiterer deutlicher Veränderungen, die zeigen, dass er die Reise von Clark Kent über den Man of Steel bis hin zu Superman vollendet hat. So ist er viel selbstsicherer in allem, was er tut, und misstraut sich nicht andauernd selbst. In dem Endkampf des Filmes gegen Steppenwolf gelingt es Superman buchstäblich mit einem Lächeln, den Bösewicht zu besiegen. Im Vergleich zu den Problemen, die ihm die beiden Gegner der ersten Filme bereitet haben, zeugt dies von einem Superman, der im Vollbesitz seiner Kräfte ist.[46]

Die problematische Produktionsgeschichte des Filmes *Justice League* und die (mindestens) drei grundverschiedenen Variationen des Filmes,[47] die auf dem Markt sind, machen eine abschließende Betrachtung der Entwicklung der Figur Supermans im DCEU schwierig. Ich habe mich bei der Analyse des letzten Filmes daher bewusst zurückgehalten und mich auf die ersten zwei Teile konzentriert. Ausgehend von der ersten Kinoversion des Films *Justice League* kann als vorsichtige Schlussbemerkung angeführt werden, dass Kal-El wirklich erst im letzten Film zu Superman wird. Der Mann aus Stahl ist also in der Tat nicht Superman, aber die Filme nehmen das Publikum mit auf eine Entwicklungsreise zu dem Superman als vormoderne Heldenfigur, die sich im kulturellen Gedächtnis der Allgemeinheit platziert hat. Dabei verhandeln die Filme beispielhaft die Ambivalenz eines immer noch vorhandenen menschlichen Verlangens, wenn nicht direkt nach einer Erlöser-

46 *Justice League* (USA 2017, R: Zack Snyder), TC: 01:39:40-01:39:45.

47 Die erste Version des Films kam unter dem Titel *Justice League* (120 min.) 2017 in die Kinos. Obwohl diese Version unter der Regie von Zack Snyder vermarktet wurde, stellte Joss Whedon den Film nach eigenen Änderungen am Drehbuch und unter Einbeziehung von vielen unter seiner Regie neu gedrehten Szenen fertig. Diese Version existiert in einer TV-Version, in der alle Schimpfwörter und für ein jüngeres Publikum ungeeignet erscheinende Sprache entfernt oder neu eingesprochen wurde. 2021 wurde dann der sogenannte Snyder-Cut *Zack Snyder's Justice League* veröffentlicht, der mit 243 Minuten fast doppelt so lang ist wie die Version Whedons. Diese Version von Snyder wiederum existiert noch in der ›Justice is Grey‹-Version. Hier ist der gesamte Film in schwarz-weiß.

figur, dann zumindest nach einer intensiven Beschäftigung mit Fragen der Moral, des Glaubens und des Göttlichen in einer scheinbar säkularen, postmodernen Welt.

»I only wanted the best for everyone«

Moralischer Absolutismus und seine diegetische Entlarvung in der *Red-Son*-Trilogie

Misia Sophia Doms

In der *Red-Son*-Trilogie, einer Comic-Miniserie von Mark Millar et al.[1] aus dem Jahr 2003,[2] steigt Superman[3] als Nachfolger Stalins zum totalitären Herrscher der Sowjetunion auf[4] und erringt dabei sogar um ein Haar die Weltherrschaft. Im thematischen Fokus der nachfolgenden Betrachtungen stehen in diesem Kontext die politischen Entscheidungen, die der Serienprotagonist Superman in diesem Werkzyklus trifft, sowie die moralischen Grundüberzeugungen, denen sie entspringen. Supermans Haltung und Handlungen weisen, wie zu erläutern sein wird, ein komplexes Wechselverhältnis zu den anspruchsvollen Erzählverfahren auf, derer sich die Autoren bei ihrer Darstellung bedienen.

Um die Interdependenz zwischen den narrativen Verfahren des Textes und dem politisch-moralischen Profil der Hauptfigur zu erhellen, gilt es, Superman in seiner Doppelrolle als erzähltes und erzählendes Ich in den Blick zu nehmen. Wie sich in den weiteren Ausführungen zeigen wird, bedeutet dies, ihn gleichermaßen als Urheber erzähllogischer Aporien wie auch als Autor moralisch unzuverlässiger Hand-

1 Millar, Mark et al.: Superman: Red Son 1–3, New York: DC Comics 2003.

2 Philipps, W. D.: »Where Did Superman's White Hat Go? Villainy and Heroism in *Superman: Red Son*«, in: Robert Moses Peaslee/Robert G. Weiner (Hg.), The Supervillain Reader, Jackson: University Press of Mississippi 2020, S. 337–348, hier S. 337. Im Folgenden zit. als W.D. Philipps: Villainy.

3 Insofern die hier behandelte Trilogie einerseits für sich beansprucht, den von Joe Shuster und Jerry Siegel konzipierten Superhelden in eine andere Welt zu transponieren, die Figur aber andererseits als logische Konsequenz dieser Transposition in entscheidenden Punkten verändert, könnte man den Protagonisten der *Red-Son*-Trilogie alternativ auch als Superman-Variante oder – mit distanzierenden Anführungszeichen – als ›Superman‹ bezeichnen.

4 Zum Totalitarismus Supermans vgl. Miettinen, Mervi: »All men are not created equal? Identity, power and resistance in *Superman: Red Son*«, in: Rikke Platz Cotsen/Erin La Cour/Anne Magnussen (Hg.), Comics and Power. Representing and Questioning Culture, Subjects and Communities, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2015, S. 285–302. Im Folgenden zit. als M. Miettinen: Identity.

lungen und instabiler retrospektiver Bewertungen der Letzteren zu begreifen. Nicht aus den Augen verloren werden darf in diesem Zusammenhang die Wirkung der multiplen Unzuverlässigkeit dieser Figur auf die Leserschaft des Comics.

Superman als unzuverlässiger Erzähler und problematischer Akteur

In einer Endnote seines Aufsatzes zur *Red-Son*-Trilogie hat jüngst bereits W. D. Philipps darauf hingewiesen, dass ein näherer Blick auf Elemente erzählerischer Unzuverlässigkeit in der Miniserie von Millar et al. sich lohnen könnte: »Reading *Red Son* as a part of the unreliable narrator genre would be an interesting and possibly productive exercise.«[5] Folgt man der von Philipps gelegten Spur, so gelangt man geradezu in ein Labyrinth diegetischer Widersprüchlichkeiten.

Von Beginn an begegnet der Leserschaft der Miniserie eine in der ersten Person Singular auf vergangene Erlebnisse Supermans zurückblickende Erzählstimme. Eine um Wahrung der Erzähllogik bemühte Rezeptionsinstanz wird diese von Anfang an als Stimme Supermans identifizieren und diesen Superhelden als autodiegetischen Erzähler bestimmen, der aus einer nicht weiter bestimmten Gegenwart auf die erzählten Ereignisse der Jahre 1953 (Bd. 1), 1978 (Bd. 2) und 2001 (Bd. 3) zurückblickt.

Diese auf den ersten Blick konventionelle Erzählsituation erfährt am Ende des dritten Teils gleich mehrere erzähllogische Herausforderungen. In chronologischer Hinsicht erscheint es brisant, dass der am weitesten in der Zukunft liegende Zeitpunkt der Erzählchronologie – er liegt 1 000 000 000 Jahre nach dem Jahr 2001 – selbst nicht den Schluss der Erzählung bildet. Vielmehr wird die Leserschaft am Ende des letzten Bandes wieder ins Jahr der Ankunft Supermans auf der Erde, das heißt ins Jahr 1938, zurückversetzt. Bei einem solchen Erzählschluss stellt sich die Frage, wie man sich die Ereignisse im Anschluss an die Landung des Raumschiffs mit Kal-L vorzustellen hat: Wiederholt sich nach diesem ›causal loop‹ nun in Endlosschleife, was bisher geschah? Oder wird sich bei diesem neuerlichen ›Einbiegen‹ in die bereits einmal verfolgte Erzählschleife anderes ereignen, steht, mit anderen Worten, aufgrund der Zeitreise eine Revision des erzählten Plots durch einen möglichen Erfahrungszuwachs des Protagonisten bevor? Angesichts von Jor-Ls Abschiedsworten an seinen Sohn (»Go back and change the world, so that we might not become this cold, complacent lot …«)[6] erscheint die zweite Lesart plausibler, doch birgt sie ein erhebliches Potenzial erzählerischer Unzuverlässigkeit, ruft sie

5 W.D. Philipps: Villainy, S. 347.

6 Millar, Mark et al.: Superman: Red Son 3. Red Son Setting, New York: DC Comics 2003, S. 45.

doch alle logischen Probleme des sog. Großvaterparadoxons auf den Plan, das sich bei Zeitreisen in vielfältigen Variationen stellen kann:

> Benutzt man Zeitmaschinen, um in die Vergangenheit zu reisen und seinen eigenen Großvater (bevor er zum Vater des entsprechenden Elternteils werden konnte) zu töten, löscht man dadurch sich selbst aus? Wird es einem dadurch nicht unmöglich, die Zeitreise zu unternehmen[,] und müsste entsprechend der Großvater nicht doch überleben?[7]

Ein zweites logisches Problem des Erzählschlusses betrifft den (zuvor logisch unproblematischen) Anspruch der Erzählerstimme, mit dem erzählten Superhelden-Ich im Sinne der Autodiegese ontologisch identisch zu sein. Im letzten Viertel des Comics gibt die Erzählerstimme einerseits an, im Showdown mit Lex Luthor an den Rändern des Sonnensystems ›in gewisser Weise‹ verstorben zu sein.[8] Andererseits aber berichtet sie ganz ungerührt von den 1 000 000 000 Jahren,[9] die auf diesen Showdown folgen, und legt dar, was sich unter der Herrschaft von Lex Luthor und seinen verschiedenen Nachkommen auf der Erde ereignet. Wenn der autodiegetische Erzähler das erzählte Ich für tot erklärt, dann aber seine Tätigkeit als erzählendes Ich fortsetzt, stellt sich die Frage, ob er hier überhaupt noch als der ›alte‹ Superman adressiert werden kann – oder seine Identität oder sogar seine Existenz unmerklich gewechselt hat.

Ein weiteres Mal wird die Frage, wie das erzählte und das erzählende Ich zusammenhängen, ganz am Ende des dritten Bandes akut, wenn davon die Rede ist, dass ein Baby namens Kal-L von seinen Eltern in einem Raumschiff in die Ukraine des Jahres 1938 geschickt wird. Stand man bei der Lektüre der vorangehenden Seiten vor dem Problem, den verstorbenen, aktiven Superhelden der Vergangenheit und den passiven Beobachter der Luthor-Dynastie zusammenzudenken, so muss man sich nun fragen, wie aus dem uralten passiven Zeitzeugen plötzlich das jüngste Mitglied dieser Dynastie werden kann. Zu guter Letzt stellt sich die Frage, wie Kal-L – gesetzt den Fall, dass er mit Superman und dem erzählenden Ich identisch ist – als Erzähler mit erwachsenem Sprach- und Denkvermögen sowie umfangreichem Weltwissen auftreten kann, obwohl er doch am Ende der Erzählung noch (bzw. wieder) ein Säugling ist.

Die skizzierten Dimensionen einer onto- und chronologischen Unzuverlässigkeit des Werkzyklus sind eng verbunden mit einer moralisch-normativen Unzuverlässigkeit, die sich sowohl auf den Protagonisten des Textes, also das erzählte Ich, als

---

7 Arens, Tilo et al.: Ergänzungen und Vertiefungen zu Arens et al., Mathematik. 2. Auflage, Berlin: Springer 2017, S. 10.

8 Vgl. Millar et al.: Red Son Setting, S. 43.

9 Ebd.

auch, in gleichfalls nicht unkomplizierter Weise, auf den Erzähler, also das erzählende Ich der autodiegetisch vermittelten Ereignisse, bezieht. Um mit James Phelan und Mary Patricia Martin zu sprechen: Zu der bis hierher betrachteten Unzuverlässigkeit auf der »axis of events«, auf welcher die Logik und Chronologie des Plots anzusiedeln sind, tritt eine Unzuverlässigkeit auf der »axis of ethics«.[10]

Von welcher Art Supermans moralische Unzuverlässigkeit ist, wird besonders in der näheren Auseinandersetzung mit der markerschütternden Selbsterkenntnis deutlich, zu der Superman im Showdown mit Lex Luthor und Brainiac im Jahr 2001 getrieben wird: An dieser Schlüsselstelle der Trilogie kommt Superman als erzähltes Ich zu einer entscheidenden moralischen Einsicht, die geradezu eine Umwertung aller bisher von ihm beherzigten Werte bedeutet und ihn zur reuevollen Distanzierung von seinen vorherigen Zielen und Bemühungen treibt. Er erkennt, dass er als Alien einen schwerwiegenden moralischen Fehler begangen hat, indem er seine Superkräfte zu einer kommunistischen Herrschaftsübernahme missbraucht und sich in die Geschicke der Spezies Mensch eingemischt hat.[11] So zentral diese – späte – Einsicht Supermans ist, so schwer wird man sich tun, Spuren derselben im Akt des Erzählens über die eigene Vergangenheit zu finden.

Da der eben erwähnte Wendepunkt chronologisch *vor* dem Erzählzeitpunkt anzusiedeln ist (wie anders könnte der Erzähler, noch dazu im epischen Präteritum, von diesem Ereignis erzählen?), wäre eigentlich damit zu rechnen, dass das erzählende Ich diese moralische Einsicht mit dem erzählten Ich teilte und mithin seinen früheren autokratischen Machtgebärden nun kritisch und schuldbewusst gegenüberstünde. De facto gewinnt man bei der Lektüre der drei Bände allerdings kaum den Eindruck, dass das erzählende Ich sein Handeln *vor* dem Showdown durchgängig im Licht jenes Schuldbewusstseins betrachtet, von dem es im Showdown selbst befallen wird. Über weite Strecken ist Supermans Schilderung der eigenen früheren Verhaltensweisen und politischen Entscheidungen entweder von einem auf Wertungen verzichtenden, neutralen Erzählstil geprägt oder es dominiert sogar ein gewisser Stolz des Erzählers über die erzielten politischen Erfolge.[12] In diesen Zusammenhang passt es gut, dass Superman für jene Menschen, die sich gegen

---

10 Phelan, James/Martin, Mary Patricia: »Lessons of ›Weymouth‹: Homodiegesis, Unreliability, Ethics and *The Remains of the Day*«, in: David Herman (Hg.), Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus, OH: Ohio State University Press 1999, S. 88–109, hier S. 89. Während die Achse in der zitierten Passage als ethische bezeichnet wird, erscheint sie andernorts als moralische, vgl. dazu etwa Phelan, James: »Estranging Unreliability, Bonding Unreliability and the Ethics of *Lolita*«, in: Narrative 15 (2007), S. 222–238, hier S. 224; Yacobi, Tamar/Sternberg, Meir: »(Un)Reliability in Narrative Discourse: A Comprehensive Overview«, in: Poetics Today 36 Heft 4 (2015), S. 327–498, hier S. 334.

11 Vgl. Millar et al.: Red Son Setting, S. 32 f.

12 Vgl. etwa Millar et al.: Red Son Setting, S. 2 f.

seine Herrschaft aufzulehnen wagen, auch im erzählenden Rückblick noch hartnäckiges Unverständnis zeigt: »I offered them Utopia, but they fought for the right to live in hell.«[13] Allenfalls punktuell formuliert der Erzähler Superman einmal kritische Metakommentare zum eigenen Verhalten als erzähltem Ich, so etwa dort, wo er auf seinen persönlichen Umgang mit seiner Geliebten Wonder Woman zurückblickt.[14]

Der Grund dafür, dass trotz neugewonnener ethischer Einsichten eine moralische Distanzierung des erzählenden Ich vom eigenen früheren Handeln in der Rolle des erzählten Ichs über weite Strecken fehlt, wird nicht explizit erwähnt, doch lassen sich bei genauer Analyse der letzten Seiten des letzten Comic-Bandes dazu mehrere Erklärungen finden. Geht man, die oben skizzierte Zeitreise am Erzählschluss außer Acht lassend, davon aus, dass der Erzählzeitpunkt der Trilogie in jener Epoche anzusiedeln ist, die in der Erzählchronologie am weitesten in der Zukunft liegt, so könnte man den zurückhaltenden Umgang des Erzählers mit Selbstkritik in einer ersten Hypothese wie folgt erklären: Das erzählende Ich hatte zum Zeitpunkt des Erzählens, nämlich in der Regierungszeit Kal-Jors, bereits 1 000 000 000 Jahre Zeit, sich vom Schrecken seiner früheren Erkenntnis und vom Bewusstsein eigener Schuld psychisch zu erholen, und verfällt inzwischen der typischen ›Altersgewohnheit‹, seine lang zurückliegende Jugendzeit zu verklären und die biographische Disruption in einem Akt rückwirkender psychologischer Selbststabilisierung einzuebnen. Dies würde bedeuten, dass sich Superman in seinem diachronen Umgang mit der eigenen Schulderkenntnis als unzuverlässig erweist, als erzählendes Ich verliert er jene moralische Sensibilität wieder, die er sich als erzähltes Ich während des Showdowns erworben hatte.

Eine andere Erklärung könnte darin liegen, dass Superman zum Zeitpunkt des Erzählens zu der Einsicht gekommen ist, sich in der früheren moralischen Bewertung seines Handelns getäuscht zu haben. Um herauszufinden, ob hierin die Ursache für die fehlenden Schuldgefühle des Ich-Erzählers zu suchen sein könnte, gilt es zu prüfen, ob das erzählte Ich im Showdown überhaupt zu einer korrekten Diagnose hinsichtlich der Beschaffenheit seiner Schuld gelangt ist. Wie bereits erwähnt, resultiert Supermans schuldbewusster Entschluss zur Neubewertung seiner bisher verfolgten Strategien und zur Distanzierung von ihnen vor allem aus der Erkenntnis, eine ihm unterlegene Spezies, nämlich die Menschheit, totalitär kontrolliert zu haben. Mit Philips lässt sich treffend formulieren, dass Superman sich selbst eines »moral absolutism in the use/abuse of superior alien powers on humankind« bezichtigt.[15] Der Schlüsselsatz, mit dem Superman sich seine politischen Vergehen

13 Millar, Mark et al.: Superman: Red Son 2. Red Son Ascendant, New York: DC Comics 2003, S. 45.

14 Vgl. Millar et al.: Red Son Ascendant, S. 25.

15 W.D. Philipps: Villainy, S. 344.

vorhält, lautet: »I'm just another alien bullying a less developed species and it's morally unjustifiable.«[16] Diese Selbstverurteilung baut, wie ein Comic-Rezipient bei genauerer Betrachtung erkennen kann, auf drei Grundannahmen des Protagonisten auf:

a) Superman ist für sein eigenes Handeln moralisch verantwortlich.
b) Superman und die Menschen gehören verschiedenen Spezies an.
c) Die Menschen müssen, im Vergleich mit Superman, als weniger entwickelt gelten.

Nur unter der Voraussetzung, dass diese drei Annahmen Gültigkeit für sich beanspruchen können, erscheint auch Supermans gegen sich selbst gerichteter Schuldspruch gerechtfertigt. Tatsächlich aber muss hinter zwei der drei hier angeführten Prämissen bereits in der Showdown-Situation ein Fragezeichen gesetzt werden: Zunächst wird Superman durch Brainiac belehrt, dass er in seinem Handeln gar nicht sein eigener Herr gewesen sei: Er (Brainiac) selbst habe als überlegenes Superhirn auf die Entscheidungen seines Superhelden-Genossen systematisch Einfluss genommen. Während Superman sich allein als Täter sieht, ist er also de facto zugleich Opfer der Manipulationen eines ihm kognitiv überlegenen Wesens, das Superman zur Realisierung seiner eigenen Ideale missbraucht hat.[17] Damit muss Prämisse 1 als partiell widerlegt gelten: Zwar wird man Superman, trotz aller Manipulationen, eine gewisse Eigenverantwortung für sein Handeln nicht absprechen können, in Teilen aber liegt die moralische Schuld nicht bei ihm, sondern bei der ihn kontrollierenden Instanz.

Gleich darauf greift Lex Luthor Supermans Auffassung an, der menschliche Spezies überlegen zu sein. Aus dem Inneren Brainiacs redet er ihn an und macht ihm deutlich, dass es ein großer Fehler gewesen sei, den menschlichen Geist in seiner »resourcefulness« unterschätzt zu haben.[18] In seiner strategischen Überlegenheit erscheint der Mensch Lex Luthor mitnichten als weniger entwickelt denn Superman. Auf dieser Grundlage erscheint auch Prämisse 3 zweifelhaft.

Vollends ins Wanken geraten Supermans Selbstvorwürfe schließlich im Lichte der genealogischen Enthüllungen, mit denen das Lesepublikum am Ende des dritten Bandes konfrontiert wird: Supermans Stammbaum, von dem dieser freilich im Showdown noch nichts weiß, falsifiziert die zweite Prämisse des Superman'schen Schuldbekenntnisses (die ihrerseits als Voraussetzung für Prämisse 3 gelten muss). Denn hier erfahren wir, dass Superman mitnichten eine ›Alien Creature‹ darstellt,

16 Millar et al.: Red Son Setting, S. 33.
17 Vgl. Millar et al.: Red Son Setting, S. 34.
18 Ebd.; vgl. auch S. 43.

sondern, in Gestalt Kal-Ls, am Ende einer langen Kette von Lex-Luthor-Abkömmlingen steht. Superman ist also in Wahrheit menschlicher Abkunft, sodass der von Superman gegen sich selbst gerichtete Vorwurf, eine ›Alien Species‹ missbraucht zu haben, sich vom Erzählschluss aus als haltlos erweist. Paradoxerweise entkräftet diese überraschende Enthüllung aber auch Lex Luthors impliziten Vorwurf hinsichtlich der intellektuellen Unterlegenheit Supermans gegenüber der ›human ressourcefulness‹. Tatsächlich kann Superman sich rühmen, den gewitzt agierenden Lex Luthor zum Stammvater zu haben und mit Jor-L einen Vater zu besitzen, der – freilich als Menschenabkömmling, nicht als Alien – sehr wohl eine einzigartig-überragende Intelligenz aufweist.[19] Für das erzählende Ich Supermans wird der hier skizzierte existentielle Trumpf zugleich zu einem diegetischen Trumpf, den er genüsslich erst ganz am Schluss seiner Erzählung ausspielt.

Sub specie finis betrachtet, darf man wohl unterstellen, dass die multiple Erschütterung der eigenen Selbstwahrnehmung, die Superman im Rahmen des Showdowns mit Lex Luthor erleidet, mit der Entkräftung ihrer (falschen) noetischen Prämissen jäh beendet wird. Die Selbstverurteilung des Superhelden bleibt, aufs Ganze gesehen, vorübergehender Natur, sie stellt eine Art moralisch grundiertes Stimmungstief dar, von dem Superman sich spätestens mit seiner Reinkarnation als Baby Kal-L wieder vollständig erholt haben dürfte.

Neben der Episodenhaftigkeit der moralischen Selbstbezichtigung Supermans und neben dem Umstand, dass sich seine Selbstvorwürfe auf Prämissen stützen, die sich später als inkorrekt erweisen, erscheint an der passageren Zerknirschung des Superhelden noch ein weiteres Merkmal befremdlich: Während Superman sich (nichtige) Vorhaltungen darüber macht, sich in der Etablierung seiner Herrschaft auf die Asymmetrie zwischen verschiedenen Spezies gestützt zu haben, verzichtet er darauf, die konkreten Formen der eigenen Machtausübung – nämlich die eigenen absolutistischen Regierungsmethoden im Stil des Sowjetkommunismus – kritisch zu beleuchten.

Dieser blinde Fleck gegenüber der moralischen Brisanz totalitärer Machtausübung eignet Superman nicht nur *im* Showdown mit Lex Luthor, sondern auch *danach*, in seiner neuen Rolle als passiver Beobachter der weiteren Menschheitsentwicklung. Obwohl er als Stimme aus dem Off das politische Handeln seines Erzrivalen ohne weiteres vernichtend kritisieren könnte, verzichtet Superman auf solche Kommentare: Er scheint der Etablierung eines neuen, in diesem Fall das ganze Sonnensystem[20] umspannenden Regimes mit Lex Luthor an der Spitze – einer Diktatur, die von denselben Herrschaftspraktiken wie seine eigene vorangehende Herrschaft geprägt ist[21] – nichts allzu Bedenkliches abgewinnen zu können.

---

19 Vgl. ebd., S. 43.

20 Vgl. ebd., S. 41.

21 Vgl. ebd., S. 40.

Irritierend wirkt an der Selbstverurteilung Supermans im dritten Teil schließlich auch der Umstand, dass Superman überhaupt erst an dieser Stelle dazu bereit ist, das eigene Handeln grundsätzlich zu überdenken. Eine hervorragende Gelegenheit dazu hätte sich bereits im ersten Band nach dem Tod Stalins ergeben: In unserer extrafiktionalen Realität bezeichnet dieses Ereignis einen Wendepunkt innerhalb der Geschichte der Sowjetunion, bildet doch das Ableben des Diktators den Auftakt zu einer jahre- bzw. jahrzehntelangen Aufarbeitung seiner Verbrechen. Im ersten Band der *Red-Son*-Trilogie dagegen geschieht im Jahr 1953 nichts dergleichen[22] – ein Umstand, der ein sehr problematisches Licht auf das erzählte Ich wirft. Ähnlich befremdlich wirkt beispielweise die Tatsache, dass Superman seiner späteren unfreiwilligen ›Besichtigung‹ eines sibirischen Gulags[23] keine weiteren moralischen Reflexionen (geschweige denn politische Schritte) folgen lässt.

Letztendlich – so könnte eine erste vorläufige Schlussfolgerung aus den zuletzt angestellten Betrachtungen lauten – muss der Erzähler-Protagonist Superman mit seiner Bejahung eines totalitären, diktatorisch-kommunistischen Regierungsstils die Leserinnen und Leser der Comic-Trilogie über weite Strecken genauso irritieren wie mit seiner kurzfristigen, unter falschen Prämissen vollzogenen reuevollen Selbstanklage.[24] Aber darf im Blick auf die zu erwartende Reaktion des Lesepublikums wirklich das Modalverb ›müssen‹ ins Spiel gebracht werden? Ist die Irritation der Leserschaft durch Supermans sowjetkommunistisch-diktatorische Haltung wirklich eine sich zwingend aus der Logik des Textes ergebende Notwendigkeit? Oder wäre es nicht korrekter zu postulieren, dass nur Leserinnen und Leser mit einer bestimmten politisch-ideologischen Sozialisation, nämlich ein demokratisches geprägtes Publikum aus der weitgehend als postkommunistisch zu bezeichnenden Gegenwart, den totalitären und damit zugleich freiheitsbeschränkenden Anspruch des Red Son als befremdlich empfinden dürften?

---

22 Vgl. Millar, Mark et al.: Superman: Red Son 1. Red Son Rising, New York: DC Comics 2003, passim.

23 Millar et al.: Red Son Ascendant, S. 34 f. Eine zwar indirekte, aber doch überdeutliche Referenz auf das (vornehmlich im sibirischen Teil Russlands angesiedelte) sowjetische Straflagersystem ergibt sich hier u.a. durch die Verbindung der geografischen Angabe »Siberia« (ebd., S. 34) mit der Illustration einer Ansammlung windschiefer, schneebedeckter Hütten, auf deren Dächern sich verschiedene (militär-)technische Geräte befinden. Auf einer späteren Zeichnung kann man zwischen den Hütten zudem Wachtürme erkennen (vgl. ebd., S. 37). Weiterhin ist – im Kontext des Showdowns zwischen Superman und Batman – davon die Rede, dass der durch »red sun rays« geschwächte Superman lebenslang an diesem sibirischen Ort verbannt bleiben könnte (ebd., S. 39).

24 Da sowohl Supermans politische Haltung als auch die vorangehend untersuchte Dimension der moralischen Unzuverlässigkeit Supermans befremdlich auf die Leser wirken, könnte, in der Terminologie Phelans (Estranging Unreliablity, S. 225), im Blick auf die *Red-Son*-Trilogie von einem klassischen Fall von *estranging unreliability* auf der moralischen Achse des Erzählens gesprochen werden.

Ansgar Nünning hat zu Recht auf die Probleme hingewiesen, die sich ergeben, wenn für die Diagnose erzählerischer Unzuverlässigkeit auf der moralischen Achse nicht auf die mögliche Vielfalt moralischer Standards der Leserschaft, sondern auf deren mutmaßlich einheitliche Haltung rekurriert wird.

> It is not the norms of the implied author, whoever or whatever that phantom may be, that provide the critic with the yardstick for determining how abnormal, indecent, immoral or perverse a given narrator is, but ›normal moral standards‹, ›basic common sense‹ and ›human decency‹ […]. The trouble with seemingly self-explanatory yardsticks like ›normal moral standards‹ and ›basic common sense‹ is that no generally accepted standard of normality exists which can serve as the basis for impartial judgements.[25]

Moralische Unzuverlässigkeit entsteht, wie Nünning hervorhebt, erst aus einem Konflikt zwischen den Moralsystemen des Textes mit den Moralsystemen der Leserin oder des Lesers.

> Despite the […] textual clues to unreliability it needs to be emphasized that the problem of unreliable narration cannot be resolved on the basis of textual data alone. In addition to these intratextual signals, the reader also draws on the extratextual frames of reference in his or her attempt to gauge the narrator's potential degree of unreliability. […] It is necessary to take into consideration both the world-model and norms in the mind of the reader and the interplay between textual and extratextual information.[26]

Genau mit diesem Dilemma – oder nach Nünning: diesem Interplay – spielt, so die Auffassung der Verfasserin der vorliegenden Zeilen, die *Red-Son*-Trilogie, indem sie auf zwei Ebenen mit ihrem Lesepublikum kommuniziert.

Auf einer ersten Kommunikationsebene, auf die in Abschnitt 2 nochmals ausführlich zurückzukommen sein wird, tut die Comicreihe alles dafür, den Erzähler-Protagonisten Superman über sein politisches Denken und Handeln in den Bewertungen des Lesepublikums, dessen demokratische Sozialisation für die Verfasser der Miniserie ja antizipierbar ist, ins Abseits zu stellen. Auf dieser Kommunikationsebene bedient sich das multimediale Kunstwerk zur Entlarvung der moralischen Monstrosität Supermans nicht nur sprachlicher Strategien, sondern auch zahlrei-

---

25 Nünning, Ansgar: »Reconceptualising the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration. Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches«, in: Elke D'hoker/Gunther Martens (Hg.), Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel, Berlin: de Gruyter 2008, S. 29–76, hier S. 43 f.

26 A. Nünning: Reconceptualising, S. 45.

cher bildlicher Verfahren, auf die einzugehen den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen würde.[27]

Auf einer kommunikativen Metaebene aber versucht die Trilogie, die Leserinnen und Leser auch zum Nachdenken über eine mögliche Anfechtbarkeit der eigenen Weltsicht zu bringen, die viele von ihnen wohl bisher ohne weiteres Nachdenken als zeitlosen ›Moral Common Sense‹, als unverrückbares Maß aller Dinge verabsolutiert haben. Die Auffassung, als demokratisch erzogene Rezeptionsinstanz mit einer unanfechtbaren moralischen Urteilsfähigkeit und mit problemlos universalisierbaren Ansichten gesegnet zu sein, wird durch die konsequent kommunistisch-totalitäre Variante des Superhelden Superman herausgefordert und in gewisser Weise auch erschüttert: Dass der Erzähler-Protagonist selbst im Rahmen der Miniserie zu einer niederschmetternden Schulderkenntnis geführt wird, diese aber in weiterer Folge kommentarlos wieder verwirft, spielt einer solchen Erschütterung der Gewissheiten auf Seiten der Leserschaft zusätzlich in die Hände.

Die moralische Verunsicherung des Publikums wird zusätzlich dadurch gesteigert, dass es in der Comic-Trilogie zur archi- bzw. intertextuellen Transposition eines westlich-kapitalistisch-demokratischen Heldentypus (Superheld) sowie einer konkreten US-amerikanisch geprägten Heldenfigur (Superman) in ein östlich-kommunistisches Milieu kommt. Besonders brisant erscheint dabei der Umstand, dass die aus der westlich-demokratischen Welt stammende Figur Superman trotz ihrer stalinistischen Sozialisation viele ihrer ursprünglichen moralischen Überzeugungen behält, wie W. D. Philipps jüngst festgestellt hat:

> […] Millar and his collaborators grapple with questions of villainy and heroism in this redefined political landscape. In separating Superman's idealized morality from his ideological association with America, this comic book raises questions of morality's source (innate or learned) and, more significantly, the influence that political ideologies have on our conceptions of »good« and »evil« and ends versus means.[28]

Zum von Nünning beschriebenen Interplay zwischen den intratextuellen Normen eines moralisch unzuverlässigen Werks und den extratextuellen Normen der Leserin oder des Lesers tritt im hier betrachteten Comic-Zyklus mithin ein intertextuelles Wechselspiel moralischer Standards: Die moralischen Standpunkte und Handlungsweisen, welche der Red Son aus dem Klassiker von Joe Shuster und Jerry Siegel übernimmt, konfligieren mit jenen Eigenschaften des Superhelden, die Millar et al. in der *Red-Son*-Trilogie neu hinzutreten lassen.

Das zweite Wechselspiel steht dabei im Dienste des ersteren: Die Leserinnen und Leser werden mit einem literarischen Experiment konfrontiert, in welchem sie,

---

27 Vgl. etwa die einleitenden Abbildungen in Millar et al.: Red Son Setting.

28 W.D. Philipps: Villainy, S. 338.

gleichsam unter Laborbedingungen, verfolgen können, wie eine wohlvertraute kulturelle Figur unter anderen politisch-ideologischen Rahmenbedingungen zu anderen politischen Auffassungen und moralischen Normen gelangt. Dies soll sie dazu verleiten, in Gedanken einen analogen Selbstversuch anzustellen: In der vertrauten Anredeform der zweiten Person Singular, wie sie dem intimen Zwiegespräch zwischen dem Text-Bild-Kunstwerk und seinem Publikum durchaus angemessen scheint, könnte man die textinterne Aufforderung zum Gedankenexperiment mit der folgenden Frage auf den Punkt bringen: Wie totalitär wäre dein eigenes Handeln, liebe Leserin oder lieber Leser, wenn ein unberechenbares Schicksal dich seit frühesten Kindertagen statt in die Demokratie in eine Diktatur versetzt hätte? Was tätest du, wenn du in diesem anderen Leben an der Stelle des Red Son wärest und durch Aufnahme in den engsten Kreis der Macht eine Einladung zu totalitärem Verhalten erhieltest?

Wo die Leserinnen und Leser sich ehrlich auf dieses Gedankenexperiment einlassen, müssen sie zu der Einsicht kommen, dass sie nicht wissen können, wie viel latenter Totalitarismus unentfaltet in ihrer eigenen Persönlichkeit steckt. Als Folge daraus sollte im Umgang mit Menschen, die eine andere Sozialisierung erfahren haben, auf allzu große Arroganz verzichtet und das Gefühl der moralischen Überlegenheit kritisch hinterfragt werden. Bei anderem Geschichtsverlauf, so flüstert der Text seiner Leserschaft ins Ohr, könnte es sein, dass du, liebe Rezipientin oder lieber Rezipient, heute einer postdemokratisch-kommunistischen Gesellschaft angehörtest, die über das Handeln des Red Son ganz anders dächte.

Dass gerade die Bekämpfung allzu großer Selbstsicherheit in moralischen Belangen ein wichtiges Anliegen eines moralisch unzuverlässigen Textes sein kann, hat – im Blick auf verschiedene postmoderne Erzähltexte – bereits Vera Nünning herausgestellt: »The postmodern feature of indeterminacy defies any simple value judgments, and even ethically outrageous behavior is presented in ambivalent terms«, so stellt Nünning fest – und warnt im selben Atemzug davor, hinter einer solchen Erzählstrategie »an ethical indifference« zu vermuten. Das Gegenteil sei der Fall: Wo das Erzählen oder das Erzählte in moralischer Hinsicht »devices like defamiliarization« enthalte, sei dies als Beitrag zu einer Verfeinerung der moralischen Haltung beim Lesepublikum zu verstehen. Ziel sei es, die Leserschaft des Textes für eine moralisch differenziertere Haltung zu gewinnen, die »multiplicity and alterity« anerkenne und auf stereotype Zuschreibungen verzichte.[29]

> We have to live in a society marked by multiplicity, heterogeneity and alterity. To enable us to appreciate this, to accept otherness, to refrain from stereotyp-

29 Nünning, Vera: »Ethics and Aesthetics in British Novels at the Beginning of the Twenty-First Century«, in: Astrid Erll/Herbert Grabes/Ansgar Nünning (Hg.), Ethics in Culture. The Dissemination of Values through Literature and Other Media, Berlin: de Gruyer 2008, S. 369–392, hier S. 370.

> ing as well as categorizing others and to abandon the insistence on closure would be a great achievement. The exposure to alterity and indeterminacy, which is the hallmark of postmodernist fiction, seems to be more in tune with these demands than modernism.[30]

Genau in die hier beschriebene Richtung wollen nach der Überzeugung der Verfasserin auch Millar et al. in ihrer *Red-Son*-Trilogie wirken: Über die bis hierher dargestellten Elemente einer moralischen Unzuverlässigkeit versuchen sie, das möglicherweise unzulässig enge Normensystem ihrer Leserschaft aufzubrechen, das heißt die Rezipient*innen durch Irritationen auf der moralischen Achse des Erzählens ihrer trügerischen Selbstsicherheit beim Fällen moralischer Werturteile zu berauben.

Auch wenn die Comic-Trilogie ihr Publikum hinsichtlich der Alternativlosigkeit ihres eigenen ethisch-weltanschaulichen Standpunkts zu verunsichern trachtet, wird damit die Notwendigkeit, Supermans Haltung und Handlungen moralisch zu problematisieren, keineswegs ausgesetzt. Wie oben skizziert, bemüht die Comic-Trilogie eine doppelte Kommunikationsstrategie und kombiniert die Irritation durch das moralisch (und logisch) unzuverlässige Erzählen mit einer moralisch diskreditierenden Darstellung des Denkens und Handelns des Protagonisten. Der folgende Abschnitt wird zeigen, dass die Trilogie auf dieser zweiten kommunikativen Ebene keineswegs vornehm davor warnt, vorschnelle moralische Urteile zu fällen. Hier kommuniziert der Text, im Gegenteil, selbst eine deutliche *moralisatio*, die freilich nicht, wie etwa in einer Fabel oder in einer moralischen Erzählung, in einer expliziten Sentenz positiv ausformuliert wird, sondern sich implizit und ex negativo aus den negativen Folgen von Supermans politischem Handeln ergibt.

Die *moralisatio* der Comic-Trilogie

Entscheidende Hinweise darauf, welche moralische Erkenntnis sich ex negativo aus Supermans politischem Handeln gewinnen lässt, geben die Überlegungen von Philipps. Nach seiner Auffassung wirft das Handeln des Millar'schen Superman, der sich weder auf den Typus des »traditional comic book hero« festlegen, noch als »typical antihero« einstufen lässt, in eindeutig kritischer Absicht die Frage auf, ob der Zweck die Mittel heiligt. Im Handeln des Protagonisten Superman verkörpert sich nach Philipps Auffassung die Überzeugung, dass für den guten Zweck jedes Mittel recht sei: Im Interesse der Sicherheit und des Wohlergehens der Bevölkerung des Sowjetstaates sei Superman bereit, als »Orwellian Big Brother« und als (über weite Strecken) unerschütterlicher Adept des »autocratic model of Cold War Russia«

30 V. Nünning: Ethics, S. 371 f.

aufzutreten.[31] Letztendlich aber – und damit wird die Frage, ob der gute Zweck jedes Mittel rechtfertigt, ausdrücklich verneint – führen doch gerade die Überlegenheit Supermans und seine Erfolge bei der Etablierung eines kommunistischen Idealstaates in die moralische Katastrophe: Wie Philipps betont, sind am Beginn von Band 2 zwar »poverty and hunger« in der Sowjetunion überwunden, doch erweist sich in der Folge ein erheblicher Teil der Menschen als »unhappy with the methods of governance and especially their restrictions of personal freedoms.«[32] Um es mit den Worten des Oppositionellen Batman zu sagen: »We're like his pets. Animals in a cage. He might feed us and shelter everyone. But we're never going to be free while that monster's running the show.«[33]

Unweigerlich fühlt man sich angesichts einer solchen Entwicklung von materiellen hin zu ideellen Bedrängnissen an Horkheimers und Adornos Thesen von der totalitären Macht der Aufklärung erinnert, auf die auch durch die Sonnenmotivik der Trilogie angespielt wird.[34] Supermans Superkräfte bei der Optimierung des Sowjetstaates bewirken, was in der aufgeklärten Dystopie, wie Horkheimer und Adorno sie zeichnen, die totalitär angelegte Optimierung der Gesellschaft durch die Technik bewirkt:

> Die Menschheit, deren Geschicklichkeit und Kenntnis mit der Arbeitsteilung sich differenziert, wird zugleich anthropologisch auf primitivere Stufen zurückgezwungen, denn die Dauer der Herrschaft bedingt bei technischer Erleichterung des Daseins die Fixierung der Instinkte durch stärkere Unterdrückung. Die Phantasie verkümmert. […] Wo die Entwicklung der Maschine in die der Herrschaftsmaschinerie schon umgeschlagen ist, so daß technische und gesellschaftliche Tendenz, von je verflochten, in der totalen Erfassung der Menschen konvergieren, vertreten die Zurückgebliebenen nicht bloß die Unwahrheit. Demgegenüber involviert Anpassung an die Macht des Fortschritts den Fortschritt der Macht, jedes Mal aufs neue jene Rückbildungen, die nicht den mißlungenen sondern gerade den gelungenen Fortschritt seines eigenen Gegenteils überführen.[35]

Als die drastischsten fortschrittsbedingten Regressionen, die Supermans idealen Sowjetstaat charakterisieren, sind wohl die neurochirurgischen Eingriffe

---

31 W.D. Philipps: Villainy, S. 339. Auf die Orwell-Reminiszenz verweist auch M. Miettinen: Identity, S. 290.

32 Ebd., S. 342.

33 Millar et al.: Red Son Ascendant, S. 8. Die Kursivierung von »that« legt nahe, dass Batman sich auch selbst als Monster betrachtet.

34 Alle drei Bandtitel spielen explizit mit der Homophonie zwischen dem *Red Son* und einer *red sun* – auch am Ende des letzten Bandes werden Superman und der Planet Sonne miteinander enggeführt.

35 Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt: Fischer Taschenbuch 1973, S. 35.

zu bezeichnen, die an Gegnern des Systems vollzogen werden. Wie sich in den Überlegungen von Philipps abzeichnet, haben diese Operationen durchaus einen ›vernünftigen‹ Zweck, der auf den ersten Blick sogar im Ruf stehen könnte, die Mittel zu heiligen: Durch eine neurochirurgische »mind control« bei skrupellosen, über Leichen gehenden Bösewichten wie Pyotr Roslov gelingt es Superman, sein Herrschaftsgebiet friedlicher und sicherer zu machen – und dies, ohne die eiskalt mordenden ›Gefährder‹ seinerseits hinrichten lassen zu müssen.[36] Bei näherem Hinsehen schlägt die scheinbare moralische Überlegenheit dieser Vorgehensweise aber in ihr Gegenteil um: Die Verwandlung eines Systemgegners in eine »mindless physical existence«, die sich forthin als Arbeitsroboter im Dienste des Sowjetreichs betätigt,[37] hat für den jeweiligen Opponenten annähernd dieselben negativen Folgen wie seine Ermordung, nämlich die Vernichtung seiner bewussten Existenz, darüber hinaus aber nimmt sie den Gegnern sogar noch jegliche Würde.

Wenn Andersdenkende durch Hirnoperationen in roboter-artige, entselbstete Arbeitssklaven verwandelt werden, droht durch solche abschreckenden Exempel außerdem auch die Gesamtgesellschaft Schaden zu nehmen. Es droht eine durch Einschüchterung bedingte totalitäre »Vereinheitlichung der intellektuellen Funktion« und eine »Resignation des Denkens zur Herstellung von Einstimmigkeit«[38]:

> Durch die Vermittlung der totalen, alle Beziehungen und Regungen erfassenden Gesellschaft hindurch werden die Menschen […] zu bloßen Gattungswesen, einander gleich durch Isolierung in der zwangshaft gelenkten Kollektivität.[39]

Dass Superman den Sowjetbürgern anlässlich seiner Machtübernahme mit einem triumphierenden »Fürchtet Euch nicht!« gegenüberübertritt (»Tell your friends, they don't have to be scared […] anymore«),[40] erscheint auf der Folie von Horkheimers und Adornos Aufklärungskritik ebensowenig belanglos wie der Umstand, dass sich unter Supermans Opponenten beim letzten Showdown mythologische Figuren, nämlich die Amazonen, mischen[41] und dass Brainiac in dieser Situation unheilvoll und dämonisch zu strahlen beginnt:[42]

> Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen.

---

36 W.D. Philipps: Villainy, S. 341. Nicht umsonst zählt Philipps (vgl. S. 339) zu jenen aktuellen Ereignissen, auf die Millar et al. mit ihrer Red-Son-Trilogie reagieren, auch den Terroranschlag von 9/11 und die Reaktion der USA auf denselben.

37 Ebd.

38 M. Horkheimer/T.W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 35.

39 Ebd., S. 36.

40 Millar et al.: Red Son Rising, S. 46.

41 Vgl. Millar et al.: Red Son Setting, S. 27 f.

42 Vgl. ebd., S. 33 f.

> Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils. Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen.[43]

Noch einmal zurück zum oben erwähnten Umstand, dass Superman das materielle Elend um den Preis eines größeren ideellen Elends abschafft. Auch dazu, welches Grundübel im Hintergrund dieser Entwicklung steht, lässt sich mit Horkheimer und Adorno eine treffende Fußnote setzen: »Das Elend als Gegensatz von Macht und Ohnmacht wächst ins Ungemessene zusammen mit der Kapazität, alles Elend dauernd abzuschaffen«.[44] Mit der realisierten Abschaffung des physischen Elends in Supermans Reich geht eine unerträgliche Verschärfung des Gegensatzes von Macht und Ohnmacht einher, ist doch die Macht – spätestens nach der Beseitigung des Opponenten Roslov – staatsintern ausschließlich in Superman selbst (bzw. in Brainiac, dem unsichtbar hinter ihm stehenden Superhirn des Totalitarismus) gebündelt, was gleichzeitig die Ohnmacht seiner geheimen Kritiker im ›einfachen Volk‹ permanent verschärft.

Wie ohnmächtig die normalen Menschen unter Supermans Herrschaft sind, wird an der von Brainiac vollzogenen Schrumpfung Stalingrads deutlich, die Menschen auf die Größe von Insekten reduziert. Insofern ist es nur konsequent, dass sich gerade das geschrumpfte Stalingrad im Showdown zwischen Superman, Brainiac und Lex Luthor als die dialektische Achillesferse Supermans entpuppt: Als Lex Luthor Supermans Handeln mit der Schrumpfung Stalingrads vergleicht (»Why don't you just put the whole world in a bottle, Superman«), versetzt er dem kurz vor dem Sieg über die Vereinigten Staaten stehenden Superhelden einen schweren Schlag. Der ansonsten fast Allmächtige wird nicht nur daran erinnert, dass er sich als ohnmächtig erwiesen hat, der von Brainiac geschrumpften Stadt und ihren Einwohnern wieder ihre alte Größe zurückzugeben. Er erkennt auch, dass sein vermeintlich moralisches Handeln im Interesse der Menschheit in Wahrheit über die Verzerrung der Machtverteilung zu einer Deformation der von ihm Regierten geführt hat: »Oh my God! What have I done? All I wanted was to put an end to all the wars and famines! I only wanted the best for everyone. You've got to believe me …«[45].

So pathetisch diese reuevollen Beschwörungen Supermans indes sind, so misstrauisch muss doch der Schluss des Redebeitrags die Leserinnen und Leser neuerlich machen. Nicht genug damit, dass die zutiefst in ihrem Macht- und Überlegenheitsgefühl verhaftete Figur Superman mit dem verwendeten Modalverb ›have (got) to‹ erneut Zwang auf seine Zuhörer*innen auszuüben versucht – auch das Vollverb

---

43 M. Horkheimer/T.W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 7.

44 Ebd., S. 38.

45 Milllar et al.: Red Son Setting, S. 32.

erweist sich in unseliger Weise als anspielungsreich. Obwohl es hier als transitives Verb und nicht in Verbindung mit der Präposition ›in‹ verwendet wird, spielt das Verb ›believe‹ auf jene Sphäre an, die auch mit Supermans Alias-Namen Kal-(E)L aufgerufen wird: die Sphäre des Göttlichen. Dass er dabei zugleich den Ausruf »Oh my God!« verwendet, erweist sich als besonders pikant. Superman hört auch in einem Augenblick, in dem ihn tiefste Schuldgefühle plagen, nicht auf, sich als ein Wesen aus einer höheren Sphäre zu begreifen, das für sich selbst aufgrund seines moralischen Supremats totalitäre Machtansprüche erheben darf.

Dass die Kritik an solchen überzogenen Machtansprüchen, die sich auf das Gefühl moralischer Überlegenheit stützen, als praktisch-philosophische Kernaussage des Comics, als seine *moralisatio* gelten darf, steht nach den vorangehend angestellten Betrachtungen außer Zweifel. Dies aber führt zu einer überraschenden Erkenntnis: Zur expliziten ethischen Kernbotschaft wird im Comic just das erhoben, worauf auch die im ersten Teil des vorliegenden Aufsatzes untersuchten Techniken moralischer Unzuverlässigkeit implizit zielen. Die narrativen Strategien moralischer Verunsicherung, die im ersten Teil dieses Beitrags beleuchtet wurden, und das vernichtende moralische Urteil über den Erzähler-Protagonisten, das im zweiten Abschnitt herausgearbeitet wurde, harmonieren insofern miteinander, als sich beide gegen Denkformen des »moral absolutism«[46] bzw. des ethischen Totalitarismus richten. Während sich die Comicautoren zur Vermittlung ihres ethischen Anliegens einerseits der »unreliable narration« als »powerful vehicle for ethics« in Zeiten der Postmoderne bedienen,[47] nutzen sie zur Desavouierung dieser fragwürdigen Ideologie andererseits ein höchst traditionelles Verfahren, das bereits seit der Antike zur moralischen Belehrung des Lesepublikums eingesetzt wird – das negative Exempel.

Wenn das Autorenkollektiv der Comic-Trilogie alte und neue diegetische Verfahren kunstvoll zusammenbindet, um seiner ethischen Flaschenpost an die Leserschaft Nachdruck zu verleihen, dann darf man annehmen, dass es die eigene Botschaft für ausgesprochen wichtig hält – und alle Menschen guten Willens werden ihm darin zustimmen müssen. Ob indes das an sich so diversitätsfreundliche 21. Jahrhundert der Versuchung des moralischen Absolutismus widerstehen oder ihr erliegen wird, werden erst die kommenden Jahre und Jahrzehnte zeigen.

---

46 W.D. Philipps: Villainy, S. 344.

47 V. Nünning: Ethics, S. 383.

Von Göttern, Kanon, Kontinuität und Kaleidoskopen

Doomsday Clock zwischen Polyphonie und Mythos

Kathrin Kazmaier

Von 2017 bis 2019 erschien der Comic *Doomsday Clock*[1] von Geoff Johns (Autor), Gary Frank (Zeichner) und Brad Anderson (Farben), der einiges Aufsehen erregte, weil er mit Dr. Manhattan, Adrian Veidt und Rorschach Figuren aus dem Comic-Meilenstein *Watchmen* (1986) von Alan Moore (Autor), Dave Gibbons (Zeichner) und John Higgins (Farben) in den DC-Superhelden-Mainstream um Superman, Batman und Co. überführte. In die Kritik ist der Comic einerseits deswegen geraten, weil ihm vorgeworfen wurde, eine bloße (schlechte) Kopie[2] oder ein Derivat von *Watchmen* zu sein, die aber von dessen Ruhm und »semantischem Überschuss«[3] profitiere.[4] Andererseits wurde Kritik an *Doomsday Clock* laut, weil dem Comic bzw. seinem Autor

1 Johns, Geoff/Frank, Gary/Anderson, Brad: Doomsday Clock. The Complete Collection, Burbank, CA: DC Comics 2020. Im Folgenden werden Nachweise im Fließtext unter Angabe der Heftnummer (die den einzelnen Kapiteln entspricht) und der Seitenzahl angegeben.

2 *Doomsday Clock* folgt in seinem formalen Aufbau und seinen wesentlichen inhaltlichen Strukturen seinem Vorbild *Watchmen*. Das Seitenlayout basiert ebenfalls auf einem sogenannte 9-Panel-Grid, der Comic besteht aus 12 Kapiteln, an deren Ende jeweils ein Motto gesetzt ist, auch eine die Rahmenhandlung kommentierende Binnenhandlung und die für *Watchmen* typischen Zwischenstücke finden sich in *Doomsday Clock*. In dieser »poetologischen Aneigung verorte[n] sich der Autor [und der Zeichner, K.K.] selbst in einer literarischen Tradition«. Picard, Sophie/Woijcek, Paula: »Kulturelle Aneignung: Intertextualität«, in: Paula Woijcek et al. (Hg.), Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 515–518, hier S. 515.

3 Ebd.

4 »Der gefeierte Autor Geoff Jones [sic!] […] verwechselt eine komplizierte Erzählweise mit einer anspruchsvollen Geschichte«. Lünstedt, Heiner: »Doomsday Clock«, http://comic.highlightzone.de/doomsday-clock/ vom 18.04.2019. Gegenstimmen finden sich beispielsweise auf der Webseite Bizarro World von Emu: »Comic Review: Doomsday Clock Bd. 1–4 (Panini Comics)«, https://www.bizzaroworldcomics.de/2020/04/comic-review-doomsday-clock-bd-1-4-panini-comics/ vom 17.04.2020: »Bereits vor Veröffentlichung der ersten Ausgabe gescholten und sicher noch in den nächsten 10 Jahren von griesgrämigen Puristen und selbsternannten Kunstwächtern des Mediums in der Existenzberichtigung negiert, liefert ›Doomsday Clock‹ einen sensationell gut erzählten, vielschichtigen und optisch herausragenden Superhelden-Krimi, der in keiner Weise negativ an Moores und Gibbons Watchmen-

unterstellt wird, er schleife den ideologiekritischen Gestus von *Watchmen*, indem er diesen dem DC-Mainstream ›einverleibe‹: »Drawn into yet another crossover event and transformed into the new cornerstone of DC continuity, *Watchmen* has finally been completely assimilated«.[5]

Dessen ungeachtet fungiert *Doomsday Clock* vor allem als fiktionale Erklärung für die Marketingentscheidungen des DC-Verlags, 2011 einen neuen Reboot unter dem Titel *The New 52* gestartet zu haben, der die Ursprungserzählungen etlicher Figuren grundlegend veränderte und viele seit 1938/1939 laufende Heftserien bei Nummer 1 beginnen ließ.[6] Die sogenannte Retcon (Retroactive Continuity) wurde schon 2016, unter anderem aufgrund von kritischen Stimmen aus dem Fandom und sinkender Verkaufszahlen, wieder beendet. Der erneute Reboot von 2016, *Rebirth* genannt, setzte als Status Quo der sogenannten Kontinuität weitgehend den Zustand *vor* der gescheiterten Retcon *The New 52*. *Doomsday Clock* lässt sich damit in die Reihe der fiktionalen Krisenerzählungen[7] stellen, die als zentrale Maßnahmen zur ordnenden (Neu-)Strukturierung gelten und im DC-Verlag seit den 1960er Jahren die Fülle an Erzählsträngen, eingeführten Parallelwelten oder Multiversen nach ihrer Bedeutsamkeit und Gültigkeit sortieren und korrigieren.[8] *Doomsday Clock* legt als Metacomic zugleich eine narrativ-fiktionale Begründung für all jene Krisen vor. Das tut der Comic unter Rückgriff auf die in *Watchmen* als postmoderne und polyphone Verweisstruktur angelegten, konkurrierenden Konzepte[9] von Göttlichkeit,

---

Mythos kratzt, sondern schlicht eine exzellente Geschichte für diejenigen liefert, die sie auch lesen und genießen wollen.«

5 Borenstein, Eliot: »McWatchmen: Doomsday Clock«, https://www.eliotborenstein.net/thewatchmenwatch/mcwatchmen-doomsday-clock vom 10.10.2022.

6 Mit dem Start von *The New 52* wurden fast alle Heftserien, die seit dem ersten Erscheinen von Superman in *Action Comics #1* (1938) und Batman in *Detective Comics #27* (1939) erschienen, in ihrer Nummerierung auf Null gesetzt. Die inhaltlich grundlegendste Veränderung besteht in dem Umstand, dass es in dieser fiktionalen Welt erst seit fünf Jahren Superhelden auf der Erde gibt. Wally West (Kid Flash) existiert in dieser Version nicht, Clark Kent und Lois Lane sind nicht verheiratet und auch die Eltern von Clark Kent sind in dessen Jugendjahren gestorben. Mit *The New 52* ging die marketingstrategische Entscheidung einher, die fiktionalen Inhalte, die unter den drei Labeln DC, Vertigo und WildStorm veröffentlicht wurden, nunmehr in ein gemeinsames Comicuniversum zu überführen, um neue erzählerische Möglichkeiten ausschöpfen zu können.

7 Die wichtigsten Crisis-Events sind *Crisis on Infinite Earths* (1985) von Marv Wolfman und George Pérez, *Infinite Crisis* (2005–2007) von Geoff Johns, Phil Jimenez, George Pérez, Ivan Reis und Jerry Ordway sowie *Final Crisis* (2008) von Grant Morrison und J.G. Jones.

8 Zentral sind dafür die Begriffe des ›Kanons‹, der für eine Hierarchisierung der Erzählungen sorgt, und der ›Kontinuität‹, deren Ziel Widerspruchsfreiheit in der Geschichte einzelner Figuren ist.

9 »In *Watchmen* ist es nicht ein einzelnes logisches Beziehungssystem, dass es zu entdecken gibt, sondern ein Nebeneinander- und Ineinanderwirken von mehreren Systemen. Superheldencomics weisen solche konkurrierenden Sinnsysteme traditionell nicht auf.« Backe, Hans-

insbesondere anhand der Figur Dr. Manhattan, die als Ursache der fünfjährigen *The New 52*-Abweichung von der bisherigen Kontinuität inszeniert wird.

Die folgende Analyse legt dar, wie anhand von konkurrierenden Göttlichkeitsentwürfen der Figuren Adrian Veidt, Dr. Manhattan und Superman innerfiktionale wie außerfiktionale Autorisierungsansprüche[10] sowie ein neuer Umgang mit Kontinuität und Kanon verhandelt werden.[11] Dabei ergibt sich für Dr. Manhattan aus der in *Watchmen* angelegten Figurenkonzeption und ihrer Funktionalisierung in *Doomsday Clock* eine paradoxe Struktur: Dr. Manhattan ist als übermächtige und zugleich ohnmächtige Kippfigur konzipiert, an der sowohl metaleptische Grenzgänge als auch narrative Einfriedung auktorial inszeniert werden. Der Comic überführt die aus *Watchmen* ererbte postmoderne, polyphone Verweisstruktur zwar in eine marketingstrategische Pluralität, verengt jene allerdings zu einer monologischen Erzählstruktur, um den Mythos Superman mittels einer christlichen Erlösungssemantik zu reinstallieren.

Joachim: Under the Hood. Die Verweisungsstruktur der Watchmen, Bochum/Essen: Ch. A. Bachmann 2010, S. 20.

10 Siehe Kelleter, Frank/Stein, Daniel: »Autorisierungspraktiken seriellen Erzählens. Zur Gattungsentwicklung von Superheldencomics«, in: Frank Kelleter (Hg.), Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert, Bielefeld: transcript 2012, S. 259–290. Alan Moore hat sich ausdrücklich gegen jegliche Verarbeitung der *Watchmen*-Charaktere ausgesprochen. Der DC-Konzern hatte Moore die Rechte an seinem Comic mit der Auflage angeboten, die Rechte für eine Weiterverarbeitung des Stoffes an DC abzutreten, was Moore ausschlug. Siehe dazu Alan Moore im Interview mit Adi Tantimedh aus dem Jahr 2010, wieder abgedruckt als: Johnston, Rich: »When Alan Moore Talked About DC Comics And Watchmen Sequels…. Back In 2010«, https://bleedingcool.com/comics/alan-moore-talked-dc-comics-watchmen-sequels-back-2010/ vom 22.11.2017. »But the new seres' [sic!] very initials (DC!) remind us of what we are really supposed to think about *Watchmen*. *Doomsday Clock* is the aesthetic translation of the legal position taken by its corporate owners: *Watchmen* is a product of DC Comics.« E. Borenstein: McWatchmen, o. S.

11 Eliot Borenstein formuliert in einem Angriff auf die Mediokrität von Mainstream-Verlagen wie DC entsprechend streng, dass »the strategy behind *Doomsday Clock* seems to be to take *Watchmen* down a peg by thoroughly embedding it into the cosmology of the DC Universe«. E. Borenstein: McWatchmen, o. S.

Von der *Watchmen*-Welt zum DC-Metaverse[12]

Watchmen war zwar schon 1986 unter dem Label DC erschienen, die von Alan Moore gestaltete fiktionale Welt hatte allerdings keine Berührungspunkte mit dem etablierten Superhelden-Kosmos von DC. Der Comic ist »ganz dezidiert postmodern und in höchstem Maße selbstreflexiv was die Möglichkeiten des Mediums Comic angeht«[13] und unterzieht das »Referenzsystem«[14] Superheldencomic mit seinen »archetypischen Muster[n] und klaren Moralvorstellungen«[15] einer ideologiekritischen Revision: Wenn Dr. Manhattan am Ende von *Watchmen* lakonisch konstatiert: »Nothing ends, Adrian. Nothing ever ends«[16] (W 12, 27), so lässt sich die Aussage als ironischer, metaleptischer Kommentar über die Erzählkonventionen des Superheldencomics lesen, der als genuin seriell angelegte Erzählform auf Endlosigkeit und Wiederholung mit überwiegend stereotypisierten Figuren (Gut gegen Böse) und Handlungen (Einbruch von Chaos durch die/den Widersacher und Wiederherstellung der gestörten Ordnung durch die Superhelden) hin ausgerichtet ist.[17] *Doomsday Clock* überführt nun jenen Dr. Manhattan in das DC-Universum, um in ganz unironischer Geste gerade für eine Wiederherstellung von Ordnung zu sorgen und damit den Gestus von *Watchmen* in sein Gegenteil zu verkehren.

Hans-Joachim Backe konstatiert für *Watchmen*, dass »sich die zentralen Machtträger des Textes als eine Trias von Göttern verstehen«[18] lassen und dass »[g]erade

---

12 Zum besseren Verständnis verwende ich im Folgenden *Watchmen* und *Doomsday Clock*, wenn ich mich auf die Comics und deren Plot sowie formalen Strukturen beziehe. Spreche ich von den fiktionalen Welten, die aus den beiden Comics resultieren bzw. von denen die Comics handeln, setze ich die Worte in einfache Anführungszeichen und spreche von der Welt der ›Watchmen‹ oder der ›Watchmen‹-Welt im Gegensatz zur DC-Welt, in der die Handlung von *Doomsday Clock* überwiegend situiert ist.

13 H.-J. Backe: Under the Hood, S. 13.

14 Ebd., S. 11.

15 Ebd.

16 Moore, Alan/Gibbons, Dave: Watchmen. International Edition, New York: DC Comics 2008. Im Folgenden werden Nachweise im Fließtext unter Angabe der Sigle W mit Heftnummer (die den einzelnen Kapiteln entspricht) und Seitenzahl angegeben.

17 Stephan Ditschke und Anjin Anhut markieren unter Rückgriff auf Jurij Lotmans Konzept der Raumsemantik bzw. seines Sujet-Begriffs als zentrales Schema von Superheldennarrationen, dass sie durch Wiederholungsstrukturen die gestörte, »etablierte Ordnung« (Ditschke, Stefan/Anhut, Anjin: »Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics«, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien, Bielefeld: transcript 2018, S. 131–178, hier S. 144) in der Regel »restitutiv« (Ebd., S. 134) wiederherstellen. *Watchmen* hingegen bestimmen sie als »eine der wenigen ›revolutionären‹ Narrationen des Superheldengenres im Sinne Lotmans« (Ebd., S. 148), da Adrian Veidts Handlung auf die »Konstitution einer besseren [Ordnung] zielt« (Ebd., S. 148).

18 H.-J. Backe: Under the Hood, S. 126.

die Machtverhältnisse zwischen Veidt und Dr. Manhattan […] einen Problemaufriss möglicher Vorstellungen von Göttlichkeit [ergeben]«.[19] Auch *Doomsday Clock* operiert mit konkurrierenden Gottes- und Allmachtsfiguren, vor allem in der Inszenierung von Adrian Veidt, Dr. Manhattan und Superman, anhand derer Geltungs- und Erzählhoheiten erprobt werden.

In *Watchmen* rettet Adrian Veidt auf höchst fragwürdige Weise seine Welt vor dem drohenden Atomkrieg, indem er einen Alienangriff auf New York City orchestriert, der Millionen Menschen das Leben kostet und die Mehrzahl der Überlebenden traumatisiert zurücklässt, was ihn zu einem ambivalenten Charakter macht, der sich als »Trickster, als Kulturgott«[20] bezeichnen lässt. Gleichwohl weiß Veidt um die Kosten seines Friedensversuchs (W 12, 27), sodass seine Handlungen weder erlauben, ihn als Held (oder christlichen Gott) noch ihn als Bösewicht zu klassifizieren. Darüber hinaus inszeniert der Comic ihn in sprachlich wie ästhetisch übertriebener Weise sowohl über Topoi heroisierter, historischer Herrscher wie Ramses II, dessen griechischen Namen Ozymandias er trägt, als auch über den Topos des klassischen Schöpfergottes[21], was einen selbstironischen Effekt erzeugt, etwa wenn er nach dem Gelingen seines Plans in einem Lichtkegel mit erhobenen Armen, einem siegenden Boxer gleich, mit Tränen in den Augen die fettgedruckten Worte »I did it« (W 12, 19) rufend, dargestellt ist.

Doomsday Clock reinszeniert Veidt in explizit gemachter Wiederholung[22] als Drahtzieher hinter den Geschehnissen und lässt sich als fiktionales Alter Ego von Geoff Johns bestimmen, der zum Ende des Comics konstatieren kann: »It's all going according to plan« (12, 35). Entsprechend lässt sich in *Doomsday Clock* eine selbstironische Darstellung nicht finden, was sich unter anderem in der weitaus dunkleren und seriös wirkenden Farbpalette zeigt. Der Comic präsentiert Veidt im Gewand traditioneller Göttlichkeit, wenn er als quasi allwissender Gott vor einer Wand voller Fernseh-Bildschirme, gleichsam über sämtliche Geschehnisse der DC-Welt gleichzeitig[23] in gleichgültiger Distanz wachend, gezeigt wird (8, 28; 11,

---

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Das Attribut traditioneller, schöpferischer Göttlichkeit wird im von Veidt geschaffenen Wesen Bubastis, einem »genetically altered lynx« (W 4, 21), explizit gemacht. In konsequenter Ironisierung bringt Veidt statt eines christlichen Erlösers Tod und Vernichtung auf seine Erde.

22 So äußert er im letzten Kapitel: »I did it again« (12, 35).

23 Das Attribut der Allgegenwart ist hier verkehrt, wenn die durch verschiedenen Fernsehsender präsentierten Ereignisse in der DC-Welt für Veidt gleichzeitig gegenwärtig sind, Veidt selbst jedoch keineswegs für andere gegenwärtig ist. Zugleich erzeugen die Bildschirme eine Distanzierung und Angleichung aller Ereignisse. So kann er in einer Szene die Stimme Imras, die er gefangen hält, nicht von den vielen Stimmen auf den Bildschirmen unterscheiden: »Yes, yes! I hear you! All these screens, I thought you were one of them« (11, 9).

8).[24] Seine Intrige – die DC-Welt gegen Superman aufzubringen,[25] sodass dessen heroische Größe wiederum Dr. Manhattan dazu bewegen soll, seine Ursprungswelt der ›Watchmen‹ zu retten – dient, wie die Figurenrede Veidts und einige der Motti[26] in Form von metaleptischen Kommentaren zeigen, lediglich dazu, Veidts Ruhm über seinen Tod hinaus zu sichern.[27] So wird aus dem ambivalenten Trickster aus *Watchmen* ein eindimensional inszenierter Manipulator.

Auch Dr. Manhattan durchläuft von *Watchmen* zu *Doomsday Clock* einen Prozess der semantischen ›Monologisierung‹. In *Watchmen* ist Dr. Manhattan, ein Wissenschaftler namens Jon Osterman, der durch einen Unfall zum einzigen ›Metahuman‹ des *Watchmen*-Universums (siehe W 4, 7 f.) wird, »vom Zwiespalt von göttlicher Macht und Menschlichkeit definiert«.[28] Mit seiner Verwandlung in ein blau leuchtendes Wesen in menschlicher Gestalt, erwirbt er die Fähigkeit, alle Materie zu gestalten und Zeit als simultan wahrzunehmen. In *Watchmen* suggerieren sowohl Fremdzuschreibungen[29] als auch bildliche[30] Inszenierungen,[31] dass Dr. Manhattan,

---

24 Veidts Inszenierung vor verschiedenen Fernsehbildschirmen erzeugt ein *mise en abyme*, das die Rezipierenden mit Veidt parallelisiert: Wie Veidt seinem initiierten Geschehen, folgen die LeserInnen dem von der auktorialen Instanz geschaffenen Geschehen in Form von gerahmten Bildern.

25 Er schürt die – teilweise auf Wahrheit beruhende – »Supermen Theory« (2, 15) genannte Verschwörungstheorie, die besagt, dass die amerikanische Regierung gezielt Superhelden zur Stärkung der eigenen politischen Macht erschaffen habe, was eine Spaltung der Weltpolitik zur Folge hat. Dieser Plot macht *Doomsday Clock* zu einem – doppelten – Derivat der Watchmen-Welt und des Comics *Watchmen*.

26 Das Ende des achten Kapitel zeigt Veidt vor seinen blau rauschenden Bildschirmen, nachdem er mit einem Tachyonenstrahl den Konflikt zwischen Russland und den USA ausgelöst hat, mit den Worten: »Yes. It begins.« (8, 28) Im letzten Panel des Kapitels stellt das metaleptische Motto einen deutlichen Kommentar der Inszenierungsinstanz zu Veidt dar: »The urge to save humanity is almost always a false front for the urge to rule« (8, 28). Weitere Motti, z.B. ein Zitat Theodore Roosevelts, entsprechen Veidts Gestus einer heldenhaften, überwiegend negativen, binären Matrix von Sieg und Niederlage: »For better is it to dare mighty things, to win glorious triumphs, even though checkered by failure…than to rank with those poor spirits who neither enjoy nor suffer much, because they live in a gray twilight that knows not victory nor defeat« (3, 28).

27 So betont er, dass die DC-Welt sein Grab werden wird, »but that tomb will be a monument« (11, 26).

28 H.-J. Backe: Under the Hood, S. 127.

29 »They say you're like god now«, sagt Dr. Manhattans Freundin Janey zu ihm (W 4, 11) und Milton Glass schreibt über ihn: »God exists and he's American« (W 4, 31).

30 Siehe insbesondere W 4, 10. Dr. Manhattan ist auffallend häufig aus der Untersicht perspektiviert.

31 In der Verwendung des Begriffs ›Inszenierung‹ als »Eigenschaft des Textes, die gewisse potentielle Effekte auf den Zuschauer oder den Leser hat« folge ich Martin Schüwer, der von »anthropomorphisierten« Begriffen wie ›Stimme‹, ›Instanz‹ oder ›Device‹ zur Beschreibung

seinem sprechenden Namen Osterman gemäß sowohl als Schöpfergott[32] agiert und über die göttlichen Attribute der Allweisheit und der Allmacht verfügt als auch wie Christus wiederauferstanden ist.[33] Dem stehen zum einen die davon abweichende agnostische Selbstbeschreibung Dr. Manhattans (»I don't think there is a god, Janey. If there is, I'm not him.« (W 4, 11)) sowie zum anderen die durch die Öffentlichkeit erzeugten Diskurse[34] über Dr. Manhattan zur Seite. Der Inszenierung Dr. Manhattans in *Watchmen* liegt so eine gleichermaßen selbstreflexive wie polyphone[35] und polyvalente Struktur zugrunde, die im Zeichen der postmodernen »Offenheit des Kunstwerks«[36] steht, das »konkurrierende[…] Sinnsysteme«[37] und eine »beständige Überdeterminierung von Zeichen«[38] erzeugt, die sich nicht in einer Deutung oder einem moralischen Wertesystem stillstellen und daher auch nicht einer narrativen Instanz zu- bzw. unterordnen lassen. In *Doomsday Clock* wird diese Überdeterminierung durch die semantisch einseitige Narration Dr. Manhattans einerseits und den funktionalen Einsatz seiner Figur durch die auktoriale Instanz andererseits reguliert, gesteuert und verengt. So benennt die Selbstbeschreibung Dr. Manhattans aus *Watchmen* in Bezug auf seine eigene Rolle als Wesen, dem Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit zugleich präsent sind, präzise dessen Funktion in *Doomsday Clock*: »Everything is preordained. Even my responses.« (W 9, 5) »We're all puppets, Laurie. I'm just a puppet who can see the strings.« (W 9, 5) Dr. Manhattan ist in *Doomsday Clock* der metaphorische »Deus ex machina« (W 8, 23), als den Laurie ihn in *Watchmen* bezeichnet.

Dr. Manhattan

Bevor ich näher auf die Inszenierung Dr. Manhattans in *Doomsday Clock* eingehe, greife ich für eine Einordnung Dr. Manhattans in Relation zu Superman auf eine fiktionsinterne Bestimmung des Gottesbegriffs aus dem Relaunch des *The New 52* zu-

---

des Narrativem im Comic Abstand nimmt. Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur, Trier: WVT, S. 22.

32 Auf Veidts Kommentar: »But you'd regained interest in human life…« (W 12,27) antwortet er: »Yes, I have. I think perhaps I'll create some.« (W 12, 27).

33 Siehe dazu die Ausführungen von H.-J. Backe: Under the Hood, S. 126 ff.

34 Hans-Joachim Backe bezeichnet Dr. Manhattan daher auch als »ein Kunstprodukt, geschaffen von der öffentlichen Meinung und der Presseabteilung der Regierung (IV, 12)«. Ebd., S. 127.

35 Für eine Lektüre von *Watchmen* als polyphones Kunstwerk siehe Auh, Roy: »The Polyphonic Poetics of Watchmen by Alan Moore and Dave Gibbons and Its Ontological Implications«, https://www.academia.edu/35848770/The_Polyphonic_Poetics_of_Watchmen_by_Alan_Moore_and_Dave_Gibbons_and_Its_Ontological_Implications.

36 H.-J. Backe: Under the Hood, S. 15.

37 Ebd., S. 20.

38 Ebd., S. 29.

rück: In der *Justice League*-Serie (2011–2016), die ebenfalls von Geoff Johns geschrieben wurde, gibt Wonder Woman in Nummer 50[39] eine Definition dessen, was ein Gott (nicht) ist. Der Tod des Superschurken Darkseid führt zu einem Macht- und Energievakuum, in dessen Folge die Kräfte der New Gods auf die Mitglieder der Justice League übergehen.[40] Die Mitglieder der Justice League stehen dieser Zuschreibung jedoch negativ gegenüber: »Gods? We were never gods« (JL 50, o. S.), betont Superman. Wonder Woman bestätigt dies und definiert sogleich, was Götter auszeichnet: »Clark's right. We were never gods. Gods watch the world from above. Gods don't intervene. Gods don't bleed. Or cry. Or laugh. Or love. Not like us. We struggle. We fight. We fail.« (JL 50, o. S.) Wonder Womans Worte beschreiben eine deistische Gottesauffassung, wonach Gott der Welt den Rücken gekehrt hat. Diese Beschreibung trifft auf Dr. Manhattan zu, der sich selbst, trotz seines Eingriffs in die Geschichte Supermans, in *Doomsday Clock* als »a being of inaction« (10, 28) bezeichnet.

Doomsday Clock reproduziert diese Zuschreibung des alttestamentarisch, der Welt entfremdeten Gottes,[41] wenn Dr. Manhattan über die ersten sechs Kapitel hinweg konsequent abwesend ist und nur durch den Bezug anderer Figuren auf ihn präsent gemacht wird. So sind es in *Doomsday Clock* auch Fremdzuschreibungen, die Dr. Manhattan als Gott bezeichnen. Zu Beginn des Comics beschreibt Rorschach[42] die Welt der ›Watchmen‹ als von Gott verlassen: »God turned his back, left paradise to us. Like handing a five year old a straight razor.« (1, 1). Marionette[43] gegenüber erklärt er das von Veidt als »Mission« (1, 26)[44] bezeichnete Unterfangen, Dr. Manhattan aufzuspüren, mit den Worten: »Find god. Save world« (1, 11). Veidt

39 Johns, Geoff/Fabok, Jason/Manapul, Francis: Justice League #50: Darkseid War Chapter Ten: Death and Rebirth, Burbank, CA: DC Comics 2016 (digitale Ausgabe). Nachweise im Folgenden im Fließtext unter JL 50.

40 »Reality ruptured. Power changed hands. While Grail took the anti-life for herself, my friends – the Justice League – became gods« (JL 50, o. S.).

41 In *Watchmen* äußert sich diese Haltung bspw. durch folgende Äußerungen: »human affairs cannot be my concern.« (W 12, 27). (Menschliches) Leben ist für Dr. Manhattan »a highly overrated Phenomenon. Mars gets along perfectly without so much as a microorganism.« (W 9, 13). In *Doomsday Clock* bestätigt Rorschachs Formulierung »unless we bring god *back down*« (1, 1, Herv. K.K.) ebenfalls die Distanz, die zwischen Dr. Manhattan und der Welt liegt.

42 Wie *Doomsday Clock* selbst, ist der Rorschach aus *Doomsday Clock* ein Derivat des ursprünglichen Rorschachs aus *Watchmen*.

43 Marionettes sprechender Name verweist ebenfalls auf die Grundthematik der Figurenabhängigkeit von der schöpferischen Instanz bzw. ihrer Funktionalisierung im Handlungsverlauf.

44 Mit diesem Stichwort referiert der Comic einerseits auf eines der zentralen Merkmale der Definition eines Superhelden nach Coogan, Peter: »The Definition of the Superhero«, in: Jeet Heer/Kent Worcester (Hg.), A Comic Studies Reader, Jackson: University Press of Mississippi 2009, S. 77–93, andererseits verweist das Wort auf die christliche Mission.

distanziert sich von dieser Semantik, indem er Rorschachs Äußerung in den Bereich der idiosynkratischen Rede[45] verweist: »›Finding god‹. That's what Rorschach calls it« (1, 25).

Die erste bildliche Darstellung von Dr. Manhattan in *Doomsday Clock* findet sich in Kapitel zwei und unterstützt zunächst den durch die Fremdzuschreibungen aufgebauten ersten Eindruck von Dr. Manhattan als Christus-Gott (2, 8; Abb. 1). Narrativ erweist sich die Darstellung allerdings als Teil einer Rückblende in die Erzählzeit von *Watchmen* und greift daher auf die Darstellungsweise von Dr. Manhattan dort zurück – insbesondere auf zwei Panels aus Kapitel vier, die Dr. Manhattan einerseits als auferstandenen Christus inszenieren (W 4, 10), ihn andererseits in einer Full Shot-Einstellung in etwa zehnfacher Menschengröße als kriegsentscheidende Superwaffe im Vietnamkrieg zeigen (W 4, 20). Hier trägt Manhattan eine schwarze Lendenbedeckung, die als Anspielung auf die biblische Selbsterkenntnis der Nacktheit und der Scham durch den Sündenfall lesbar ist.

Die Darstellung in *Doomsday Clock* zeigt Dr. Manhattan in leichter Untersicht (s. Abb. 1). Er ist in Ganzkörperansicht zu sehen, trägt ebenfalls seine Lendenbedeckung, hat Kopf und Arme leicht gehoben in Andeutung einer Willkommensgeste, die an Darstellungen des auferstandenen Christus erinnert. Unterstützt wird die Christus-Semantik durch eine weiße Mandorla, die seinen ganzen Körper umgibt. Doch schon hier überlagern einige Blitze, die von Dr. Manhattans Körper ausgehen, die bildliche Christus-Inszenierung. Sie etablieren eine konkurrierende Bildsemantik, die sich als Frankenstein-Topos[46] bezeichnen lässt. Dieser lässt sich als Ausdruck des menschlichen Bedürfnisses fassen,

> […] in die verborgenen Gesetze der Natur (besonders des Körpers) einzudringen, sie sichtbar, berechenbar und verwertbar zu machen: Rationalisierung der Welt. Besonders deutlich wird dies an seinen Experimenten [d.i. Frankenstein, K.K.] mit der sich im Unwetter aufbauenden und entladenden elektrischen Spannung, deren Kräfte er sich zunutze machen will.[47]

---

45 Rorschach ist es vor allem, der diese christlich-religiöse Lesart betreibt. So antwortet er beispielsweise auf Marionettes Nachfrage auf dem Weg durch die Abwasserkanäle zu Veidts Versteck, wohin sie gingen: »Into the light« (1, 21). Nach seiner Ankunft in der DC-Welt wird Dr. Manhattan von Carver Coleman gefragt: »But if you're not an angel… are you god?« (10,11).

46 In Dr. Manhattan kollabieren zwei Ebenen: Er ist sowohl selbst Wissenschaftler als auch Ergebnis des wissenschaftlichen Experiments. Ist Frankenstein bei Mary Shelley noch der im Untertitel gepriesene »Modern Prometheus« (Shelley, Mary: Frankenstein or The Modern Prometheus, Ditzingen: Reclam 2013), der sich an den Göttern rächt, erweist sich Dr. Manhattan als von den ›auktorialen Göttern‹ eingesetzte Figur, die eine Bekehrung vom Wissenschaftler über den Zweifelnden zum Glaubenden und Gott durchmacht.

47 Shelton, Catherine: Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm, Bielefeld: transcript 2008, S. 334.

Abb. 1: Dr. Manhattan – Gott und/oder Krieger.

Quelle: Johns, Geoff/Frank, Gary/Anderson, Brad: Doomsday Clock. The Complete Collection, Burbank, CA: DC Comics 2020, Kapitel 2, S. 8. © DC Comics.

Das Panel aus *Doomsday Clock* verbindet beide Panels aus *Watchmen* und signalisiert, dass Manhattan ein potenziell kriegerischer Gott ist, der inszenatorisch von zwei konkurrierenden Semantiken, einer christlichen und einer wissenschaftlich-aufklärerischen, geprägt ist. Entsprechend weicht auch die erste bildliche Darstellung von Dr. Manhattan in der Erzählgegenwart von *Doomsday Clock*, die in Kapitel 7 zu sehen ist, von der ›Christus-Darstellung‹ der Rückblende mit noch angedeuteter offener Körperhaltung ab.

Abb. 2: Dr. Manhattan – Wissenschaftler (Dr. Frankenstein) und/oder wissenschaftliches Experiment (Monster).

Quelle: Johns, Geoff/Frank, Gary/Anderson, Brad: Doomsday Clock. The Complete Collection, Burbank, CA: DC Comics 2020, Kapitel 7, S. 14. © DC Comics.

Sie stellt Dr. Manhattan in einem fast ganzseitigen Splash-Panel in Ganzkörperansicht vom Betrachter abgewandt im Profil von links dar (s. Abb. 2). Dabei sind der linke Arm und Fuß nach vorne gestellt, der Kopf ist gesenkt, sodass seine Körperhaltung Dr. Manhattan vom Betrachter abgrenzt. Von seinem Körper gehen Blitze aus, die bedrohlich wirken und die religiöse Bildsemantik der Mandorla zugunsten der szientistischen Semantik gänzlich abgelöst haben. Visuell entspricht Dr. Manhattan nicht dem ›Monster‹ Frankensteins und er teilt auch nicht dessen menschliche Charakterzüge, sondern erweist sich vielmehr selbst als eine von kalter und distanzierter Neugier getriebene Frankensteinfigur, die die Grenzen seiner Macht auslotet. Das wird durch die blau grundierten Blockkommentare ab Kapitel sieben deut-

lich, in denen Dr. Manhattan als narrativ-monologisierende Figur in Erscheinung tritt.[48] Die Textebene bezeugt Dr. Manhattans ganze Allmacht, wenn er zunächst die Genese des ersten Green Lantern nach der gängigen Kontinuität des DC-Universums referiert, um daraufhin fortzufahren: »It's July 16th, 1940. A young engineer named Alan Scott is riding a train over a bridge when it collapses. I move the lantern six inches out of his reach. Alan Scott dies when the bridge falls.« (7, 1) Manhattans Worte erzählen von seinem Eingreifen in das DC-Universum, das wesentliche Teile der kanonisierten Geschichte von Superman und anderen DC-Superhelden verändert.[49] Dies hat zur Folge, dass es für den jungen Clark Kent keine Superhelden-Vorbilder gibt, weshalb dieser keine Karriere als Superboy macht und seine Eltern nicht vor dem Autounfall retten kann, der ihren Tod bedeutet. Dieser verbalen Demonstration von (All-)Macht geht – erzählerisch nachträglich präsentiert! – eine Verunsicherung und Schwächung von Dr. Manhattans Macht chronologisch vorher, sodass sich an Dr. Manhattan eine Kippbewegung beobachten lässt: Mit dem Eintreten in die DC-Welt wird die (All-)Macht Dr. Manhattans zum Gegenstand unablässiger De-konstruktion durch verschiedene (narrative) Instanzen.

Dies wird schon an der Genese der DC-Welt deutlich, die *Doomsday Clock* erzählt. Dr. Manhattan und Superman erscheinen in der Diegese des Comics zum gleichen Zeitpunkt zum ersten Mal in der DC-Welt. Der Comic verlegt damit zum einen den ersten Auftritt von Superman in *Action Comics #1*, das am 18. April 1938 erschien, in die fiktionale Welt der Diegese. Zum anderen wird Dr. Manhattan als ›gleichursprünglich‹ wie Superman inszeniert, wenn es heißt: »It's April 18th, 1938. I arrive« (10,7). Entsprechend setzt Dr. Manhattan sein Dasein der DC-Welt stets in Relation zu Superman, dessen Existenz ihn verwirrt und in seiner Allmacht herausfordert. So braucht Dr. Manhattan Jahre, um zu verstehen, dass Superman das Zentrum dieser Welt darstellt:[50] »Why is he the center of this universe?« (10, 23) Dr. Manhattan

48 Die weiß grundierten Blockkommentare im Comic sind wechselnden Figuren und Aussageinstanzen (wie etwa verschiedenen Medien) zuzuordnen und führen als Off-Stimme die Figuren-Rede aus einem vorigen Panel fort oder schon vor ihrem visuellen Erscheinen ein. Sie erhalten dadurch häufig die Qualität eines (selbst-)reflexiven Kommentars, der zwar an die fiktionale Welt gebunden, jedoch nur von Leser*innen als solcher zu identifizieren ist. Allein Rorschachs und Dr. Manhattans Blockkommentare sind farblich markiert und haben durch ihre Konstanz stellenweise den Charakter einer auktorialen, nullfokalisierten Instanz.

49 Alan Scott überlebt in der geltenden Kontinuität das Zugunglück, indem er nach der Laterne greift, die ihn zum ersten Green Lantern macht. Als Green Lantern ist er zugleich Gründungsmitglied der Justice Society of America, einem Zusammenschluss der frühen Superhelden. Sein Tod zieht weitreichende Konsequenzen nach sich: es gibt in der von Dr. Manhattan geschaffenen Version des DC-Universums keinen Green Lantern Corps, keine Justice Society of America und keine in der Zukunft von Superman operierende Legion of Superheroes.

50 »I realize that this universe is much more than it appears. And it's all connected to him« (10, 22).

muss zunächst seine Physis neujustieren: »My eyes continue to adjust to this universe.« (10, 12) Darüber hinaus muss er feststellen, dass seine Weise, die Welt zu betrachten, in diesem neuen Universum an ihre Grenzen stößt: »I don't understand this universe« (10, 20); »I am confused for the first time since Adrian blinded me with tachyons« (10, 9); »I feel like I'm walking through fog. I try […] to look three minutes into the future. I am unable to« (10, 11). Die Bedingungen der neuen Umgebung führen dazu, dass er seine Fähigkeit, in die Zukunft zu sehen verliert – mit dem Eintritt in die DC-Welt ist Dr. Manhattan nicht länger allwissend. So kann er zwar eine Konfrontation mit Superman, nicht aber deren Ausgang vorhersehen: »I saw a vision of the most hopeful among them. Heading toward me. Now hopeless. And then… I saw nothing« (7, 22).[51] Gleichwohl folgt Dr. Manhattans Denken und Erwartung einer binären Matrix,[52] deren zerstörerische Logik nur zwei mögliche Resultate vorsieht, die beide in Tod und Zerstörung enden: »Does Superman destroy me? Or do I destroy everything?« (7, 28) Derart entmächtigt gibt Dr. Manhattan seine anfängliche Hoffnung, »I might find a place among them« (7, 22), auf und beginnt, Supermans Geschichte umzuschreiben. Dabei stellt sich Dr. Manhattan explizit in eine Tradition destruktiver Männlichkeit, wie sie Klaus Theweleit beschreibt, wenn aus dem anfänglichen Nichtverstehen destruktive Machtdemonstration (oder –missbrauch?) entsteht:[53] »I grow curious. *As others have done*, I move to reshape this universe so that I might see how it forms arround Superman. I change the past to challenge the future.« (10, 23, Herv. K.K.) Doch auch hierin zeigt die Wortwahl noch Dr. Manhattans schwindende Allmacht: Während er in *Watchmen* davon spricht, dass er Leben erschaffen will,[54] beschreibt Dr. Manhattan hier seinen Eingriff in die Geschichte, der ja gerade keine Neuschöpfung ist, mittels der Verben ›to alter‹ und ›to reshape‹ (»I move to *reshape* this universe« (10, 23, Herv. K.K.); »I have *altered* the metaverse.« (10, 25, Herv. K.K.)).

Getrieben wird Dr. Manhattan von einem ebenfalls aus dem biblischen Kontext bekannten Motiv, das hier allerdings in seine Kehrseite gewendet wird: Dr. Manhattans Veränderungen bewirken, dass Superman mehr ›nach seinem Bilde‹[55] geformt ist als die vorherige Version von Superman: »I watch as my take on this universe

51 »One month in my future, I see Superman. […] His eyes burn with anger as he throws his fist forward. Then I see nothing. A year. A century. A millenium. Still nothing. I do not see tomorow« (7, 28).

52 Dies bestätigt seine Aussage im Augenblick der Konfrontation mit Superman: »I am caught in a question with two answers.« (12, 4).

53 Theweleit, Klaus: Männerphantasien, Band 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Frankfurt a.M.: rororo 1977.

54 »I think perhaps I'll *create* some [d.i. menschliches Leben, K.K.]« (W 12, 27, Herv. K.K.).

55 »Und Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde« (1. Mose 1, 27, dieses und alle weiteren Bibelzitate stammen aus: Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers, revidierte Fassung von 1984, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1999). Diese Figur der Mimesis findet sich auch

sharpens into reality. […] On the eve of Clark Kent's high school prom, Jonathan and Martha are killed in a car accident. Without his parents or the legion, Clark *grows more distant from humanity*. I *understand* him better. I *relate* to him more. It is five years ago and I feel the power of changing superman. It is intoxicating.« (10, 24 f., Herv. K.K.) In Formulierungen wie »I grow curious« (10, 23), »It is intoxicating« (10, 24), »To simply *prove* my point. Even hope decays.« (9, 26, Herv. K.K.) und »I changed your life, Superman, out of *cold curiosity*…« (12, 16, Herv. K.K.) überlagern sich die beiden Beschreibungssemantiken von (christlicher) Göttlichkeit und Wissenschaftlichkeit im impliziten Verweis auf den Topos des ›spielenden Gottes‹ einerseits[56] und auf den »von Gefühlskälte, Rationalität und Egozentrik bestimmten«[57] ›mad scientist‹, auf den Dr. Manhattan referiert, andererseits.[58] Dass Dr. Manhattan weder Herr über seine Fähigkeiten noch über die Erzählung oder seine visuelle Inszenierung ist, zeigt sich auf der Bildebene, die den ersten Kommentar von Dr. Manhattan im Comic begleitet und eine zur christlich-göttlichen konkurrierende Semantik des Naturalistisch-Biologistischen etabliert: Dort ist Dr. Manhattan nicht in Menschengestalt, sondern in Form einer blauen Motte dargestellt, die auf der grünen Laterne sitzt (und sie wohl in dieser Insektenform aus der Reichweite von Alan Scott bewegt). Die Motte gilt zum einen als literarisches Motiv des Todesbringers und trägt damit auch auf der Bildebene die Information von Alan Scotts Tod. Zum anderen demonstriert die Darstellung Dr. Manhattans als Motte offensiv dessen Ohnmacht. Die Inszenierung der Bildebene untergräbt die in den Blockkommentaren ausgestellte erzählerische Hoheit Dr. Manhattans und stellt ihn als ein Insekt dar, das lediglich seinen Instinkten folgt. Dass mit dem Licht der Laterne, das das Insekt anzieht, auch der Rationalitäts- und Aufklärungstopos aufgerufen ist, verortet Dr. Manhattan als Wesen, das der Moderne[59] zugehört, in einem Gegensatz zum dezidiert post-

---

auf außerdiegetischer Ebene: *Doomsday Clock* ist ebenfalls nach dem Abbild von *Watchmen* geschaffen.

56 Lersch, Markus: »›Deus ludens‹ – der spielende Gott. Überlegungen im Ausgang von Spr 8,22-31«, in: Rupert M. Scheule (Hg.), Spielen. Philosophisch-theologische Annäherungen an einen menschlichen Grundvollzug, Würzburg: Echter 2012, S. 11–39.

57 Kaltenbrunner, Karin: »Das Labor als Ort des Schreckens. Zur Repräsentation des Wissenschaftlers im Film«, in: Medienimpulse 49 (2011) Nr. 4, S. 1–20, hier S. 2.

58 Ähnlich gelagert ist der durch die Worte »distant« (10, 25) und »cold« (12, 16) evozierte, von Helmut Lethen für die Weimarer Republik konstatierte Topos von den »Verhaltenslehren der Kälte«. Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

59 Siehe dazu Zima, Peter V.: Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur, 2. überarbeitete Auflage, Tübingen/Basel: A. Francke 2001: »Ein letztes Mal kommt hier in einer ›Ideologie der Überlegenheit der Vernunft‹, wie Zygmunt Bauman sagt, die Zuversicht der Moderne (Neuzeit) zum Ausdruck, Täuschung, Irrationalität und Unordnung bändigen zu können.« Ebd., S. 42, Zitat im Zitat Bauman, Zygmunt: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit, Frankfurt a.M.: Fischer 1995, S. 128.

modernen Vorbild *Watchmen* und etabliert einen Gestus der Beherrschbarkeit aller Dinge. Die Bildinszenierung liefert so einerseits eine konkurrierende Erzählung zu Dr. Manhattans narrativer Hoheit und lässt sich andererseits als Selbstverortung des Comics lesen. Dass diese Szene in Kapitel zehn erneut erzählt wird, und zwar mit einem in Menschenform dargestellten Dr. Manhattan, der die Laterne in der Hand hält (10, 23), verweist zudem darauf, dass im Comic auch auf der Bildebene verschiedene Inszenierungen scheinbar um die narrative Hoheit konkurrieren, sodass hier, ganz im (post)modernistischen Sinn, die »poetische oder erzählerische Konstruktion der Wirklichkeit als solche, d.h. als ›subjektive Setzung‹ sichtbar«[60] zu sein scheint. Doch während *Watchmen* Dr. Manhattan in vielen überhöhenden Untersichten zeigt, weist *Doomsday Clock* neben der üblichen Normalsicht einige Aufsichten[61] auf, die einen anderen gottgleichen Blick nahelegen, der auch auf Dr. Manhattan herabblickt, sodass die konkurrierenden Erzählstimmen mitnichten auf eine polyphone Pluralität verweisen, sondern lediglich den Ursprung der Autorität aushandeln. Denn Dr. Manhattan muss sogleich feststellen, dass er nicht nur auf der extradiegetischen Ebene des Erzählens auf Konkurrenz stößt, sondern dass sich auch auf der intradiegetischen Ebene das Metaverse, in das er eingreift, zur Wehr setzt: »One year ago, the metavers becomes aware of my hubris. I realize that the metaverse ist not passive. Like an organism fighting to survive, there are aspects of it I have underestimated. An innate hope that fights back to the surface.« (10, 25)

Seine Handlungen bringen Dr. Manhattan gerade nicht der fremden Welt und den anderen Superhelden näher, sondern lassen ihn sich selbst – als doppelt fremdes Wesen, das aus einem anderen Universum stammt und nach anderen Handlungsmaximen operiert – als Bösewicht definieren und die verschiedenen Gottesvorstellungen von Dr. Manhattan und Superman explizieren: »I am a being of inaction. On a collision course with a man of action. To this universe of hope… I have become the villain.« (10, 28) Damit sind Dr. Manhattan und Superman als Gegenbilder installiert, deren Handlungen unter entgegengesetzten Vorzeichen stehen.

Dr. Manhattan, Superman und das (metaleptische) Spiel mit den Welten

Die Figur Christus bietet ein Gotteskonzept, das den Vorstellungen der Superhelden der DC-Welt aus der *Justice League*-Serie von zwischenmenschlicher Interaktion und Nähe zu den Menschen entspricht.[62] Anspielungen auf Supermans Göttlichkeit

60 P. V. Zima: Moderne/Postmoderne, S. 260.

61 Etwa in der Szene auf Mars, wo Dr. Manhattan auf sämtlich Superhelden der Justice League trifft (9, 16–19); weitere Panels in Aufsicht finden sich in 10, 5; 10, 13.

62 »Richard Reynolds zufolge ist der Archetyp des ›man-god‹ […] das hervorstechendste Merkmal aller Superhelden.« H.-J. Backe: Under the Hood, S. 126, Zitat im Zitat aus Reynolds,

finden sich vielfach auf der Textebene im Comic: Direkt über der Titelzeile »There is no God« (5, 2) von Kapitel fünf etwa, finden sich zwei Sprechblasen mit wörtlicher Rede über Superman, die den Titel des Kapitels revidieren: »Thank God we live in Metropolis« und »Superman's the only thing you can believe in anymore« (5, 2). Konstant wird Superman im Comic mit Hoffnung gleichgesetzt: »Dark directions seem to constantly target the hope he embodies in an effort to redefine him« (10, 23); »…his hope is alive« (10, 22). Er wird als »most hopeful« (7, 22) bezeichnet und es ist in biblischer Anspielung von »the ways of Superman« (12, 35) die Rede. Superman wird zudem in der Konfrontation mit den Superhelden aus Russland ein biblischer Intertext aus Johannes 3, 17 in den Mund gelegt: »I am not here to pass judgements. That's not my role in the World.« (8,19)[63] Ein weiterer Verweis auf Supermans Gottesstatus sind Firestorms Worte »God. Please. Please let this worrrrrr« (8,17), die er in Anwesenheit von Superman beim Versuch äußert, einen Jungen, den er mit Hunderten anderen Menschen auf dem roten Platz zu Glas verwandelt hat, zurückzuverwandeln. Sie lassen sich als ein an Superman gerichtetes Gebet lesen.

In dieser Szene findet sich ein einziges Panel, das vom üblichen Zeichenstil des Comics abweicht. Während die Bildinszenierung die Göttlichkeitsdarstellung ansonsten wenig forciert,[64] verweist dieses Panel eindeutig auf den ikonischen Status Supermans. Es zeigt Superman im Profil, orange gefärbt vor schwarzem Hintergrund, im Stil eines Scheren- oder eines Holzschnitts, der lediglich die Form, aber keine Details dazustellen vermag und somit auf die Universalität und Symbolkraft Supermans abzielt (s. Abb. 3). Seine Haltung ist leicht gebückt, die Knie gebeugt, die Hände nach vorne gestreckt, im Begriff das auf ihn zu rennende Kind in die Arme zu schließen. (8, 17) Die Bildsymbolik lässt sich als impliziter Verweis auf die Worte Christus aus Markus 10, 14 lesen: »Lasset die Kinder zu mir kommen«.

Richard: Super Heroes. A Modern Mythology, Jackson: University of Mississippi Press 1995, S. 12.

63 »Denn Gott hat seinen Sohn nicht in die Welt gesandt, dass er die Welt richte, sondern dass die Welt durch ihn gerettet werde.« (Joh. 3, 17) Die New American Standard Bible übersetzt wie folgt: »For God did not send the Son into the world to judge the world, but that the world might be saved through Him.« *New American Standard Bible*, La Habra, CA: Lockman Foundation 1995.

64 Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass Supermans Symbol längst schon als mythisches etabliert ist, es in *Doomsday Clock* aber vor allem um die mythische Funktion »der Erklärung und Rechtfertigung von Herrschaft, von Institutionen und Bräuchen« (Brandt, Reinhard: »Mythos und Mythologie«, in: Reinhard Brandt/Steffen Schmidt (Hg.), Mythos und Mythologie, Berlin: Akademie 2004, S. 9–22, hier S. 11.) geht. Gleichwohl erinnert ein Panel in Kapitel sieben (7, 5) an Caravaggios *Rosenkranzmadonna* (1605/06), das mittels ausgestreckter Hände die Grenze zwischen dem profanen und dem heiligen Bereich markiert: es zeigt Hände, die sich zu Supermans S-Symbol ausstrecken. In Analogie zu Caravaggios Bildaufbau ist Superman dem Bereich des Heiligen zuzuordnen.

Abb. 3: Ikone Superman.

Quelle: Johns, Geoff/Frank, Gary/Anderson, Brad: Doomsday Clock. The Complete Collection, Burbank, CA: DC Comics 2020, Kapitel 8, S. 17. © DC Comics.

Allerdings ist sich Superman seines göttlichen Status nicht bewusst, was eine Szene aus Kapitel 10 zeigt. Dort holen die Mitglieder der Legion of Super-Heroes Superman ins 31. Jahrhundert, um ihn in ihre Reihen aufzunehmen und »to carry on your mission to combat xenophobia of all kinds!« (10, 22), woraufhin Superman fragt: »My mission?« (ebd.).

Veidt und Dr. Manhattan stehen demnach als Trickster und zerstörender Gott mit Superman einer Christusfigur gegenüber, die sie beide manipulieren wollen, wobei Dr. Manhattan und Superman zu gegnerischen Spielfiguren einer von Adrian Veidt inszenierten Konfrontation werden. Die hierarchische Ordnung solch konkurrierender Inszenierungsinstanzen wird – in einer erneuten Wiederholung der formalen Struktur von *Watchmen* – durch die Etablierung einer Binnenerzählung in

Form des Fernsehfilms *The Adjournment*,[65] zuweilen in verzerrter Perspektive,[66] gespiegelt, kommentiert und herausgefordert. Die Binnenerzählung fungiert als metaleptisches Kommunikationsmedium sowohl zwischen den verschiedenen fiktionalen Ebenen als auch zwischen der außerfiktionalen Welt der Produktion und Rezeption und den fiktionalen Ebenen.

Der binnenfiktionale Kriminalfilm *The Adjournment* erzählt von Privatdetektiv Nathaniel Dusk,[67] der seinem ehemaligen Polizeikollegen Murray Abrahams bei der Aufklärung eines Mords an zwei Männern, die während eines Schachspiels getötet wurden, helfen soll. Es stellt sich jedoch heraus, dass Murray selbst der Mörder ist und dass er Dusk, zusammen mit dessen totgeglaubter Ex-Frau Joyce, hintergangen hat. Diese hatte ihren Tod inszeniert, um Dusk auf ihren Mann, den Gangsterboss Joseph Costilino, anzusetzen, damit sie nach dessen Tod seine Geschäfte übernehmen konnte.

Der Film führt das Schachspiel als verbindendes Motiv in den Erzählraum ein. Nicht nur befinden sich die Protagonisten der Rahmenhandlung von *Doomsday Clock* bei der ›Beschwörung‹[68] Dr. Manhattans durch Adrian Veidt in einem der Funhäuser des Jokers, das einen Schachbrettboden aufweist (7, 15). Kurz darauf bringt Dr. Manhattan Veidt und seine Mitstreiter auf jenem Schachbrettbodenausschnitt zur Kinovorführung von *The Adjournment* 1954 (7, 23). Zudem findet sich im siebten Kapitel eine explizite Parallelisierung der Binnenfiktion mit der Rahmenhandlung (7, 27): Die letzten beiden Panels von Seite 27 zeigen jeweils einen perspektivisch identischen Ausschnitt eines Schachbretts in Nahaufnahme, wobei das erste Panel in schwarz-weiß gehalten und so als der Binnenfiktion von *The Adjournment* zugehörig ausgewiesen ist (s. Abb. 4). Dort steht der schwarze König auf dem weißen Feld.

---

65 Der binnenfiktionale Film ist über verschiedene Kapitel verstreut in schwarz-weiß gehaltenen Panels in die Rahmenhandlung einmontiert – entweder als Teil der Rahmenhandlung, weil der Film im Fernsehen ausgestrahlt wird oder die Dreharbeiten zu sehen sind, oder als eigene ontologische Ebene, wenn die Bilder des Films gesamte Panels einnehmen. Die schwarz-weiß-Färbung markiert dabei den Unterschied zwischen den zwei verschiedenen Zeichenebenen.

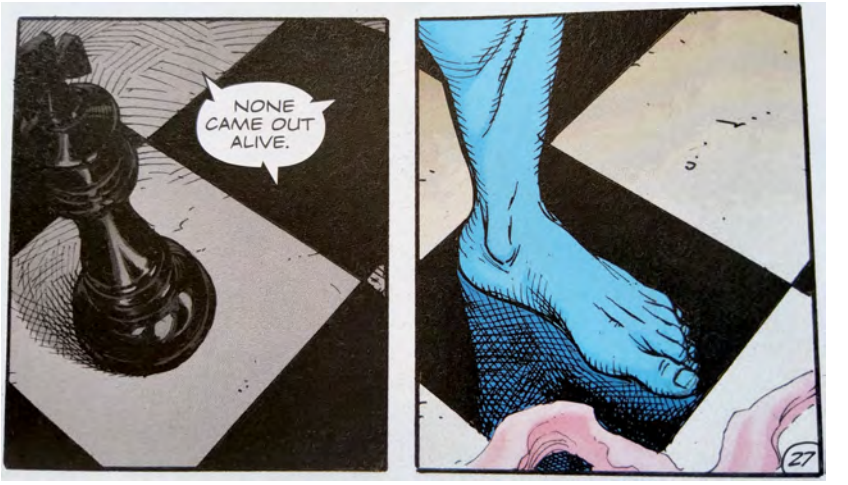
66 Hans-Joachim Backe bezeichnet das Verhältnis von Binnen- zu Rahmenerzählung in *Watchmen* als »Parallaxe, ein Auseinanderklaffen zweier als identisch angenommener Standpunkte« (H.-J. Backe: Under the Hood, S. 23), was sich auf das Verhältnis beider in *Doomsday Clock* übertragen lässt.

67 Dusk wird vom in der Rahmenhandlung existierenden Schauspieler Carver Coleman gespielt. Dieser wiederum ist die erste Person, auf die Dr. Manhattan bei seiner Ankunft in der DC-Welt trifft und wird so für Manhattan zum Ankerpunkt.

68 Veidts Vorgehen gleicht einer Art Geisteranrufung, wenn er in einer Mischung aus okkulten und dem Spiritismus nahen Praktiken, die wissenschaftlich grundiert sind, da »Bubastis sees Jon's temporal fingerprints. […] As she feeds, Jon should feel a strong pull to her. Not unlike a magnet« (7, 13), Dr. Manhattan mit den Worten »Show yourself« (7, 13) beschwört.

Dusks Offstimme resümiert: »Two men were playing chess. None came out alive« (7, 27). Das letzte Panel der Seite zeigt den Schachbrettausschnitt in Farbe gleich einem Negativbild mit verkehrten Feldfarben und Dr. Manhattans Fuß anstelle des Königs auf dem schwarzen Schachfeld.

Abb. 4: Dr. Manhattan – Bauer und/oder König.



Quelle: Johns, Geoff/Frank, Gary/Anderson, Brad: Doomsday Clock. The Complete Collection, Burbank, CA: DC Comics 2020, Kapitel 7, S. 27. © DC Comics.

Dadurch wird Dr. Manhattan sowohl mit der Schachfigur des Königs als auch durch den Paneltext mit den beiden spielenden Mordopfern parallelisiert: Während das Spiel in der Binnenhandlung durch den Mord schon entschieden ist, steht das Ergebnis der Begegnung zwischen Superman und Dr. Manhattan noch aus. Dusks narrative Off-Stimme des Binnenfilms erweist sich als metaleptischer Kommentar zur Rahmenhandlung, insbesondere zum Verhältnis von Dr. Manhattan und Superman, und zu außerdiegetischen Ordnungsstrukturen des DC-Verlags: »A struggling city planner and a fat-cat banker were playing a game of chess. Two men from two different worlds. […] Who was the target and who was in the wrong place at the wrong time?« (10, 1). Auch Superman und Dr. Manhattan entstammen buchstäblich verschiedenen Welten. Dr. Manhattan ist zudem in Analogie zu Dusks Worten, »I always saw myself as a knight of sorts. Turns out… I've been the pawn« (10, 1), sowohl als Bauer als auch als König zu lesen: Aus einer kritischen Perspektive ist Dr. Manhattan das marketingstrategische Bauern-Opfer, das der *Watchmen*-Welt entrissen und der DC-Welt durch dessen narrative Funktionalisierung gebracht wird. Mit der Überführung Dr. Manhattans in den DC-Kanon ignoriert DC nicht nur – ein

weiteres Mal – Alan Moores Veto gegenüber jeglicher Form von Pre- oder Sequels.[69] Die (ästhetische) Integrität des postmodernen Comics wird zugunsten strategischer Entscheidungen des Großkonzerns DC, bzw. Warner, aufgehoben:

> […] am Ende ist alles vergeben[s], denn das letzte Wort hat Superman. Superman oder DC oder Warner oder irgendein anderer großer Konzern, dem gerade die Rechte gehören und der dich bis in die Hölle verklagen wird, da sie mehr Ressourcen besitzen als ein kleiner Autor. Man kann sich ihnen entweder anschließen oder wird vernichtet. Am Ende siegt DC. Am Ende sind alle Teil des gleichen Multiversums. So wird aus einer Geschichte, die von Hoffnung und muffigen Babyboomerwerten erzählen möchte, eine kosmische Horrorstory über die Vernichtung von Kreativität und Vielfalt.[70]

So wird Dr. Manhattan buchstäblich zum königlichen Zentrum von *Doomsday Clock*, denn analog zum König im Schach sind einerseits Dr. Manhattans Macht klare, von den Autoren gezogene Grenzen gesetzt, andererseits hat er aber eine funktionale Relevanz, die ihn unentbehrlich macht: Ohne den König kein Schachspiel und ohne Dr. Manhattan keine fiktionale Erklärung der misslungenen *The New 52*-Retcon. Diese Poetik einer parasitären Gegnerschaft, bei der eine binäre Matrix des Kampfes präsentiert wird, in der eine der Partien von der anderen profitiert, lässt sich einer *mise en abyme* gleich in *Doomsday Clock* auf verschiedenen fiktionalen wie außerfiktionalen Ebenen feststellen: Geoff Johns' *Doomsday Clock* profitiert vom »symbolischen Kapital«[71] von Alan Moores *Watchmen*, Adrian Veidt profitiert von seiner Konfrontation mit Dr. Manhattan, dieser wiederum schöpft seine eigene Kraft und Wirksamkeit sowie seine spätere Bekehrung aus der Gegnerschaft zu Superman, in der Binnenhandlung profitieren je Dusks Ex-Frau und Murray von der Konfrontation mit Dusk und als abstrakte Figuration bilden die Schachfiguren die Prototypen dieses Motivs.

Auch Dusks Frage an Joyce, ob sie ihn je geliebt habe, »or was everything just a game to you? Was ist a lie every day and every night« (10, 4), lässt sich als Frage nach dem Stellenwert dieser ›Variante‹ des DC-Superheldenuniversums übersetzen, kurz: wird der Superman des *The New 52*-Relaunches Teil der Kontinuität, bzw.

---

69 »I don't want to see it [d.i. Watchmen] prostituted and made into a run of cheap books that are nothing like the original WATCHMEN which, anyway, wouldn't work if it was dismantled. Those characters only work as an ensemble. A comic book about Doctor Manhattan would be really obtuse and boring.« Alan Moore, zit.n. J. Rich: »When Alan Moore Talked About DC Comics And Watchmen Sequels…. Back In 2010«, o. S.

70 Muschweck, Christian/Bersenkowitsch, Jan-Niklas: »Doomsday Clock«, https://comicgate.de/rezensionen/doomsday-clock/ vom 20.06.2020.

71 Bourdieu, Pierre: »Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital«, in: Pierre Bourdieu, Die verborgenen Mechanismen der Macht, Hamburg: VSA 1992, S. 63.

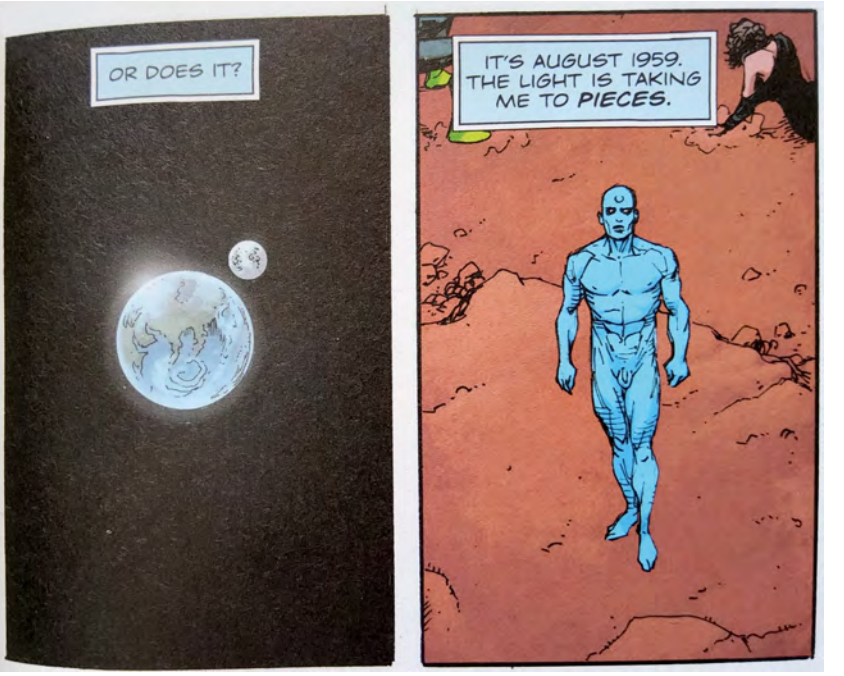
Kanon sein oder nicht? Joyces Antwort kommt in Form eines Geschenks, das eine gläserne Weltkugel enthält. Mit dieser erinnert sie an Dusks Worte, ihre gemeinsame Zeit habe sich angefühlt, als seien sie allein auf der Welt: »I wanted you to have that world. A world to remember« (10, 4). Veidt referiert explizit auf Joyces Worte aus dem Binnenfilm, den er auf einem der vielen Bildschirme anschaut, wenn er kommentiert: »A world to remember. Yes. Let's hope so.« (11, 8). Damit stellt er auf der fiktionalen Ebene eine Verbindung zwischen Binnen- und Rahmenhandlung her. Dusk geht nicht auf Joyces scheinbares Friedensangebot ein, sondern schleudert die gläserne Weltkugel auf Murray, wobei sie zu Bruch geht.[72] Erneut trifft die Binnenhandlung eine eindeutige Entscheidung und legt dieselbe auch für die Rahmenhandlung nahe: Die als ›falsche‹ erwiesene Superman-Version soll vernichtet werden. Im Panel der zerbrechenden Kugel zeigen zwei Kommentare von Dr. Manhattan zum einen den Übergang und damit die Verbindung zwischen der Binnen- und der Rahmenhandlung an. Zum anderen formulieren seine Worte einen metaleptischen Zweifel an der Übertragbarkeit der Binnenhandlung auf die Rahmenhandlung: »Worlds live. Worlds die. Nothing lasts forever. Or does it?« (10, 4 f.) Das Panel, in der Manhattans Rückfrage »Or does it?« (10, 5) steht, zeigt die Erde mit dem Mond im Hintergrund. Das darauffolgende Panel zeigt Dr. Manhattan in Aufsicht, sein Blick ist auf die Lesenden gerichtet und durchbricht so, in Filmterminologie gesprochen, die vierte Wand (s. Abb. 5). So verwandelt die Bild-Text-Konstellation Dr. Manhattans Zweifel in einen metaleptischen Kommentar, dem eine selbstreflexive Ebene innewohnt. Dr. Manhattan wird sich der außerfiktionalen Inszenierungsinstanz, die ihn kontrolliert, gewahr und blickt ihr nun, die Grenze zwischen der fiktionalen Welt und der wirklichen Welt der Rezipierenden und der Produzierenden durchbrechend, herausfordernd ins Auge.[73]

---

72 Die zerbrechende Weltkugel ist einer unter vielen Verweisen auf den Original-Comic *Watchmen*. Siehe dazu den Blog-Eintrag von Gedziorowski, Lukas: »*Doomsday Clock #10: Action*«, https://watchmenwatch.wordpress.com/2020/01/22/doomsday-clock-10-action/ vom 22.01.2020. Die Weltkugel als Spielzeug ist zudem eine Referenz auf den Topos des spielenden Gottes, sowohl in der Antike (etwa in der »griechischen Fassung des Mythos: Der Knabe Eros erhält von seiner Mutter Aphrodite die Sphaira, die Weltenkugel, das ehemalige Lieblingsspielzeug des kindlichen Zeus« M. Lersch: ›Deus ludens‹ – der spielende Gott, S. 13) als auch in der christlichen Lehre.

73 Dies wird unterstützt durch die Inkommensurabilität von Text und Bild auch in diesem Panel. Im Blocktext referiert Dr. Manhattan auf den Augenblick von Jon Ostermans Unfall und damit auf seine Entstehung (»It's August 1959. The light ist taking me to pieces.« (10, 5)) in *Watchmen*, die ihm selbst unverfügbar bleibt, wie das letzte Kapitel zeigt, da er seine Vergangenheit, bevor er zu Dr. Manhattan wurde, nicht verändern kann (siehe 12, 44). Bemerkenswert ist, dass ein zweites Panel, in dem Dr. Manhattans Blick einen metaleptischen Grenzübertritt erzeugt, die gleiche Frage thematisiert: »I stand on Mars unable to answer but a single question: Does Superman destroy me… or do I destroy him?« (9, 1).

Abb. 5: Dr. Manhattans metaleptischer Blick.



Quelle: Johns, Geoff/Frank, Gary/Anderson, Brad: Doomsday Clock. The Complete Collection, Burbank, CA: DC Comics 2020, Kapitel 10, S. 5. © DC Comics.

Mit Blick auf diesen metaleptischen Übertritt ist es bedeutsam, dass Dr. Manhattan unmittelbar vor der Konfrontation mit Superman seine christlich-theologische Beschreibungsmatrix verlässt und die Situation unter Referenz auf eine biologistische Semantik beschreibt, indem er sich als Virus bezeichnet und die Semantik der Bildinszenierung aus Kapitel 7 übernimmt: »And now this world has turned against me, like an invading virus, sending me toward an unavoidable collision with its greatest antibody.« (12, 2) Dr. Manhattan markiert durch den Wechsel des Wortfelds, dass er als funktionales Element im Narrativ fungiert und sich seiner Rolle als zugleich mächtiger und machtloser Figur bewusst ist. Die Worte ›sending me‹ verweisen zudem darauf, dass Dr. Manhattans Part einer »Motivation von hinten«[74] geschuldet ist, bei der »der Aufbau vom Schluß aus[geht], die Erzählung wird ge-

74 Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 66.

schaffen zur Motivierung der Unerläßlichkeit einer zutreffenden Lösung«[75]: Er ist die für den Handlungsfortgang notwendige Störung – eine Störung, die ihrem Wesen nach Potential zur Unkontrollierbarkeit, zur Mutation, aufweist, das allerdings unausgeschöpft bleibt. Dr. Manhattans Übernahme der konkurrierenden Semantik führt zu einer »wechselseitige[n] Relativierung«[76] der präsentierten narrativen Schemata bzw. Topoi des Religiösen/Göttlichen/Christlichen und der Wissenschaft, die das Narrativ für einen Augenblick auf sein polyphones Potential hin öffnen. Dieser Moment des selbstreflexiven Einblicks in die Plotstruktur ist jedoch von kurzer Dauer und zeigt keine Konsequenzen für den Fortgang des Comics.

Denn das Geschehen der finalen Konfrontation ist erneut von christlicher Semantik und damit auch von deren teleologischer Struktur geprägt und erweist sich damit als einem monologischen Prinzip folgend, bei dem, nach Michail Bachtin, »die Auffassungen und Urteile des Autors […] über alle übrigen dominieren und ein kompaktes, nicht zweideutiges Ganzes ergeben«[77]: Im Angesicht Supermans ›beichtet‹ Dr. Manhattan seine ›Taten‹ und bezeichnet sich selbst als Sünder: »Will you destroy me for it? Or will I defend myself despite my sins?« (12, 16) So sind die letzten Seiten des Comics vor allem auf der Textebene als Bekehrungsgeschichte inszeniert. Die ›Bekehrung‹ des Zweiflers Dr. Manhattan weist einerseits strukturelle Parallelen zur Bekehrung des biblischen Saulus,[78] andererseits zur Geschichte des (ungläubigen) Jüngers Thomas, erneut unter verkehrten Vorzeichen, auf: Denn im Gegensatz zu Thomas, der die Wunden des auferstandenen Christus berühren muss, um zu erkennen, hat Dr. Manhattan die (gewaltsame) Berührung irrtümlicherweise vorweg genommen: Superman berührt Dr. Manhattan jedoch gerade nicht.

---

75 Šklovskij, Viktor: »Der Zusammenhang zwischen dem Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren«, in: Jurij Striedter (Hg.), Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München: Fink 1971, S. 37–121, hier S. 81.

76 Martinez, Matias: »Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis«, in: Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering (Hg.), Grundzüge der Literaturwissenschaft, München: dtv 1996, S. 430–445, hier S. 438.

77 Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs, Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein 1985, S. 227.

78 Die intertextuelle Referenz ist weniger auf der konkreten sprachlichen Ebene als auf der Ebene der Konstellation zu verorten: Saulus wird von einem Licht geblendet und kann drei Tage nichts sehen, nachdem er die Stimme Jesus gehört hat, was sich in Dr. Manhattans Blindheit bzw. in seiner Unfähigkeit, die Zukunft sehen zu können, wiederfinden lässt. Darüber hinaus betont Manhattan nach seiner ›Bekehrung‹ explizit: »I see the light now. I see my final *purpose*.« (12, 39, Herv. K.K.) Auch die Formulierung »Yes. I understand now.« (12, 20) beschreibt eine ähnliche Struktur des Erkennens wie die Beschreibung Saulus, der im Moment der Erkenntnis »mit dem Heiligen Geist erfüllt« (Apostelgeschichte 9, 17) wird: »Und sogleich fiel es von seinen Augen wie Schuppen und er wurde wieder sehend« (Apostelgeschichte 9, 18).

Superman fordert Dr. Manhattan stattdessen auf, sich sowohl am Kampf gegen Black Adam zu beteiligen als auch an seine Frau Janey (aus der Erzählhandlung in *Watchmen*) zu erinnern. Er stellt damit der apathischen, binär strukturierten Weltsicht Dr. Manhattans eine »third choice« (12, 18) entgegen, die allerdings von Dr. Manhattan alles abverlange: »Right now you have a choice to make. […] Maybe it takes everything to save your world« (12, 18 f.). Mit den Worten »Yes. I understand now. Everything ends.« (12, 20) in einem Panel mit extremem Close-Up auf seine Augenpartie, kommt Dr. Manhattan zur erleuchteten Erkenntnis. Derart bekehrt, überschreibt Dr. Manhattan das Metaverse, was sich bildlich in einer Doppelseite mit schwarzen Panels, die linke Seite als Splashpanel, die rechte Seite im 9-Panel-Grid dargestellt, realisiert (12, 22 f.).

Der gestürzte Gott oder: Neubeginn zwischen postmoderner Wucherung und reinstalliertem Mythos

Konnte Dr. Manhattan am Ende von *Watchmen* noch in voller metareflexiver Überzeugung betonen, dass »Nothing ends, Adrian. Nothing ever ends.« (W 12, 27) und scheint auch seine Revision Veidt gegenüber in *Doomsday Clock* (»But I was wrong, Adrian. Everything ends« (7, 23)) zunächst als ebenso zuverlässig wie seine erleuchtete Erkenntnis »I understand now. Everything ends« (7, 23), zeigt der Handlungsverlauf, dass Dr. Manhattans mehrfach sich widersprechende Aussagen gerade nicht als zukunftsgewiss gelten können, sondern auf der (zukunftsungewissen) Figurenebene zu verorten sind und Dr. Manhattan, zum narrativen Funktionsträger reduziert, lediglich von der auktorialen Instanz intendierte Handlungen ausagiert.

Denn selbst wenn die schwarzen Panels verweigern, etwas zu sehen zu geben, halten sie doch, wie auch die fortlaufende Seitenzählung, die Erzählung intakt. Es kommt gerade nicht zu einem Ende und infolgedessen nicht zu einem wirklichen Neubeginn. Selbst in der Logik der Einzelheft-Veröffentlichung ist die Doppelseite nicht an das Heftende, sondern vielmehr in die Mitte des Einzelhefts gesetzt und auch inhaltlich gibt es außer dieser Pause keinen Bruch in der Erzählung, Superman ist nach der Rekapitulation des neuen Reboots (über fünf Seiten hinweg, s. 12, 24–28), noch immer im Kampf mit Black Adam begriffen. Dennoch versucht Dr. Manhattans kommentierender Blocktext mit den Worten »It begins with a child« (12, 24) den ultimativen Neubeginn zu erzählen, der ihm – gemäß des von Umberto Eco konstatierten »Wiederholungsschema[s]«[79] als »Botschaft mit hoher Redun-

79 Eco, Umberto: »Der Mythos von Superman«, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien, Bielefeld: transcript 2018, S. 275–300, hier S. 292.

danz«[80] – zum Mythos gerät: »The metaverse forms around this one and only son.« (12,25) Der aber verdoppelt sich sofort wieder in die beiden Varianten, die den Unterschied zwischen *The New 52* – also Dr. Manhattans Version des DC-Universums – und Superman vor, bzw. nach *The New 52* belegen, was durch zwei visuell identische Panels in der oberen Panelreihe (12, 26) realisiert ist, die sich lediglich durch ihren Text unterscheiden: Sie zeigen Jonathan Kent, der sich im Wagen sitzend zum jungen Clark umwendet. Im ersten sagt Jonathan in der Version der *The New 52*-Welt: »They've never seen anything like you, Clark. If they did, a lot of ´em would be afraid« (ebd.). Im letzten Panel hingegen bekräftigt Jonathan seinen Sohn darin, seine Kräfte der Welt zu offenbaren: »When I was a boy, my father told me stories of the Justice Society of America. Wartime Heroes who made us feel saver and inspired us to do our part. […] So if you're telling me you're ready to get out there and show everyone what you can do, well, the world ist ready, too, Clark.« (Ebd.) Damit ist Dr. Manhattans Versuch, Supermans Identität als (die) eine wiederherzustellen, zum Scheitern verurteilt und *Doomsday Clock* agiert hier entgegen der obigen Rede vom ›one and only son‹ visuell momenthaft aus, was den Comic als Kunstform grundsätzlich ausmacht:

> Die Identität der Comic-Figuren existiert nur in ihren materialen Wiederholungen. Die Identität der Figur ist notwendig unterbrochen: Sie wird mit demselben Namen bezeichnet, ist aber durch die räumliche Wiederholung von Panel zu Panel und die zeitliche Wiederholung von Tag zu Tag nie dieselbe, sondern nur die gleiche. […] Weil sie in ihrer gezeichneten Materialität immer eine andere ist, muss die Figur wiederholt werden, um Kontinuität zu gewährleisten. Deshalb existiert diese Identität nur von Wiederholung zu Wiederholung.[81]

Zwischen den beiden Panels erzählt Dr. Manhattan ein weiteres Mal von seinem ersten Verrücken der grünen Laterne – und erschafft damit seine Version ›ein Panel lang‹ noch ein weiteres Mal, sodass sie zu wuchern scheint – und davon, dass er seinen Eingriff rückgängig macht: »I move the lantern back« (12, 26), was zur Folge hat, dass Superman seine Eltern als Superboy vor dem tödlichen Autounfall rettet (12, 26 f.). Dann aber rekapituliert Dr. Manhattan in auktorial-nullfokalisierter Erzählmacht sowohl die Re-Etablierung der Justice Society, der Legion of Superheros als auch viele weitere Krisenereignisse in der Geschichte der DC-Superhelden. Er fungiert hier ganz deutlich als Sprachrohr der Autorinstanz Geoff Johns, sagt in dieser

80 Ebd.

81 Frahm, Ole: »Weird Signs«, in: Barbara Eder/Elisabeth Klar/Ramón Reichert (Hg), Theorien des Comics. Ein Reader, Bielefeld: transcript, S. 143–159, hier S. 149.

Funktion viele weitere zukünftige Krisen voraus (vgl. 12, 34)[82] und bringt das neue Programm von DC im Umgang mit Kontinuität, Kanon und Krisen in folgender Aussage, die Bruch und Kontinuität in einer Kippfigur vereint, zum Ausdruck: »And now I understand why these earths exist. Every time there is a change in the metaverse, the multiverse grows. To preserve every era of Superman« (12, 33). Zukünftig sind alle Versionen von Superman durch das Metaverse bewahrt, ja man könnte sagen, dass sie im Sinne Hegels aufgehoben[83] werden. In dieser Bewegung der Auflösung bzw. Versöhnung von sich widerstreitenden Welten – und den visuell wuchernden Anfängen des neuen und Rückfällen in den alten Reboot – wendet sich *Doomsday Clock* von seinem postmodernen Erbe aus *Watchmen*[84] ab und zeigt sich als zutiefst in der Moderne verankert: »Hegels Einheit der Gegensätze ist als Überwindung der Ambiguität in der Synthese höherer Erkenntnis zu denken.«[85] Die Ambiguität der vielen Welten, die »out there« (12, 33) sind, wird durch den »literarischen Erzählerkommentar aufgelöst […], so daß der Gegensatz zwischen Sein und Schein, Wahr und Falsch, Gut und Böse usw. wiederhergestellt wird. Die Wirklichkeit erscheint trotz aller Schwierigkeiten und Hindernisse erkennbar und beherrschbar.«[86]

Entsprechend beherrscht ein christlich-missionarischer Duktus das letzte Kapitel, in dem Dr. Manhattan sich selbst als durch den ›Christus‹ Superman Bekehrten inszeniert und nun seinerseits gänzlich in der Rolle des sich opfernden Gottes aufgeht: »I see tomorrow. The man of tomorrow. And for the first time… I am inspired.« (12, 32 f.), »I now understand Superman's true purpose. He will show them the way. […] He is the bridge stretching across generations that will lead everyone to peace« (12, 35). Kurz darauf heißt es: »I see the light now. I see my final purpose.« (12, 39) Und Lois Lane vollendet in ihrer Beschreibung Dr. Manhattans die christliche Botschaft, wenn sie zu Superman sagt: »You changed him. And he'll change someone now, too, don't you think? Because if you have faith in that, there's hope for all of us.« (12, 41) Von Superman inspiriert, wird Dr. Manhattan selbst zu Christus: er opfert sich für seine Welt der ›Watchmen‹ und hinterlässt dieser einen eigenen Superman-Christus[87] in der Gestalt des Kindes von Mime und Marionette, der ganz im Zeichen der christlichen Liebe steht: »I give the last of my power to this world and this child. So

82 Für eine erste Referenz der im Comic genannten Krisen zu den von DC 2019 geplanten Ideen siehe etwa Johnson, Jim: »Doomsday Clock Finale Charts the Course for *DC's* Future Crisis«, https://www.cbr.com/doomsday-clock-future-crisis-dc-universe-earth-5g/ vom 18.12.2019.

83 Siehe dazu Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Wissenschaft der Logik I, Werke Band 5, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 113.

84 Die vielfältigen ausgelegten Zitate und Verweise in *Watchmen* lassen sich nicht mehr auf ein Bezugs- oder Sinnsystem vereinen, siehe dazu H.-J. Backe: Under the Hood, S. 20.

85 P. V. Zima: Moderne/Postmoderne, S. 42.

86 Ebd., S. 41.

87 Womit der Mythos und die missionarische Bekehrung rückwirkend auch auf *Watchmen* übergreifen.

that this planet has a protector who will receive love. And return it.« (12, 44). Nach der Vollendung seiner Mission löst sich Dr. Manhattan über eine Folge von drei Panels in Nichtexistenz auf (12, 44).

Das vorletzte Panel des Comics, das eine ganze Seite einnimmt, zeigt einen etwa 6-jährigen Jungen, wiederum in Aufsicht, der Dr. Manhattans Symbol (ein Kreis mit einem Punkt in der Mitte, der das Zeichen Wasserstoff darstellen soll) auf der Stirn trägt und sagt: »Jon calls me Clark.« (12, 46). Erneut ist es der Binnenfilm, der, diesmal in Form des abgedruckten Drehbuchs, das Ende des Comics vorausschauend kommentiert: »I was so focussed on what made the two men *different*… I didn't see the obvious. It was what they have in *common* that mattered.« (Interlude zu Kapitel 10, o. S., Herv. K.K.) Die Verschiedenheit der beiden Figuren wird damit in eine zirkuläre Struktur des Eigenverweises[88] überführt – Dr. Manhattan verweist auf Superman, dieser wiederum auf Dr. Manhattan als dessen Abkömmling – beide sind nun buchstäblich und materiell in dem Jungen Clark ununterscheidbar vereint. Durch diese überhöhende »Wirklichkeitsreduktion«[89] reinstalliert *Doomsday Clock* vor der Folie einer Bekehrungsgeschichte Dr. Manhattans den »Mythos von Superman«[90], der, poststrukturalistisch gesprochen, den Logozentrismus wiedereinsetzt oder, mit Bachtins Worten, letztlich »monologisch[…]«[91] organisiert ist und als Ursprungsmythos eine »ungedeckte Totalisierung[…]«[92] vornimmt. Denn

> […] [m]it dem Übergang von der Geschichte zur Natur nimmt der Mythos eine Einsparung vor: Er beseitigt die Komplexität der menschlichen Handlungen, verleiht ihnen die Einfachheit der Wesenheiten, unterdrückt jede Dialektik, […] er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, ausgebreitet in der Evidenz […]. Die Dinge tun so, als bedeuteten sie von ganz allein.[93]

---

88 »Der Fall Superman bestätigt diese Hypothese. Achten wir auf die ideologischen ›Inhalte‹ der Superman-Geschichten, so zeigt sich, daß sie kommunikativ aufgrund der Struktur der Erzählserie Bestand haben und funktionieren; doch zugleich legen sie die Struktur, die die ideologischen Gehalte zum Ausdruck bringt, als ein zirkuläres und statisches Gefüge, als Träger einer ihrem Wesen nach starren pädagogischen Botschaft fest.« U. Eco, Der Mythos von Superman, S. 293.

89 R. Brandt: Mythos und Mythologie, S. 17.

90 U. Eco: Der Mythos von Superman, S. 275. Auf diesen frühen Aufsatz von Eco bezieht sich die Superhelden-Forschung nach wie vor unter positiven wie negativen Vorzeichen. Kritisch und mit einem Gegenbeispiel gegen Eco ins Feld zieht Frahm, Ole: »Der Mythos vom Mythos von Superman«, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien, Bielefeld: transcript 2018, S. 467–483.

91 M. Bachtin: Probleme der Poetik, S. 227.

92 R. Brandt: Mythos und Mythologie, S. 11.

93 Barthes, Roland: »Der Mythos heute«, in: Ders., Mythen des Alltags, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 251–316, hier S. 296.

So wird Superman gleichermaßen zum Sinnbild der Hoffnung reduziert und in seiner »mytischen Gegenwart«[94] überhöht: »Because hope is the north star of the metaverse« (12, 34); »No matter how many times Superman's existence is attacked, he will survive. Even if change is a constant.« (12, 34) Mit der von Roland Barthes dem Mythos zugeschriebenen »Doppelfunktion […]: Er bezeichnet und […] schreibt vor«[95], verwandelt er »Geschichte in Natur«[96] und vermag infolge dessen »intentionale Rechtfertigungen von ihrer Intentionalität zu entkleiden«.[97] In diesem Sinn befreit sich der DC-Verlag von einer außerfiktionalen Begründung seiner marketingstrategischen Entscheidungen, die zur Retcon des *The New 52* und deren Revidierung führten und verleiht dem ökonomisch motivierten Alltagsgeschäft die (ursprüngliche) Aura des mythisch überhöhten Supermans.[98]

Von der Fiktion zur Wirklichkeit und zurück

Als außerfiktionale Handlungen ordnender und kommentierender Metacomic kann *Doomsday Clock* als Stichwortgeber für neue Beschreibungsterminologien im Umgang mit der Bewertung konkurrierender Superheldenversionen dienen. Mit dem *Rebirth*-Reboot sollte laut Aussagen der (damaligen) Verantwortlichen des DC-Verlags eine ›neue Linie‹ eingeschlagen werden, die *Doomsday Clock* poetisch inszeniert und mythisch-narrativ legitimiert. Dan DiDio und Jim Lee postulierten 2015 eine Kursänderung des Verlags, die vor allem vorsah, vom strikten Gedanken der Kontinuität wegzukommen:

> We're really asking the creators to […] really focus on canon more than continuity. Continuity is, this is where this character was today, and this is where

94 Eco, Umberto: »Die Innovation im Seriellen«, in: Ders. (Hg.), Über Spiegel und andere Phänomene, München/Wien: Hanser, S. 155–180, hier S. 161.

95 R. Barthes: Der Mythos heute, S. 261. An anderer Stelle beschreibt Barthes, dass die »mythische Rede […] sich zugleich als amtliche Mitteilung und als Feststellung dar[stellt]« (ebd., S. 271). Walter Burkert betont diesbezüglich, dass der »Mythos […] *explanans*, nicht *explanandum* [ist]«. Burkert, Walter: »Mythos – Begriff, Struktur, Funktionen«, in: Fritz Graf (Hg.), Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms, Stuttgart: Teubner 1993, S. 9–24, hier S. 18 f., Herv. i. O.

96 R. Barthes: Der Mythos heute, S. 278.

97 Groeben, Norbert: »Mythos contra Erklärung. Dimensionen eines psychologischen Konflikts«, in: Jutta Wermke (Hg.), Comics und Religion. Eine interdisziplinäre Diskussion, München: Fink 1976, S. 137–167, hier S. 152.

98 »The function of myth, briefly, is to strengthen tradition and endow it with a greater value and prestige by tracing it back to a higher, better, more supernatural reality of initial events.« Malinowski, Bronislaw: »Myth in Primitive Psychology«, in: Bronislaw Malinowski (Hg.), Magic, science and religion and other essays, Prospect Heights, Ill.: Waveland Press 1954, S. 93–148, hier S. 145 f.

> he is tomorrow. Those are things that sometimes I think the readership gets too concerned about it, and it starts overshadowing what we're in the business of doing, which is telling stories. So by focusing on canon -- which is the stories that matter, the best stories that we tell with these characters, they get *elevated*, and that's the history we want to create with these characters.[99]

Obwohl Jim Lee in seinem Statement noch am hierarchischen Begriff des Kanons festhält, lässt sich im Rückgriff auf einen Kommentar von Dr. Manhattan aus *Doomsday Clock* eine neue Begrifflichkeit vorschlagen: »Looking at the present and its immediate surroundings has been like trying to read through a kaleidoscope« (9, 6), sagt Dr. Manhattan im Augenblick seiner Ankunft in der DC-Welt. Versteht man diese fiktionale Konstellation als Metakommentar zur Serienlandschaft des DC-Verlags, lässt sich Dr. Manhattan als Prototyp kompetenter Leser*innen begreifen, die potentiell Zugriff auf alle Versionen der DC Historie haben und deren Gesamtheit weder zu einer Kontinuität zusammenzufügen noch in mehr und weniger relevante, hierarchisierte Geschichten eines Kanons einzuteilen ist, sondern vielmehr einem Kaleidoskop gleicht. In solch einem Kaleidoskop herrscht eine »ungleichzeitige Gleichzeitigkeit«[100] aller Variationen, für die wiederum Dr. Manhattans simultane Zeitwahrnehmung prototypisch ist. Aus dieser Verfügbarkeit ergeben sich für die Produzierenden vielfältige Inspirationsmöglichkeiten, wie der (damalige) DC-Mitherausgeber Dan Didio postuliert: »Once you do that, you're building a much stronger foundation for the DC Universe, and ultimately what happens is that as you start to see what works, you can bring ideas and concepts together to actually expand our audience, and then to cross-pollinate.«[101] Der Begriff der ›cross-pollination‹ enthält – vage an Derridas *dissémination* erinnernd – das Potential einer postmodernen Zitations- und Verweisfreude und suggeriert eine weitgehende Enthierarchisierung, die *Doomsday Clock* durch die Pluralisierung der Welten sowie stellenweise visuell zwar ausagiert, in Bezug auf die formale und narrative Erzählstruktur und die außerfiktionalen Verhandlungen von Autorenrechten allerdings gerade nicht realisiert.

Die Einführung des Metaverses in *Doomsday Clock* erfüllt die von Frank Kelleter und Daniel Stein genannten »Kommentar- und Ordnungsfunktionen, die das serielle Universum einerseits ausweiten und komplizieren, andererseits Komplexitätsreduktion auf einem höheren Reflexionsniveau leisten, z.B. dadurch, dass Geschichten über die Produktion und Rezeption einer Serienfigur nun zum integra-

---

99 Ching, Albert: »Jim Lee & DiDio Call June Launches ›First of Many Steps‹ in Building the ›New‹ DC Comics«, https://www.cbr.com/lee-didio-call-june-launches-first-of-many-steps-in-building-the-new-dc-comics/ vom 10.03.2015, Herv. K.K. Auch hier finden sich in der Wortwahl ›elevated‹ Spuren christlicher Semantik.

100 Bloch, Ernst: Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 1.

101 Ch. Albert: Jim Lee & DiDio, o. S.

len Bestandteil der Serie selbst werden«,[102] in diesem Fall die Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Superman-Version des *The New 52*-Reboots. Kelleter und Stein fassen ›Metaverse‹ als einen auf Pluralisierung hin ausgerichteten Begriff auf, der sich vor allem auszeichnet durch

> […] eine konnexionistische (oder wuchernde) Serialität: eine unübersichtliche Verflechtung unterschiedlichster serieller Universen, zunehmend in elektronischen Medien durch selbstorganisierte oder semi-professionelle Akteure. Das Ergebnis sind serielle Proliferationen, die sich nur schwer auf traditionelle Weise legitimieren oder kontrollieren lassen, weil sie auf verschiedene Medien oder uneindeutig autorisierte, wenngleich global vernetzte Akteursgruppen verteilt sind.[103]

In *Doomsday Clock* dient der Begriff zwar einerseits als Etablierung der pluralen Universen, die jedoch andererseits zurückgebunden werden an ein gerade durch auktoriale Instanzen etabliertes, ordnendes Zentrum, als das Superman inszeniert wird, und bleibt somit hinter der theoretischen Konzeptionalisierung zurück, sodass

> […] [j]ede Verstärkung fremder Intonationen in dem einen oder anderen Wort […] nur ein Spiel ist, das der Autor zuläßt, damit danach sein eigenes, direktes oder gebrochenes Wort um so deutlicher zu hören ist. Jeder Streit zweier Stimmen um den Besitz eines Wortes, um die Vorherrschaft in ihm, ist von vorn herein entschieden, ist nur ein scheinbarer Streit; alle Interpretationen des Autors sammeln sich früher oder später in einem Redezentrum und einem Bewußtsein, alle Akzente in einer Stimme.[104]

So vergibt sich der Comic die Chance, mehr zu sein als eine zirkuläre »›story about a story‹ that combines major story lines with references to what went on behind the scenes«[105].

Zwar gelingt es *Doomsday Clock* – vor allem durch seine parasitäre Gegnerschaft zu *Watchmen* – insbesondere in der Interaktion zwischen Text und Bild stellenweise das postmoderne, polyvalente Erbe seines Originals zu entfalten. Die auffallend häufigen Wiederholungen und Variationen einzelner Plotteile, seien es die variierenden Formulierungen Dr. Manhattans oder sein repetitiv erzählter und dargestellter, dadurch wuchernder und sich vervielfachender Eingriff in die Geschichte des DC Universums zeigen die von Ole Frahm vorgenommene Bestimmung des Co-

---

102 F. Kelleter/D. Stein: Autorisierungspraktiken, S. 265.

103 Ebd., S. 264 f.

104 M. Bachtin: Probleme der Poetik, S. 227.

105 Parkin, Lance. »Truths Universally Acknowledged: How the ›Rules‹ of *Doctor Who* Affect the Writing«, in: Pat Harrigan/Noah Wardrip-Fruin (Hg.), Third Person: Authoring and Exploring Vast Narratives, Boston: MIT Press 2009, S. 13–22, hier S. 14.

mics als parodistische und Identität unterlaufende Kunstform[106] auf und stehen der vereinheitlichenden Tendenz des Plots entgegen. Durch die Funktion des Comics innerhalb der DC Veröffentlichungen allerdings, als Metacomic einen orientierenden Überblick über die unzähligen Erzählstränge der letzten 20, wenn nicht 40 Jahre und deren Wertung innerhalb des DC Universums geben zu wollen, verfolgt der Plot ein eindeutiges Ziel, das die metaleptischen und (selbst-)reflexiven Tendenzen durch die Re-installation des ›Mythos Superman‹ stillstellt und alle Bedeutungen zu beherrschen versucht. Letztlich wird so das Spiel mit Dr. Manhattan als überdeterminiertem Zeichen und dessen Göttlichkeit im Comic von auktorialer Seite domestiziert und lässt einen illusionsbrechenden Modus nur dort zu, wo Manhattan zum innerdiegetischen Kunstgriff wird, um außerfiktionale Entscheidungen zu narrativieren.

106 Vgl. Frahm, Ole: Die Sprache des Comics, Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 11 f.

Daredevils Dilemma als Katholik und blinder Superheld wider Willen

Ein Rezeptionsbericht zur Netflix Serie

Matthias Keidel

Daredevil hat die Bühne betreten und weil er als Held bei Marvel eine Sonderrolle hat, ist klar, dass auch das Format des Auftritts einzigartig ist. Was in diesem Aufsatz untersucht wird, sind die drei Staffeln der Netflix Serie.[1] Mit filmischen Mitteln wird seine Geschichte neu und von Anfang an erzählt. Alles wird neu begründet und mit neuen Akzenten miteinander verknüpft, sodass sowohl Comic-Fans und -Kenner abgeholt werden als auch neues Publikum im Streaming gewonnen werden kann. Die drei Staffeln der Netflix Serie über den blinden und katholischen Superhelden Daredevil alias Matt Murdock bauen auf den gleichnamigen Comics der Figur auf, die 1964 durch den Comicautor Stan Lee sowie die Zeichner Bill Everett und Jack Kirby erschaffen wurde. Die Staffeln sind in den Jahren 2015 bis 2018 exklusiv bei Netflix erschienen. Auf die Daredevil Serie folgten weitere Netflix Serien wie *Jessica Jones*[2], *Luke Cage*[3], *Iron Fist*[4], *The Punisher*[5] und 2017 *The Defenders*[6], wo alle Genannten mehr oder minder zusammenarbeiten, um der Geheimorganisation ›Die Hand‹ das Handwerk zu legen. Die Netflix Serie *Daredevil* richtet sich dabei explizit an ein erwachsenes Publikum, da die Altersfreigabe durchweg bei 18 Jahren liegt. Letzteres lässt bereits vermuten, dass vor allem exzessive Gewaltdarstellungen Bestandteil und Thema der erfolgreichen Produktion sind.

---

1 *Daredevil*, Staffel 1–3 (USA: 2015–2018, P: Drew Goddard). Alle Zitate werden im Folgenden in der deutschen Übersetzung und unter Nennung von Staffel, Episode und ggf. Timecode ausgewiesen. Die Serie wurde ursprünglich als Netflix-Original produziert, im Zuge des Kaufs von Marvel durch Disney ist sie mittlerweile an den hauseigenen Streaming-Dienst Disney Plus abgewandert. Die Analyse der langjährigen Comicserien wird explizit nicht in den Blick genommen, um die Anlage der Figur Daredevils in der vieldiskutierten Netflixserie genauer in den Blick zu nehmen, insbesondere was die Darstellung seines Katholizismus anbetrifft.

2 *Jessica Jones*, Staffel 1 bis 3 (USA 2015–2019, P: Melissa Rosenberg et al.).

3 *Luke Cage*, Staffel 1 und 2 (USA 2016–2018, P: Gail Barringer et al.).

4 *Iron Fist*, Staffel 1 und 2 (USA 2017/18, P: Scott Buck et al.).

5 *The Punisher*, Staffel 1 und 2 (USA 2017–2019, P: Steve Lightfood et al.).

6 *The Defenders*, Staffel 1 (USA 2017, P: Douglas Petrie et al.).

Daredevil – ein religiöser Draufgänger?

Die Thematik dieses Aufsatzes verbirgt sich bereits im selbstgewählten Namen des Superhelden. Schon in diesem klingen religiöse Motive durch wie bei keinem zweiten. Daredevil, das heißt mehr als dessen umgangssprachliche Bedeutung ›Draufgänger‹. Die Bezeichnung ist nicht einfach zu deuten, denn wie schon der Forschungsband von Lindsay im Titel sagt: »The Devil is in the Details«[7]. Es scheint vordergründig um den Kampf zwischen Gut und Böse zu gehen. Aber wer oder was ist das Gute? Die Bösen wollen angeblich alle das Beste für die Stadt und sie laufen nicht davon, wenn sie ›das Gute‹ erblicken, sondern sie kämpfen mit allen Mitteln, ob körperlich oder mit psychologischer Kriegsführung, gegen Daredevil, denn ihnen gehört gewissermaßen die Stadt. Das organisierte Verbrechen mit seinen Mafiastrukturen und Clans dominiert den Alltag und hat die Polizei unterwandert.

Es gibt kaum einen Konflikt, in dem neben gewalttätigen Angriffen nicht auch die Motivation von Daredevil hinterfragt oder versucht wird, ihn auf die andere Seite zu ziehen. Und Daredevil als gläubiger Katholik lässt sich immer wieder ›in Versuchung führen‹; in Versuchung, seinen Kampf für die Schwachen, Benachteiligten, Entrechteten, Entführten und Versklavten aufzugeben; in Versuchung, seine Freundschaften und sozialen Beziehungen ganz abzubrechen; in Versuchung, eben doch zu morden, um mit den Bösen endgültig Schluss zu machen, wie es ihm mehrere andere Kämpfer vorleben, insbesondere der Punisher.[8]

Auf der einen Seite gehört Daredevil als Superheld mit dem Handicap Blindheit selbst zu den ›Schwachen‹, vergleicht man ihn z.B. mit Thor oder Iron Man. Auch sein Katholizismus lässt ihn zu einer Minderheit in den USA gehören. Zwar kann er seine Blindheit durch gesteigerte Sinne anderer Art mehr als ausgleichen und als Matt Murdock ist er Anwalt, also scheinbar privilegiert, doch verfügt er kaum über finanzielle Mittel und wenig Reputation, insofern könnte man sagen, dass er ein Leben so nah an den Opfern von Gewalt und Unterdrückung führt, wie es nur möglich ist. Seine Mission zu einem Retter der Entrechteten zu werden, hat von Anfang an massive Legitimationsprobleme, gesellschaftlich nach außen und psychologisch nach innen. Letztendlich wird er in Versuchung geführt, seinen katholischen Glau-

7 Lindsay, Ryan K. (Hg.): The Devil is in the Details. Examining Matt Murdock and Daredevil, Edwardsville, Illinois: Sequart 2013.

8 Der Punisher alias Exsoldat Frank Castle zeigt eindrücklich, was aus einem Superheld wird, wenn er so weit getrieben wird, alle seine Ideale außer dem Wunsch nach Rache aufzugeben. Auch Castle war einmal katholisch und kennt die damit verbundenen Werte. Er hat sie jedoch verworfen und konfrontiert Daredevil damit. Er tötet skrupellos und effektiv, um das Böse auszurotten. Damit fällt er aus der Definition eines Superhelden heraus und markiert mit Blick auf Daredevil so etwas wie dessen Abstiegsrichtung.

ben aufzugeben, der von Anfang an gefährdet ist.[9] Er ist ein Superheld mit Skrupeln und diese Skrupel werden permanent zum Thema aller drei Staffeln gemacht. Auch wenn ein Tötungsverbot zur Definition gehört, was einen Superhelden bei Marvel und DC klassischerweise vom Villain unterscheidet, so nehmen es doch viele Helden damit nicht so genau. Es ist kaum anzunehmen, dass es nicht hunderte Todesopfer gibt, wenn sich die Avengers im Kampf mit übermächtigen Villains und bösen Göttern dutzendfach durch Wolkenkratzer schlagen und halb Hell's Kitchen zum Einsturz bringen. Dieses Vorgehen wird dann in der Regel witzig kommentiert. Als Kanonenfutter werden aber auch gern außerirdische Spezies aufgeboten, die man massenweise niedermetzeln darf, ohne sich mit humanitär moralischen Spitzfindigkeiten befassen zu müssen.

Ganz anders ist die Lage und das Setting bei *Daredevil*.[10] Er hat es nur mit ›normalen‹ Menschen zu tun, die Serie spielt in einem New York von den 80ern bis in die 2000er Jahre, jedoch mit einer Szenerie, die an die 70er Jahre erinnert.[11] Wenn Daredevil in Form ist und die Situation kontrollieren kann, schaltet er seine Gegner mit hochpräzisen Tritten und Schlägen aus. Im Verlauf der ersten beiden Staffeln wird er jedoch zunehmend verzweifelter, wütender und hoffnungsloser, sein Einsatz von Gewalt verändert sich. Er wird ungestümer, zügelloser, mehr von Wut getrieben. Er schießt über das Ziel, das er sich selbst gesetzt hat, hinaus. Böse gesagt könnte man

---

9 Der Regisseur Drew Goddard, der die Netflix Serien um Daredevil wesentlich mit initiiert hat, war schon immer begeistert davon, einen katholischen Superhelden zu inszenieren, der mit den Definitionen von Gut und Böse ringt. Gleichzeitig geht es ihm darum, mit der Filmserie etwas Eigenes zu schaffen, das sich von der Comicvorlage abhebt. So sagt er 2015 zu seiner Rolle in der Produktion: »I don't wanna be a guy that just takes the comics and then shoots them onscreen. I think it's our job to treat it as if it's our run. If I'm the writer of a comic book, you wouldn't just retell someone else's story, you would just take that ball and move it forward.« https://www.cbr.com/drew-goddard-still-involved-with-daredevil-for-season-2/ vom 13.4.2022.

10 Der Gesamtlook ist düster, denn Daredevil agiert bevorzugt nachts. ›Dark and gritty‹ hat sich zu einem übergreifenden Trend für die Neuinszenierung von Superhelden entwickelt, doch in den Daredevil Comics war dieses Element schon immer angelegt. BH Shephard wertet diese Bezeichnung als Qualitätskriterium für die Serie: »Dark and gritty is not about black and white, but what happens when the line between them blurs into a gray smear.« https://litreactor.com/columns/how-daredevil-does-dark-and-gritty-right vom 13.4.2022.

11 Daredevils spezielle Nische im Kosmos der Marvel-Superhelden beschreibt auch M. S. Wilson: »His best adventures are the most down-to-earth ones, in which he wrestles with moral dilemmas and emotional issues.« Wilson, M. S.: »Daredevil: not ready for primetime?«, in: R. Lindsay, The Devil is in the Details, S. 71–78, hier S. 77. Wilson betont die Nähe der Figur als Einladung für das Print- und Filmpublikum, sich zu identifizieren. Das Unperfekte, das Scheitern und die Unsicherheit, die Daredevil von seinen selbstbewussteren Kollegen wie Spider-Man, Iron Man oder Captain America unterscheidet, tragen ihrerseits dazu bei.

formulieren, er lässt sich gehen. Mit mehr Verständnis für seine Situation gesprochen, könnte man meinen, dass er versucht, sich mit allen Mitteln frei zu kämpfen, zu überleben und die immer größer und aussichtsloser wirkenden Probleme zu lösen, die sich ihm stellen. Seine relative Ohnmacht trotz seiner weit überdurchschnittlichen Kräfte und gesteigerten Sinneswahrnehmungen, mit denen er seine Erblindung mehr als ausgleicht, macht ihm immer mehr zu schaffen. Auch sein katholischer Glaube hilft ihm nur kurzfristig oder er vergrößert sein Dilemma noch.

Denn seine Methoden werden von seinem Umfeld entweder als moralisch verwerflich, als Selbstjustiz, bezeichnet oder ihm wird von seinen Widersachern prophezeit, dass er sich durch seinen Weg der Gewalt in kürzester Zeit mit ihnen gemein machen wird, mit den Verbrechern und Schlächtern, die er jagt und hinter Schloss und Riegel zu bringen versucht. Das Gute befindet sich in der Krise. Der Vorwurf der Selbstjustiz, die Christen eigentlich verboten ist, greift Daredevil ebenso an wie die Prophezeiung seines ethischen Niedergangs durch Brutalität, die ja tatsächlich zu beobachten ist. Beides zehrt an seinen Nerven, hinterfragt immer wieder seine Existenzgrundlage, seine selbstgewählte Mission, sich als ›Teufel von Hell's Kitchen‹ zum Anwalt der Opfer zu machen. Matt Murdock spielt mit dem Begriff Teufel. Ein Teufel in der Nacht möchte er für die Verbrecher und Übeltäter, für die Mafia sein; ein Teufel, der böser kämpfen kann als die Bösen, der aber dem Guten dient. Ein wahrer Anwalt der Opfer ist er in seiner bürgerlichen Existenz als Matt Murdock, der mit Foggy Nelson eine Anwaltskanzlei eröffnet, deren Klienten meist in Naturalien bezahlen, weil sie kein Geld haben. Zu Beginn der ersten Staffel stößt Karen Page zu ihnen, die eine wesentliche Rolle in der Serie spielt. Sie ist auch die erste protagonistische Frauenfigur und heimliche Liebe von Foggy und Matt zugleich, die ebenso wie Foggy bereits in den frühen Comics eingeführt wurde.[12]

Daredevil, Hell's Kitchen und sein soziales Umfeld

Daredevil, Draufgänger, blind, katholisch, von Skrupeln geplagt – all das trifft zu, doch schwingen noch mehr Bedeutungsebenen in diesem Namen mit. Sicher hängt

12 Timothy Callahan hat von der Figur Karen Page keine hohe Meinung: »Secretary Karen Page is the love interest, creating friction between the two lawyers, and providing a body regularly in need of rescuing for the hero.« Callahan, Timothy: »Being Mike Murdock«, in: R. Lindsay, The Devil is in the Details, S. 21–31, hier S. 23. Allerdings bezieht sich diese Aussage auf die erstmalige Einführung der Figur in den ersten Comicausgaben im Jahr 1964. Die Zeichnung von Karen Page in der Netflix Serie gerät sehr vielschichtig, sie hat eine tragende Rolle bis zum Ende der drei Staffeln. Vor allem überlebt sie das Attentat in der letzten Staffel, dem sie in den Comics zum Opfer fällt. Allein das zeigt, um wie viel wichtiger die Figur in der Serie bewertet wird.

er direkt mit dem berühmt-berüchtigten New Yorker Stadtteil Hell's Kitchen zusammen, aber es steckt mehr dahinter. Es ist auch die kindliche Sehnsucht des jungen Murdock, der seinem Vater Jack nacheifern möchte, der Profiboxer war und seine Werte geprägt hat. Er möchte das Andenken seines Vaters bewahren, aber auch seinen Tod rächen, da ihn die Mafia getötet hat. Angeblich haben auch Schulhofschläger Matt als Daredevil bezeichnet, weil er sich wie sein Vater in die aussichtslosesten Kämpfe mit Stärkeren gestürzt hat und lieber Prügel bezog, als wegzulaufen oder sich demütigen zu lassen.[13] Es schwingt auch ein wenig Selbstironie mit in der Bezeichnung Daredevil, wie er Foggy gegenüber zugibt. Zu einem passenden Superhelden-Kostüm kommt Daredevil erst relativ spät im Verlauf der Staffeln. Zunächst tritt er bloß in schwarzer Kleidung und über Kopf und Augen gezogener schwarzer Mütze auf, was im Vergleich zu anderen Superhelden ungewöhnlich ist, weil seine Augen somit verdeckt sind und nicht freiliegen. Symbolisch verweist dies einerseits auf Matt Murdocks durchgehende Identitätskrise, andererseits hält die Inszenierung damit sowohl für seine Identität als Matt (getönte Brille, Blindenstock) als auch für seine Identität als Daredevil im provisorischen Kostüm (schwarz verdeckte Augenpartie) die Blindheit und damit seine Disability als Fakt und Differenzkriterium ständig präsent. Das spätere echte Kostüm verfügt dann zwar über eine klassische Maske, die Einfärbung der Augen im gleichen Ton wie die zivile Brille übernehmen dann aber ebenfalls diese Funktion.

Er selbst kann sich nicht entscheiden, welche Art von Superheld er sein möchte, ja, ob er überhaupt einer sein möchte. Immer wieder denkt er darüber nach, seine Rolle als Daredevil abzulegen, insbesondere um mit Karen Page eine unbelastete Beziehung eingehen zu können. Doch die Umstände verhindern dies auf vielfältige Weise. Insofern ist er wie viele andere ein Superheld wider Willen. Bei Daredevil kommt noch sein Glaubenskonflikt dazu. Pater Lantom, sein Beichtvater, unterstützt ihn zwar moralisch immer wieder, aber eine ›Berufung‹ zum Superhelden gibt es von ihm genauso wenig wie einen Freibrief für den Einsatz von Gewalt. Ein gepanzertes Kostüm, ähnlich wie Batman, legt sich Daredevil erst zu, als seine Ver-

13 Vgl. Helvie, Forrest C.: »Daredevil and the Missing Father: Why Fathers Matter in Super-Hero Origins«, in: R. Lindsay, The Devil is in the Details, S. 32–44, hier S. 37 f. Helvie beschreibt Matts Verhältnis zu seinem Vater vor dem Hintergrund der Traumaforschung und konstatiert, dass die Aufspaltung in Daredevil und den Anwalt Murdock einerseits eine typische Reaktion auf Traumaerfahrungen ist und andererseits die Erwartungen des Vaters in doppelter Form erfüllt. Nach außen praktiziert der erfolgreiche Anwalt Gewaltverzicht, heimlich übertrifft er als Daredevil mit professionellem Gewalteinsatz die Taten seines Vaters als Boxer noch, indem er mit Selbstjustiz das zu richten versucht, was auf legalem Wege nicht gelingt. Helvie bezieht sich in ihrem Aufsatz auf die Comics von Stan Lee und die spätere Serie von Frank Miller.

letzungen überhandnehmen.[14] Wie wenig sich Daredevil wirklich mit dem Kostüm identifiziert, zeigt sich am Ende der dritten Staffel, als Benjamin Poindexter[15] Daredevils Kostüm stiehlt und damit als böser Daredevil Unheil stiftet. Matt Murdock erfindet kein neues oder anderes Kostüm, er will es nicht einmal zurückerobern, sondern er kehrt zu seinem Ausgangspunkt zurück, normale schwarze Alltagskleidung und eine über den Kopf gezogene schwarze Mütze zu benutzen. Die Nachteile, die ihm im Kampf daraus entstehen, nimmt er in Kauf, so sehr lehnt er in der dritten Staffel seine von ihm selbstgeschaffene Superheldenrolle ab. Gleichzeitig markiert das Verwerfen des Kostüms auch einen Bruch mit seiner persönlichen Definition von Katholizismus. In der dritten Staffel sieht er sich in der Position von Hiob, also passiv und von Leid gequält. Ja, er grenzt sich sogar von Hiob noch ab und hadert auf allen Ebenen mit Gott.

Selbstironie manifestiert sich durchgehend darin, dass Daredevil weiß, dass er sich eine eigentlich unmögliche Aufgabe zumutet. Hell's Kitchen ist so von Gewalt, organisierter Kriminalität und Bandenkriegen geprägt, dass ein Einzelner niemals einen Umschwung erreichen kann oder wird. Der Name Daredevil ist Selbstkritik, er spiegelt seine gerade durch den katholischen Glauben motivierten Selbstzweifel wider. Immer wieder fragt sich Murdock alias Daredevil nämlich selbst, ob er mit seinen Rachegelüsten, seiner Wut und seinem unverhohlenen Hass auf die Bösewichte seiner Stadt selbst vom Teufel besessen ist. Dies möchte er von Pater Lantom wissen, den er regelmäßig als Beichtvater und Seelsorger aufsucht.

Die Nonnen des Waisenhauses, das zur Gemeinde von Pater Lantom gehört, haben Matt nach dem Tod seines Vaters großgezogen und zu ihnen flüchtet er auch, als er zu Beginn der dritten Staffel schwer verletzt den Einsturz eines Gebäudes knapp überlebt hat. Sein Gehör ist stark in Mitleidenschaft gezogen. Dadurch verliert er seine nahezu übersinnlich anmutenden Orientierungsfähigkeiten und erfährt schmerzhaft, was es wirklich heißt, blind zu sein. Die Brüche und Prellungen schränken seine Kraft und Bewegungsfähigkeiten ein. Der Beginn der dritten Staffel zeigt ihn in einer generellen Existenzkrise, er liebäugelt sogar mit Selbstmord, indem er ohne schützendes Kostüm und nur halb genesen erneut auf Verbrecherjagd

---

14 Valerie E. Frankel beschreibt Daredevils Kostüm als Antwort auf seine Umwelt: »Daredevil dresses as what others have named him – the devil of Hell's Kitchen, complete with horns, a blazing red mystery presence that echoes his perception of a world ›on fire‹ as well as his religious conflict.« Frankel, V. Estelle: The Avengers Face Their Dark Side. Mastering the Myth-Making behind the Marvel Superheroes, in: LitCrit Press (2015), S. 149.

15 Vgl. https://www.superheldenfilme.net/wiki-marvel/bullseye-benjamin-poindexter/ vom 11.4.2022. Benjamin Poindexter entstammt ebenfalls bereits der Comichistorie, insbesondere in der *Born again* storyline, in der Poindexter unter der Villain-Bezeichnung Bullseye sowohl Karen Page als auch Elektra tötet. In der Netflix Serie scheitert sein Mordanschlag auf Karen. Elektra begegnet er überhaupt nicht. Auch der Name Bullseye wird nicht verwendet.

geht und die Auseinandersetzung gegen zwei einfache Straßenkriminelle verliert. Die beiden wollen schon gehen, doch er wirft ihnen eine Metallstange zu, kniet sich hin und ruft: »Gott vergib!«[16]. Daredevil möchte sein Leben wegwerfen, er geht nicht so weit, sich selbst zu töten, aber er nimmt seinen Tod im Einsatz billigend in Kauf, er sehnt ihn herbei, er versucht ihn zu erzwingen.

Dies wird in den Szenen deutlich, in denen er sich Wortgefechte mit der Nonne Maggie Grace liefert, die diese Strategie durchschaut und ihn mit seinem Selbstmitleid konfrontiert. Sie gewährt ihm in den Katakomben ihrer Kirche Unterschlupf und sorgt für seine Genesung. Sie besorgt ihm sogar einen Profiboxer, mit dem er seine neu erwachenden Kräfte erproben kann. Ohne sie, das kann man mit Fug und Recht behaupten, hätte sich Daredevil zu Beginn der dritten Staffel niemals erholen können, weder physisch noch psychisch. Sehr spät, in den letzten Folgen 8/9 der dritten Staffel stellt sich zur Überraschung des Publikums heraus, dass Maggie Grace auch seine leibliche Mutter ist. Sie konnte ihn wegen einer Kindbett-Depression nicht selbst großziehen, sondern überließ diese Aufgabe seinem Vater und ging selbst zurück in ihren Orden, um dort Waisenkindern zu helfen. So wuchs Matt bei seinem Vater, dem Profiboxer, auf und wurde, ähnlich wie Batman, zumindest gefühlt früh zur Waise.

Die späte Offenbarung, dass die Nonne Maggie Grace seine Mutter ist, nimmt Matt Murdock sehr schlecht auf. Er erfährt es, als er mit seinem hypersensibilisierten Gehör ein flehentliches Gebet von ihr belauscht. Mit ihr selbst redet er nicht darüber, doch konfrontiert er Pater Lantom, warum man ihn in all seinen Krisen in Unkenntnis gelassen habe. Lantom kann sich nicht wirklich rechtfertigen und Matt Murdock schließt mit den Worten: »Schämen sie sich!«[17], wobei er ihm aber vertraulich auf die Schulter fasst, eine interessante Geste in diesem Zusammenhang. Lantom und Maggie Grace geben sich in der Folge durchaus schuldbewusst und erklären z.B. Karen Page, dass man meist eine Sünde durch eine andere ersetze. Lantom stirbt kurz darauf einen Märtyrertod in seiner eigenen Kirche, als er sich vor Karen stellt, in dem Moment, als Daredevils böser Doppelgänger Poindexter ein Messer auf sie wirft. So wird Lantom zwar als fehlbarer Mensch gezeigt, aber auch als jemand, der für seine Ideale und seine Mitmenschen sein Leben hingibt. Trotz ihrer Fehler werden Lantom und Maggie Grace als gute Menschen porträtiert, die alles in ihrer Kraft Stehende versuchen, um ihren Glauben überzeugend zu leben. Maggie Grace war es auch, die den Kampftrainer Stick für Matt als Kind im Waisenhaus angeheuert hat. Erst nimmt Stick den Auftrag nur wegen des Geldes an, doch als er Matts Potential erkennt, wird er für lange Zeit zu seinem Mentor. Er sieht in Matt die skrupellose Kampfmaschine, die er in den Kampf gegen die Geheimorganisati-

16 *Daredevil*, S03 E01 »Wiederauferstehung«, TC: 42:00.

17 *Daredevil*, S03 E09 »Offenbarungen«, TC: 07:32–07:35.

on ›Die Hand‹ schicken könnte. Doch Murdock lehnt das Töten grundsätzlich ab – nicht unbedingt jedoch das Foltern, um wichtige Informationen zu erpressen.

Ein katholischer Superheld – ein Widerspruch in sich?

In den Gesprächen mit Pater Lantom geht es immer wieder um die Legitimität des Einsatzes von Gewalt bis hin zum Mord. Am liebsten hätte Murdock alias Daredevil bereits im Vorhinein Absolution nach katholischem Glauben für die Gewalt, die er einsetzen möchte. »Gerechtigkeit ist keine Sünde!« sagt er zu Lantom, doch Lantom antwortet: »So funktioniert das nicht!«[18] Also belastet die Gewalt, zu der sich Daredevil entschließt, erst einmal sein eigenes Gewissen und auch das seiner Freunde. Trotzdem stößt er bei Lantom auf Interesse, offene Ohren und ein offenes Herz. Die Figur des Priesters ist weitgehend positiv gezeichnet, obwohl er Murdock letztlich keine konkreten Anweisungen für moralisches Handeln gibt. In einem längeren Gespräch der beiden, nachdem Daredevil reichlich Erfahrungen mit seinem Antagonisten Wilson Fisk sammeln konnte, fragt er den Priester, ob er an die Existenz des Teufels glaube.[19] Pater Lantom erzählt daraufhin eine längere Geschichte vom Mord eines Dorfältesten in Afrika durch einen bestialischen Kommandanten und kommt – entgegen katholischer Lehrmeinung – zum überraschenden Schluss: Ja, es gibt den Teufel in Menschengestalt! Implizit stellt Lantom fest, dass genau dies auch bei Wilson Fisk der Fall ist.[20] Murdock fragt Lantom, ob es erlaubt und angeraten sei, so einen Teufel in Menschengestalt zu töten oder ob Christen *alles* in Nächstenliebe hinnehmen müssten. Dazu kann sich Daredevil absolut nicht durchringen. Für ihn gilt an dieser Stelle nur die Option, auf absichtsvolles Töten zu verzichten. Gewalt ist definitiv seine Strategie zum Überwinden von Bedrohungen. Und selbst das Töten erscheint ihm im weiteren Verlauf der Staffeln immer mehr als die Ultima Ratio der Verbrechensbekämpfung.[21]

---

18 Vgl. *Daredevil*, S01 E01 »Im Ring«, TC: 04:31-04:44.

19 Die Serie spielt mit der Farbwahl der Figuren. Daredevils erstes Kostüm ist komplett schwarz, während Wilson Fisk mit einem weißen Anzug eingeführt wird, noch dazu in den fast himmlischen Sphären einer Kunstgalerie, wie er vor einem weißen Gemälde steht. Vgl. V. E. Frankel: The Avengers Face Their Dark Side, S. 145 f.

20 Der Kritiker Mark Harrison wertet den Bösewicht Fisk als einen der besten Villains, die Marvel je entworfen habe. Innerhalb der Staffeln 1 und 3 erhält Fisk fast die gleiche Erzähldauer für seine Backstory und charakterliche Entwicklung wie Matt Murdock selbst. Vgl. https://www.denofgeek.com/comics/daredevils-kingpin-is-marvels-best-villain/ vom 11.4.2022. Harrison beschreibt treffend, wie ähnlich die moralische Begründung des Handels bei Fisk und Daredevil gefasst ist. So nutzen beide die Formulierung: »I just want to make my city a better place« (vgl. ebd.) in der vierten Episode der ersten Staffel.

21 Mord wird möglich, wenn man dem Gegner das Menschsein absprechen kann, so führt Henry Northmore aus: »As Daredevil so succintly puts it: ›Wilson Fisk is simply the single most

Es geht um das ursprüngliche Dilemma aller Superhelden, dass ihr Gegenspieler – hier der Villain Kingpin – exakt den Schatten der Superhelden verkörpert. So stellt Valerie Estelle Frankel die These auf: »The hero can learn from this encounter to grow as a person«[22] und natürlich klingt hier die klassische Reise des Helden nach Joseph Campbell an.[23] Aber obwohl es genau um diesen Lernprozess geht, wird er in der Figur Daredevils maximal problematisiert. Es lässt sich gar nicht sagen, ob ihm sein katholischer Glaube wirklich dabei helfen kann, aus seinem Dilemma herauszufinden, auf jeden Fall bietet er ihm das Setting, seine Gewissensprobleme zu thematisieren. Und dieses Setting stellt die Clinton Church als Handlungsort mit Lantom und Maggie Grace als zentralen Figuren der Gewissenserkundung zur Verfügung.

Tragische Hintergründe

Alle Superhelden der Netflix Serien eint eine tragische Lebensgeschichte, stets mit frühem Verlust der Eltern. So ist es bei Jessica Jones, Luke Cage und Iron Fist. Obwohl dies eine Konstante in den Stories ist, variieren die Einzelheiten jeweils stark. In Matt Murdocks Fall wird sehr viel aus seiner Kindheit und zur Figur seines Vaters in der ersten Staffel erzählt, um das spätere Doppelleben Murdocks alias Daredevil verständlich zu machen und zu begründen. Der Vater ist Profiboxer, eigentlich sehr talentiert, doch um an Geld zu kommen, lässt er sich immer wieder auf Deals ein, absichtlich zu verlieren, um die Karriere anderer Boxer zu befördern, die von der Mafia unterstützt werden, auf deren Sieg sie hohe Beträge wettet. Der junge Matt muss dem Vater immer wieder helfen, sich zusammenzuflicken. Trotzdem lässt der Vater seinen Sohn eine liebevolle Erziehung erfahren, er ist Vorbild. Auch mit der Behinderung des Sohnes, dem Verlust seines Augenlichts, geht der Vater sehr fürsorglich und wertschätzend um. Der Vater ahnt noch nichts von den nahezu überna-

---

evil and dangerous man I've ever known‹ (Daredevil #297, Oct 1991). By branding him in this way, Matt positions Fisk as almost inhuman. Therefore, he can be treated as such, almost absolving Matt of any guilt for his later actions.« Northmore, Henry: »There will be blood: Daredevils violent tendencies«, in: R. Lindsay, The Devil is in the Details, S. 45–57, hier S. 49. Daredevils Abstieg zu völliger Skrupellosigkeit wird in den Comicserien unter Ed Brubaker ab 2006 geschildert. Er nimmt Anleihen beim film noir, von Martin Scorsese und bei Roman Polanski. Daredevils Abstieg endet damit, dass er im Comic die Anführerschaft über die Organisation die ›Die Hand‹ übernimmt. Vgl. Lindsay, Ryan K.: »The Only Way is down: Brubaker's Saga as ›70s Cinematic Noir«, in: R. Lindsay, The Devil is in the Details, S. 219–233, hier S. 220 f.

22 V.E. Frankel: The Avengers Face Their Dark Side, S. 10.

23 Vgl. hierzu Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten. Aus dem Amerikanischen von Karl Koehne, Berlin: Insel 2015.

türlichen Fähigkeiten, die der junge Murdock nach seinem Unfall entwickeln wird. Superscharfes Gehör, extremer Tastsinn für Oberflächen und ihre Beschaffenheiten und die Fähigkeit, weit entfernte Sinneseindrücke genau wahrzunehmen. Daredevil ortet fast alles, er kann scheinbar mit einem Radar ähnlichen Sonarsinn durch Oberflächen und Wände ›sehen‹ oder fühlen.

Der Kämpfer Stick als neuer Mentor nach dem Tod des Vaters ist sehr erfolgreich als Trainer für Matt. Er lehrt ihn alle Lektionen zur Achtsamkeit und zum richtigen Umgang mit seinen Talenten, die an Superheldenfähigkeiten erinnern. Allerdings bleibt er meist trotz allem innerhalb der Grenzen der Physik limitiert. Naturgesetze wie Schwerkraft oder Beschleunigung werden nicht völlig außer Kraft gesetzt, wie das bei vielen anderen Marvel Helden der Fall ist. Auch in seinen Fähigkeiten bleibt die Figur damit (vergleichsweise) nahbar.

Verletzung, Heilung und Parallelisierung mit biblischen Leidensfiguren

Was wirklich aus dem Rahmen des Erwartbaren herausfällt, sind die Selbstheilungskräfte Daredevils, insbesondere in der ersten Staffel. Egal, wie stark er verwundet wird, meist befindet er sich ein, zwei Tage später wieder voll einsatzfähig im Kampf. Regenerationszeiten scheint er nicht zu brauchen. Erst zu Beginn der dritten Staffel ist von wochenlanger Genesung die Rede. Auch erholt er sich in der dritten Staffel niemals vollkommen, er schleppt sich eigentlich von Verletzung zu Verletzung und sicher nicht zufällig erinnert die Inszenierung seines freien Oberkörpers, der von Schlägen und Schnitten gezeichnet ist, stark an Abbildungen des gegeißelten Jesus.[24] Auch sein Gesichtsausdruck und die Hintergründe der Skulpturen und Kirchenfenster aus den Katakomben der Clinton Church, in der er Zuflucht findet, passen dazu. Angelegt ist diese Ikonographie von Anfang an im Vorspann der Serie, der mit religiöser Symbolik nicht spart. Gegen Ende erscheint das Kreuz am Dachfirst einer Kirche und ein Engel, der sich die Hand verzweifelt vor den Kopf hält. Die Bilder werden permanent von blutähnlicher Farbe überlagert, einerseits, um auf die spezielle Wahrnehmung Daredevils hinzuweisen, andererseits natürlich als Anspielung auf das Blut Christi und das Blut Daredevils, das in den Staffeln reichlich vergossen wird. In der dritten Staffel verliert Daredevil häufig zentrale Auseinandersetzungen und kann meist nur mit knapper Not und erneut heftig verletzt entkommen. Das ist eine deutliche Akzentverschiebung zur ersten Staffel, akzentuiert aber in der dritten Staffel seine Gewissensnöte und seine Inszenierung als weitgehend unschuldiger Märtyrer. Er will nicht töten. Der

24 Vgl. *Daredevil*, S03 E01 »Wiederauferstehung«. Die Phase von Matt Murdocks Rekonvaleszenz in den Katakomben der Clinton Church ist von einer ganzen Reihe bildlicher Inszenierungen durchzogen, die ihn mit Jesus und Hiob als Geschlagenem und Leidendem parallelisieren.

Kämpfer Stick, sein Mentor, kann ihn genauso wenig zur Skrupellosigkeit bekehren wie später Murdocks erste Geliebte Elektra. Die Versuchung zum Bösen ist das Kernthema der Serie, der Gravitationspunkt, um den alle Auseinandersetzungen kreisen. Es scheint geradezu, als ob jeder Protagonist der Staffel es sich zur Aufgabe gemacht hätte, Daredevil zu einem noch brutaleren Verhalten zu bewegen. Stick und Elektra möchten ihn zum skrupellosen Killer im Auftrag des Guten machen. Auch der Punisher hält ihn für zu weich und inkonsequent. Er betritt als Daredevils zentraler Gegenspieler zur zweiten Staffel die Bühne der Serie, da Wilson Fisk vorübergehend im Gefängnis sitzt. Er ist jedoch nicht nur Antagonist, sondern zugleich das Schlimmste, was aus Daredevil werden könnte, wenn dieser seine Ideale über Bord werfen würde. Und natürlich erwartet dieser Gegenspieler genau das von ihm, er versucht anfangs sogar, ihn dazu zu zwingen.

Der Punisher als Daredevils Antagonist – Versucher, negativer Gegenentwurf des Helden oder Verbündeter?

Der Punisher alias Frank Castle ist eine hochinterinteressante Figur, die nicht nur die zweite Staffel der Daredevil Netflix Serie dominiert. Wegen seines großen Publikumserfolgs, die sich gerade auch dem Darsteller Jon Bernthal verdankt, legte Netflix 2017 und 2019 zwei eigene Staffeln für ihn auf, die sich in das Gesamtkonzept der Marvel Serien bei Netflix einreihen.[25] Diese Figur fällt aus dem Raster der übrigen Seriensuperhelden heraus, denn der Punisher hat keine Superkräfte, er ist lediglich ein hervorragend ausgebildeter Kriegsveteran und er will auch niemanden retten oder beschützen. Sein moralischer Code verbietet ihm zwar Unschuldige zu töten, doch für Verbrecher und Villains kennt er keine Gnade. Er ist ein Killer. Auch der Punisher war einmal katholisch, will davon aber nichts mehr wissen, nachdem ihn der Krieg und die Ermordung seiner kompletten Familie gezeichnet haben. Er nutzt keine doppelte Identität wie Murdock, sondern behauptet, dass Frank Castle mit dem Ableben seiner Familie gestorben und nur noch die Funktion des Punishers übriggeblieben sei, was natürlich nur eine traumatische Selbsttäuschung ist. Das versucht ihm Karen Page erfolglos klarzumachen.[26] Die Wortgefechte mit Daredevil sind zahlreich und sehr handgreiflich. Der Konflikt ist hochinteressant, weil er nicht nur Daredevils Ethik in Frage stellt und seine Schonung von Verbrechern brandmarkt, sondern weil er insgesamt die Grundlagen des Superheldendaseins in

25 *The Punisher*, Staffel 1 und 2 (USA 2017–2019, P: Gail Barringer).

26 Vgl. *Daredevil*, S02 E12 »Das dunkle Ende des Tunnels«. Frank Castle sagt »Ich bin schon gestorben« (TC: 45:10) zu Karen Page.

Zweifel zieht.[27] Insofern kann man den Punisher auch nicht als Superhelden bezeichnen, er ist ein Antiheld, die vielleicht tragischste Figur bei Marvel.

Der Punisher konfrontiert Daredevil damit, dass seine Methode des ›Am Leben lassens‹ ineffektiv ist, da die Gerichte jeden Angeklagten umgehend wieder frei ließen oder spätestens die Gefängnisse ihren Aufgaben nicht nachkommen, wie die Übernahme der gesamten Gefängnisanstalt durch Wilson Fisk am Ende der zweiten Staffel auch eindrucksvoll beweist. Daredevil gerät dadurch stark in die Defensive. Sein Glaube, die Bösen zum Guten bekehren zu können, wird stark erschüttert, sodass er dem Punisher für den Preis ihrer Zusammenarbeit sogar anbietet, den Villain Blacksmith, der in der zweiten Staffel die Fäden zieht, gemeinsam zu töten. Interessant ist hier die Reaktion von Frank Castle, denn anstatt dies zu begrüßen und das Bündnis einzugehen, warnt er Daredevil, dass es kein Zurück geben wird, wenn er einmal die rote Linie zum absichtsvollen Töten überschritten habe. Entsprechend wirft er ihn kurz vor einer tödlichen Schießerei mit den Männern von Blacksmith kurzerhand über die Reling eines Schiffes und entfernt ihn so aus dieser Szene, damit Daredevil sich nicht schuldig machen kann.

Der Punisher entwickelt nach anfänglicher Verachtung einen seltsamen Respekt für Daredevil, der zwar starken Schwankungen unterliegt, aber doch so weit führt, dass er Daredevil nicht nur nicht töten will, sondern ihn sogar beschützt, obwohl er sich ständig mit ihm prügelt. In den ersten Begegnungen und Auseinandersetzungen will Frank Castle Daredevil noch genauso zur Skrupellosigkeit bekehren, wie es vor ihm Stick und Elektra versucht haben, er will ihn sogar mit Gewalt dazu zu zwingen, indem er eine moralische Dilemma Situation gegen Daredevil inszeniert. Doch je länger der Punisher in der zweiten Staffel gegen und mit Daredevil kämpft, umso mehr wächst sein Respekt für dessen Mission. Daredevils scheinbar unbeflecktes Gewissen scheint für den Punisher alias Frank Castle zum Ende der zweiten Staffel doch so etwas wie einen Wert darzustellen, während er sich selbst einredet, er habe kein Gewissen mehr und er sei eigentlich schon gestorben. Trotzdem gibt es beim Punisher immer wieder Ansätze von ethischem Verhalten, so rettet er mehrfach Karen Page das Leben, zu der er noch die engste Beziehung hat, er berät sie sogar in Liebesfragen. Zum Ende der zweiten Staffel verschwindet der Punisher ebenso unvermittelt wieder aus der Serie, wie er hineingekommen ist.

---

27 M. S. Wilson kommt zu dem Schluss, dass die Gemeinsamkeiten von Daredevil und Punisher überwiegen, nachdem er sämtliche ihrer Begegnungen in den Comicserien analysiert hat: »Are Daredevil and the Punisher really opposites, or are they more two peas in a pod? The answer lies somewhere in between, but it does seem that the closer we look, the more they have in common.« Wilson, M.S.: »Daredevil and Punisher: Polar Opposites?«, in: R. Lindsay, The Devil is in the Details, S. 156–165, hier S. 164.

Katholisch als Konzept der Hoffnung gegen alle Hoffnung?

Der Fokus wendet sich ab diesem Punkt zurück auf Wilson Fisk. Die Begegnung mit ihm am Ende der zweiten Staffel erschüttert Mark Murdock zutiefst, als er ihn im Gefängnis besucht und feststellen muss, dass Fisk dort die absolute Macht hat, dass er ihn sogar im Besprechungsraum angreifen und verletzen kann. Murdock, der als blinder Anwalt dort ist, muss es sich weitgehend gefallen lassen, um seine doppelte Identität nicht zu gefährden. Noch stärker wird Murdocks Glaube an das Rechtssystem erschüttert, als es Wilson Fisk in der Mitte der dritten Staffel gelingt, seine Haft in ein luxuriöses Penthouse zu verlegen, in ein Hotel, das ihm selbst gehört. Ein Deal mit dem FBI, das er ausgetrickst und auch unterwandert hat, macht dies möglich.

Es sprechen also permanent alle Ereignisse gegen die Weltanschauung, gegen die Ethik und gegen die Methoden von Daredevil. Man könnte die erste und zweite Staffel als eine unausgesetzte Folge des Scheiterns lesen, die dritte vielleicht sogar noch stärker, weil man den Helden kontinuierlich am Boden sieht. Aber gerade der Versuch, immer wieder aufzustehen, dieser stetige Neuanfang, diese unerschütterliche Hoffnung gegen alle Hoffnung rücken Daredevil in die Nähe einer Jesus Figur. Er hat zwar keine Jünger, sondern bleibt über weite Strecken Einzelkämpfer. Doch sein Glaube an das Gute im Menschen, gerade bei Verbrechern und Übeltätern, verbindet ihn mit dem Sendungsauftrag eines Messias.[28] Immer wieder flicht die Serie diese Bezüge ein. Besonders deutlich wird dies in einer Szene mit Claire, der engagierten Krankenschwester, die beinahe eine Beziehung mit Murdock eingegangen wäre. Aufgrund seines Doppellebens und der permanenten Gefahr, in die er sich begibt, sieht sie jedoch davon ab. Auf dem Dach ihres Krankenhauses versucht sie Daredevil dazu zu bewegen, doch seinen Freund Foggy in seinem Krankenzimmer ein paar Stockwerke tiefer zu besuchen, der dort mit einer Schussverletzung liegt. Daredevil hingegen will zwar das ganze Krankenhaus beschützen, denkt aber über den Abbruch aller sozialen Beziehungen nach, um niemanden zu gefährden und

28 Jon Cormier zieht eine interessante Parallele zwischen dem Sendungsbewusstsein von Wilson Fisk und Daredevil im Zusammenhang der Comicserie von Brian Michael Bendis. Er ordnet beide in einen postkolonialen Diskurs ein und sagt über Murdock: »His actual religion is a reflection of this religious colonizer rather than a defining factor behind it. Daredevil is there to convert the ignorant to his worldview with all the implications that involves.« Cormier, Jon: »When Things Fall Apart in Hell's Kitchen: Postcolonialism in Bendis's Daredevil«, in: R. Lindsay, The Devil is in the Details, S. 197–207, hier S. 199. Zur Rolle eines religiösen Bekehrers passt in der Netflixserie, dass Murdock bei der Beerdigung von Pater Lantom sogar in der Kirche predigt bzw. die Ansprache zum Begräbnis hält. Fisk hingegen ordnet Cormier die Rolle des militärischen und ökonomischen Kolonisators zu: »The Kingpin, on the other hand, represents a combination of the military and economic forces of colonialism.« Ebd.

sich nicht noch angreifbarer und verletzlicher zu machen. Claire sagt dazu: »Vielleicht kommst Du mal von Deinem Kreuz runter und redest mit uns normalen Menschen!«[29] Sie redet ihm eindringlich ins Gewissen, dass er soziale Beziehungen benötigt, um sich nicht von allen zu entfernen und zu entfremden, die er beschützen möchte. Überhaupt versuchen seine Freunde, also diejenigen, die um sein Doppelleben wissen, das sind Claire und Foggy, ihn von seinen Tätigkeiten als Daredevil abzubringen. Sie haben Angst um ihn als Mensch, und sie heißen die Formen von Selbstjustiz nicht gut, zu denen er sich als Daredevil entschließt.

Eine andere Rolle nehmen Karen Page und Pater Lantom ein. Karen ahnt nur vage, dass Murdock etwas mit Daredevil zu tun haben könnte. Er offenbart sich ihr erst sehr spät. Karen ist eine seltsame Faszination für Radikalität zu eigen. Sie bewundert Daredevil, ohne sich je ganz dazu zu bekennen. Sie bewundert und schätzt sogar Frank Castle, der sie auch an sich heranlässt. Sie versteht seine Beweggründe und nimmt ihn oft in Schutz, obwohl sie trotzdem von den Gewaltorgien des Punishers abgestoßen ist, wenn sie zur Augenzeugin wird. Sie selbst ist auch bereit, Gewalt einzusetzen, um sich zu verteidigen. So erschießt sie Wesley, den Assistenten von Wilson Fisk, als dieser sie und alle, die mit ihr in Verbindung stehen, maximal bedroht. Die sich anbahnende Beziehung von Karen und Matt Murdock wird jedoch durch sein Doppelleben, das er ihr nicht offenbaren will, gestört und schließlich verhindert.

Das Verhalten von Pater Lantom ist hochinteressant und vielschichtig. Er macht keinen Hehl daraus, dass er um Murdocks Doppelleben weiß. Er gibt auch keinen Freibrief für Daredevils Taten und seine Selbstjustiz, aber er betätigt sich als Beichtvater und Seelsorger, der mit Murdock über das Wesen des Bösen philosophiert, über den Begriff der Sünde und über die Implikationen von Schuld. In all dem unterstützt er letztendlich Murdock und Daredevil in seiner Mission. Er ist eine Art externalisiertes Gewissen in der Serie. Er scheint sehr klar die Grenzen des Rechtssystems in den USA zu erkennen. Er macht sich keine Illusionen über die Verführungskraft grenzenloser Gewalt und sieht sogar die Möglichkeiten in der Form von Selbstjustiz, die sich Daredevil ausgewählt hat. Doch seine Unterstützung dieser Selbstjustiz bleibt immer indirekt, er ist eher Mahner als Antreiber.[30]

Das Credo des Bösen und der Bösen in dieser Serie scheint zu lauten: Jeder Mensch ist käuflich oder erpressbar, wenn man ihn bedroht. Sollte das wider Erwarten nicht der Fall sein, kann man ihn leicht und letal aus dem Weg räumen! Eine

---

29 *Daredevil*, S02 E10 »Dialog auf dem Dach«, TC: 00:39:30.

30 Pater Paul Lantom ist in der Netflix Serie eine Hauptfigur. Durch ihn wird die moralische und religiöse Gewissenserkundung Matt Murdocks in Zentrum geholt. Vgl. https://marvelcinematicuniverse.fandom.com/wiki/Paul_Lantom#Early_Morning_Latte vom 13.4.2022. Durch seinen Opfertod zugunsten von Karen Page ändert die Filmserie einen zentralen Handlungsstrang der Comichistorie.

zentrale Stelle ist in diesem Zusammenhang die Verhaftung von Wilson Fisk am Ende der ersten Staffel. Er sitzt gefesselt im gepanzerten Gefangenentransporter, bewacht von zwei schwer bewaffneten Wachen und umgeben von hochgerüsteten Begleitfahrzeugen, die ihn zum Gefängnis bringen. Plötzlich beginnt er seinen Wachen in voller Länge das Gleichnis vom barmherzigen Samariter zu erzählen.

Am Ende sinniert Fisk darüber, welche der Figur(en) des Gleichnisses er denn sei. Und er kommt zu dem völlig unzulässigen Schluss, dass er überhaupt keine Figur sei, sondern die Personifikation der ›Arglist‹, des ›evil intent‹. Das ist absolut verblüffend, wird jedoch sofort von der Handlung bewiesen, indem die eine Wache die andere erschießt und der gesamte Polizeikonvoi von einer Privatarmee Fisks vernichtet wird, die gekommen ist, um ihn zu befreien. Solche Momente demonstrieren die Übermacht der Strukturen des Bösen, die alle staatliche Gewalt zutiefst unterwandert haben. Dies ist ein Leitmotiv der Serie. Zwar gelingt es Daredevil, Fisk etwas später in einem harten Einzelkampf zu besiegen und ihn erneut den Behörden zu überstellen, doch bewahrheitet sich sehr schnell die Prophezeiung des Punishers, dass das Rechtssystem den Machenschaften der organisierten Kriminalität nicht gewachsen ist, als Fisk zu alter Macht zurückkehren kann. So mutet der Kampf Daredevils stets an wie Don Quichottes Angriff auf die Windmühlen oder wie der Mythos von Sisyphos – oder eben wie die Selbstaufgabe Jesu am Kreuz, der zu diesem Zeitpunkt nicht wissen kann, das aus seinem Opfer einmal eine Weltreligion entstehen wird.

So ist es auch in der Auseinandersetzung mit der Geheimorganisation ›Die Hand‹, gegen die ein jahrhundertealter Krieg tobt, der von Sticks Organisation ›The Chaste‹ vorangetrieben wird. Dieser Konflikt ist noch mysteriöser als der Kampf mit Fisk, weil nicht klar ist, was ›Die Hand‹ überhaupt erreichen will. Noch komplizierter wird es durch die Figur von Elektra, die scheinbar komplett zwischen den Fronten steht. Sie ist seine erste Liebe aus Matts Collegezeiten. Zwar wurde sie ebenso wie Murdock von Stick ausgebildet und beschützt, doch ist ihr eine absolute Skrupellosigkeit und ausgeprägte Mordlust zu eigen, die sich schon im Alter von 12 Jahren bei ihr manifestiert. In einer Kampfszene am Ende der zweiten Staffel stellt sich heraus, dass sie selbst angeblich die ultimative Waffe namens Black Sky und geplante Anführerin der Organisation ›Die Hand‹ sei, der sich sogar deren oberster Kämpfer Nobu unterordnen will. Ihr wird die absolute Macht angeboten, Nobu überreicht ihr rituell sein Schwert. Daredevil setzt jedoch auch in dieser Szene auf ihren guten Kern, den er im Gegensatz zu ihrem Mentor Stick noch immer voraussetzt. Stick hat den Glauben an Elektra aufgegeben und versucht sie mittlerweile zu töten. Doch Daredevil geht auf volles Risiko, um sie vom Übertritt zur ›Hand‹ abzuhalten. Er bietet ihr offen seine Kehle an und fordert sie auf, ihn und seinen Glauben an ihre Integrität erst zu töten, bevor sie das Angebot annimmt, die Seiten zu wechseln. Auch dieses Verhalten ist wieder ein deutliches Jesus-Zitat an den

Mann, der sein Leben hingibt, um die Menschheit von ihren Sünden zu erlösen. Daredevil geht in dieser Szene dasselbe Risiko ein.

Distanzierung vom Glauben – Daredevil am Boden

Zu Beginn der dritten Staffel in der Folge *Wiederauferstehung* zitiert Matt Murdock die Geschichte von Hiob, der von Gott gestraft wird, obwohl er ihm vorbildlich dient. Gott tötet Hiobs zehn Kinder und schickt ihm Krankheit und Schmerzen und trotzdem verflucht Hiob Gott nicht. Murdock resümiert: »Mir ist klar geworden, Hiob war ein Weichei. Und ich war wie er, Schwester! Ich habe freiwillig gelitten. Ich gab meinen Schweiß, mein Blut, meine Haut. Ohne mich zu beklagen, weil ich auch glaubte, ich sei Gottes Diener. Aber jetzt nicht mehr. Was ich jetzt tue, geschieht im Dunkeln. Ich blute nur noch für mich!«[31] Dieser Dialog markiert den Tiefpunkt von Matts moralischer Entwicklung. Er verwirft die Botschaft des Buches Hiob, dass der Gerechte am Ende von Gott begnadigt wird. Und er ignoriert auch geflissentlich, dass Hiob genau wie Matt selbst ausgedehnt mit Gott hadert, über die Frage, was Gerechtigkeit ist und wie der eigene Platz in der Welt bestimmt wird. Das Kreuz, das ihm Maggie Grace anbietet, wirft er von sich auf sein Bett, Maggie hängt es an seine Lampe und sie betont: »Du magst Gott jetzt hassen, aber das beruht nicht auf Gegenseitigkeit.« Matt verneint, dass er Gott hasse, sondern betont, dass er nur dessen wahres Gesicht erkannt habe und er beschließt die Szene mit den Worten: »Ich habe meine Wahrheit gefunden, dass ich im Angesicht dieses Gottes lieber als der Teufel sterbe, als als Matt Murdock zu leben.«[32] Diese vermeintliche Einsicht gipfelt in seinem Selbstmordversuch, als er in Kauf nimmt, von zwei gewöhnlichen Straßenkriminellen getötet zu werden, denen er sich stellt, bevor seine Kräfte wiederhergestellt sind. Ob ihn der Zufall oder Gott aus dieser Situation rettet, interpretiert die Serie nicht.

Die Todessehnsucht und völlige Verzweiflung Murdocks ist nachvollziehbar. Alle seine Rettungsversuche, die Elektra zurück auf die gute Seite holen sollten, sind bis zum Finale von *The Defenders* gescheitert, wo diese Geschichte auserzählt wird.[33] Elektra stirbt im Showdown, als das ganze Gebäude über Matt und ihr zusammenstürzt, ohne sich von ihm zur guten Seite bekehren zu lassen. Matt hat durch seine zahlreichen Verletzungen seine Superheldenfähigkeiten verloren und lässt seine verbliebenen Freunde im Glauben, er sei tot. Interessanterweise ist es ausgerechnet

31 *Daredevil*, S03 E01 »Wiederauferstehung«, TC: 22:50.

32 Ebd., TC: 23:20-23:30.

33 Vgl. *The Defenders*, S01 E08 »The Defenders«.

sein Hauptantagonist Wilson Fist, der ihn durch sein Bedrohungspotential zurück ins Leben holt und allmählich wieder handlungsfähig macht.[34]

Die Geschichte des unglaublichen Aufstiegs von Wilson Fisk zu absoluter Macht in Hell's Kitchen zieht sich bis in die letzte Folge der 3. Staffel. Der Showdown ist ein Kampf zwischen Daredevil, Wilson Fisk und Benjamin Poindexter, der sich schließlich an seinem Auftraggeber Fisk rächen will. Fisk verliert den ultimativen Faustkampf gegen Daredevil nur, weil er sich vom Anblick seiner Frau Vanessa ablenken lässt, die entgegen seinem Rat nicht die Flucht ergriffen hat, sondern geblieben ist. Vanessas wiederholter Ruf »Aufhören, bitte!«[35] stoppt Daredevil, der trotz rasender Wut in letzter Sekunde davon ablässt, Fisk mit seinen Faustschlägen zu töten. Anschließend erpresst Daredevil seinen geschlagenen Widersacher, die kommende Haft anzunehmen, indem er droht, sich sonst an Vanessa zu rächen. Ironischerweise ist es also die Liebe, die den Kingpin rettet und gleichzeitig ins Gefängnis zwingt, denn er ist bereit, für Vanessa alles zu opfern, sogar sein kriminelles Imperium. Diese Haltung relativiert den Versuch Murdocks, Fisk die Menschlichkeit abzusprechen und ihn als Teufel zu klassifizieren, was ja sogar Pater Lantom nahegelegt hat. Denn der Teufel kann nicht lieben.

Fazit

Daredevil alias Matt Murdock ist am Ende der dritten Staffel in seinen Methoden weit abgekommen von den katholischen Idealen, die im Verlauf der drei Staffeln stetig diskutiert werden. Als Verzweifelter und als Verlierer ist ihm jedes schmutzige Mittel recht, um nur Wilson Fisk zur Strecke zu bringen. Der Schutz von Opfern gerät in den Hintergrund angesichts des anstehenden Endkampfes mit Fisk. Daredevil kann Karen beim Kampf in der Kirche nicht vor Poindexters Attacken beschützen, sondern es ist Pater Lantom, der sich für sie opfert und der so seinem katholischen Glauben entspricht.

Es gibt auch keine wirkliche Aussöhnung mit der Nonne Maggie Grace, von der Daredevil nun weiß, dass sie seine leibliche Mutter ist. Zu den versöhnlichen Szenen nach dem Schlusskampf, der mit Fisks Inhaftierung endet, gehört aber eine An-

---

34 So formuliert Ludwig Jovanovic in der Rheinischen Post zur dritten Netflix Staffel: »Am Ende ist es Fisk, der Matt Murdock wieder zurück ins Leben zwingt. Die Gefahr durch ihn scheint zu groß, als dass er ihn einfach ignorieren könnte. Daredevil geht aber teilweise so berechnend und manipulativ vor wie sein Gegner – und bisweilen so brutal. Die Gewissensbisse vergangener Staffeln scheinen verschwunden.« Jovanovic, Ludwig: »Daredevil – der gebrochene Held«, in: Rheinische Post Online [https://rp-online.de/panorama/fernsehen/streaming/daredevil-staffel-3-bei-netflix-so-geht-es-mit-dem-helden-weiter_aid-33634683 vom 13.4.2022].

35 *Daredevil*, S03 E01 »Eine neue Serviette«, TC: 33:58.

sprache von Matt Murdock auf der Beerdigung von Pater Lantom in dessen Clinton Church. Murdock resümiert, Lantoms wahrer Gegner, sein Feindbild, sei die Angst gewesen, diese hätte der Pater überall bekämpft und Menschen Mut gemacht. Er hätte Murdock immer geholfen, seine eigene Angst zu besiegen, um so ein besserer Mensch zu werden. Bis zu diesem Happy End ist Daredevil alias Matt Murdock allerdings sprichwörtlich durch die Hölle gegangen. Und obwohl die Gespräche immer wieder um katholische Werte und Ideale kreisen, kann man den Daredevil der Netflix Serie sicher nicht als katholischen Superhelden bezeichnen. Er setzt sich zwar intensiv mit seinem Glauben an das Gute auseinander, verliert ihn und scheint ihn am Ende der dritten Staffel wiedergefunden zu haben, bedingt durch den Sieg und die Wiedervereinigung mit seinen Freunden Karen und Foggy. Doch am Ende sind es weniger die gewissenserforschenden Gespräche mit Pater Lantom, die seinen Sieg über Fisk sichern, sondern eher die Skrupellosigkeit, die ihm der Punisher nahegelegt hat und ein Endkampf ohne jede Zurückhaltung, den Daredevil mit der Verzweiflung eines Ertrinkenden führt.

Daredevils Haltung zum Einsatz von Gewalt und zum absichtsvollen Töten wird immer wieder in Frage gestellt. In einer Szene im alten Boxstudio spricht Matts Vater als Geist oder als personifizierte Vorstellung zu ihm: »Du prügelst Leute halb tot und redest Dir ein, das wär' okay, weil sie nicht ganz tot sind!«[36] Und Karen sagt zu Murdock, als er zum wiederholten Male plant Fisk auszuschalten: »Jemanden zu töten, selbst Fisk, das wird alles verändern, was Du über Dich selbst glaubst«[37]. Der Punisher prophezeit Daredevil schließlich: »Du bist nur einen miesen Tag davon entfernt, so wie ich zu werden.«[38] All diese Warnungen hat Daredevil im Endkampf allerdings über Bord geworfen. Er ist dabei, Fisk tot zu prügeln. Die gerufene Bitte von Vanessa, die Daredevils tödliche Schläge stoppt, ihr instinktiver Appell an die Menschlichkeit, appelliert eher an die letzten Reste seiner Selbstbeherrschung, die ihn im letzten Moment stoppen. Mit souveränem Handeln und mit katholischen Idealen hat das aber nichts mehr zu tun. Es zeigt erzählerisch die Größe Fisks als Villain und wie sehr er die ›Arglist‹ aus dem von ihm interpretierten Gleichnis des barmherzigen Samariters verkörpert, dass es ihm gelingt, Daredevil so weit in die Mordlust zu treiben, dass dieser sich selbst vergisst. Dass er bereit ist, seine Integrität und seine Identität zu opfern, nur um Rache an Fisk nehmen zu können. Es zeigt

36 *Daredevil*, S03 E09 »Wenn man vom Teufel spricht«, TC: 25:00.

37 *Daredevil*, S03 E11 »Der rechte Pfad«, TC: 15:00.

38 Dieses Zitat wird mehrfach benutzt, sowohl in der Dachszene in S02 E03, als der Punisher Daredevil gefesselt hat als auch in einem der Teaser zur zweiten Staffel. Im Originaltext heißt es: »You know what I think of you, hero? I think you're a half measure. I think you're a man who can't finish the job. I think that you're a coward. You know the one thing that you just can't see? You know you're one bad day away from being me.« https://marvel.fandom.com/wiki/Marvel%27s_Daredevil_Season_2_3 vom 14.4.2022.

aber auch Daredevils Dilemma, dass er selbst immer mehr Opfer als Held, mehr Getriebener als Handelnder, mehr Superheld wider Willen ist, der sich nicht entscheiden kann, wie böse man zu einem Teufel sein darf, der auch in der Lage ist, jemand anderen wahrhaft zu lieben.

Erlösungsbedürftige Weltenretter

Superhelden als krisengeschüttelte Krisenmanager am Beispiel der Marvel-Filme *The Avengers*

Martin Ostermann

Marvels The Avengers dürften weltweit zu den bekanntesten Filmfiguren zählen – jedenfalls mit Blick auf die globalen Einspielergebnisse der vier Filme, die diesen Namen tragen.[1] *Avengers: Endgame*[2] liegt mit einem Einspielergebnis von knapp 2,8 Mrd. Dollar auf Platz zwei der »erfolgreichsten Kinofilme aller Zeiten«[3], *Avengers: Infinity War*[4] liegt mit über 2 Mrd. Dollar auf Platz 5 und Marvels *The Avengers*[5] belegt mit einem Einspielergebnis von mehr als 1,5 Mrd. Dollar noch Platz 9. Der zweite Film der Avengers-Reihe *Age of Ultron*[6] verpasst mit 1,4 Mrd. Dollar auf Platz 13 die Top Ten nur knapp.

Die Avengers verfügen als Filmhelden über ein Bekanntheitspotential, das ihnen als Helden in Comicheften zuvor in diesem Maße nicht zuteilwurde. Das Medium Film erscheint in seiner Breitenwirkung dem gedruckten Comic überlegen, profitiert zugleich aber von der literarischen Vorlage durch existierende Welten und gut ausgearbeitete Charaktere. Zwischen beiden Medien gibt es in Bezug auf Bildlichkeit, Montage und Darstellungstechniken eine große Nähe.[7] Der massive

---

1 Die Marvel-Comics mit den Avengers erschienen zum ersten Mal 1963, in Deutschland erfolgte die Veröffentlichung ab 1974 bei verschiedenen Verlagen. Alle Ausgaben sind beim aktuellen Rechte-Inhaber, dem Panini-Verlag, einzusehen. Online: https://www.comichunters.net/?t=1&c=110 vom 23.10.2022.

2 *Avengers Endgame* (USA 2019, R: Anthony Russo/Joe Russo), der letzte Film der Reihe.

3 Vgl. hierzu und zum Folgenden Boxofficemojo: Top Lifetime Grosses. Online: https://www.boxofficemojo.com/chart/ww_top_lifetime_gross/?area=XWW&ref_=bo_cso_ac vom 23.10.2022.

4 *Avengers: Infinity War* (USA 2018, R: Anthony Russo/Joe Russo).

5 *The Avengers* (USA 2012, R: Joss Whedon), der erste Film der Reihe.

6 *Age of Ultron* (USA 2015, R: Joss Whedon).

7 Vgl. Hausmanninger, Thomas: Mythen von Religion. Comicverfilmungen in den USA, in: Thomas Bohrmann/Werner Veith/Stephan Zöller (Hg.), Handbuch Theologie und populärer Film, Band 2, Paderborn: Schöningh 2009, S. 31–51, hier S. 31.

Einsatz von Spezialeffekten, insbesondere von Computertechnologie, hat die »Darstellbarkeitsschwelle«[8] für die Übertragung der Comicgeschichten in das Medium Film weitgehend nivelliert. Vielleicht sind die nahezu unbegrenzten tricktechnischen Möglichkeiten verantwortlich für die beinahe explosionsartige Zunahme der Comic-Verfilmungen seit der Jahrtausendwende.[9] Superheldenfilme sind schon lange kein reiner Service für Comic-Fans mehr (falls sie dies jemals ausschließlich gewesen sind), welche die geliebten Hefte auch mal auf der großen Leinwand sehen möchten, sondern reihen sich in das Segment Blockbuster ein, welche für die großen Filmstudios ökonomische Gewinne in großer Höhe versprechen und für Kinobesucher überwältigende Filmerlebnisse. Die Verbindung aus realistischem Setting (Städte, Natur, Menschen) mit computergenerierten Aufnahmen (fremde Welten, Fantasiewesen, übernatürliche Handlungen) lässt uns die Welt anders und neu wahrnehmen. Das Medium Film erfindet Comicfiguren zwar nicht gänzlich neu, aber es bietet eine neue Perspektive auf das Handeln dieser Figuren in einer als realistisch dargestellten Welt, die irgendwie auch die Welt des Zuschauers ist.

Nachfolgend soll am Beispiel der Avengers, die als Comicfiguren eine besonders große Breitenwirkung erzielt haben, weniger der Vergleich der unterschiedlichen Medien Comic und Film untersucht werden, sondern im Zentrum steht die veränderte Perspektive auf die Welt im Medium Film. Im Hintergrund steht das besondere Erlebnis ›bigger than life‹, welches mit einem Kinobesuch speziell bei Blockbusterfilmen verbunden ist. Die Schaffung eines fiktionalen Raumes und damit die Herstellung einer (für die Zeitdauer des Films begrenzten) eigenen Realität, die als Gemeinschaftserlebnis existiert, ist die Besonderheit des Mediums Film.[10]

Diese im Medium Film veränderte Perspektive auf Welt soll aus einem theologischen Blickwinkel heraus eingenommen werden. Zwar repräsentieren Superheld*innen weder eine Religion oder ein religiöses Bekenntnis noch verkünden sie gar eine göttliche Botschaft, aber sie können als säkulare Erlösergestalten betrachtet werden. Diese Betrachtung speist sich vor allem aus einer religiösen Bildersprache und Symbolwelt, die eine implizite Religiosität zum Ausdruck bringt.[11] Die nachfolgenden Analysen versuchen dies an Beispielen darzustellen. Um es aber vorab zu betonen: Superhelden leben im Diesseits und ihr Kampf gegen böse Gegenspieler

---

8 Blüml, Andreas: *Lord of the Rings – The Fellowship of the Rings* (J.R.R. Tolkien – Peter Jackson). Der Einsatz von Spezialeffekten bei Literaturverfilmungen, in: Bohnenkamp, Anne (Hg.): Literaturverfilmungen (Interpretationen), Stuttgart: Reclam 2005, S. 230–238, hier S. 230.

9 Vgl. T. Hausmanninger: Mythen von Religion, S. 31.

10 Vgl. Ostermann, Martin: Gotteserzählungen. Gottessuche in Literatur und Film, Marburg: Schüren 2010, S. 75.

11 Vgl. Bohrmann, Thomas: »›Aus großer Kraft folgt große Verantwortung‹. Superhelden im Kino«, in: Thomas Bohrmann/Werner Veith/Stephan Zöller (Hg.), Handbuch Theologie und populärer Film, Band 2, Paderborn: Schöningh 2009, S. 199–212, hier S. 200.

und der Schutz von Menschen geschieht ganz im Diesseits, in dieser Welt. Implizit ist die Religiosität daher, weil die in den Filmen vorhandenen Figuren, Symbole und Handlungen zwar nicht selbst als religiös bezeichnet werden können, aber offen sind für eine religiöse Deutung.

Wer sind diese Avengers? Es handelt sich um einen Zusammenschluss von Superheld*innen, die alle bereits eine eigene Geschichte mitbringen. Bereits äußerlich sind die Charaktere als fantastisch (Hulk), mythologisch (Thor), technisch (Iron Man) oder patriotisch (Captain America) gekennzeichnet, wie ein kurzer Blick auf die Gruppe erkennen lässt (s. Abb. 1). Von Film zu Film gewinnt die Gruppe aus Frauen und Männern mehr Konturen, auch die Zusammensetzung der Gruppe wechselt, aber Ihr Ziel ist in jeder Episode nicht weniger als die Rettung der Welt:

> Die Avengers sind ein Team ungewöhnlicher Talente, zusammengeschmiedet von S.H.I.E.L.D.s Nick Fury, um die Welt vor außerirdischen Bedrohungen zu beschützen. Sie bekämpfen Terroristen, Androiden und Alienarmeen und geraten in einen Krieg um die kostbaren und mächtigen Infinity-Steine.[12]

Abb. 1: Das Avengers-Team.

Quelle: *The Avengers* (USA 2012, R: Joss Whedon) © Marvel Studios/Walt Disney.

Bevor diese Beschreibung weiter differenziert werden kann, ist zu klären, was denn dieses »Team ungewöhnlicher Talente« im Medium Film kennzeichnet bzw. die Bezeichnung ›Superheld‹ ist insoweit inhaltlich zu füllen, als dass eine theologi-

12 Bray, Adam: Marvel Studios Lexikon der Superhelden, München: Dorling Kindersley 2019, S. 80.

sche Perspektive auf Erlösung hin und die implizite Religiosität der filmischen Erzählungen analysiert werden kann.[13]

Anmerkungen zur Bezeichnung Superheld

Die Geschichte der Superhelden reicht gerade einmal bis in das Jahr 1938 zurück, als Superman sein erstes Comic-Abenteuer erlebte. Dieser Zeitpunkt wird auch als »Beginn des Golden Age of Comic Books« bezeichnet.[14] Zwar haben sich die Variationen innerhalb der Erzählungen und auch die Typisierungen einzelner Superhelden seitdem vielfältig potenziert, aber die in der Bezeichnung Superheld enthaltene Beschreibung kann als bis heute gültig betrachtet werden. Das Heldenhafte besteht in der Rettung von Leben anderer Personen, die Feinde der etablierten Ordnung zu bekämpfen und das Leben der Geretteten zu sichern. Das vorangestellte ›Super‹ bezieht sich weniger auf die Dimension der Heldenhaftigkeit als auf die herausragenden Fähigkeiten der Superheld*innen im Vergleich zu ihrem weniger fähigen Umfeld.[15]

Bereits die Definition des klassischen Heros hat auf diese Aspekte der Rettung und der außergewöhnlichen Fähigkeiten bzw. Taten verwiesen, die sich in einer Erzählung zeigten. Der Mythenforscher Joseph Campbell hat nicht nur ein immer wiederkehrendes Modell der mythischen Heldenreise aus »Trennung von der Welt, Durchkämpfen zu einer Quelle übernatürlicher Kräfte und lebenbringende Rückkehr«[16] als so genannter ›Monomythos‹ erforscht, sondern er hat auch das sich in vielen Varianten zeigende Erscheinungsbild des Heros beschrieben:

> Der Heros, wie er im zusammengesetzten Monomythos erscheint, ist eine Gestalt von außergewöhnlichen Gaben. Oft wird er von einer Gruppe geehrt, oft missachtet oder verachtet. Er und die Welt, in der er sich befindet, oder nur diese Welt, kranken an einem symbolischen Defekt. Im Märchen kann dieser Mangel so geringfügig sein wie das Fehlen eines bestimmten goldenen Rings, während in apo-

13 Eine vollständige Aufarbeitung des Forschungsstandes zum Begriff des Superhelden kann an dieser Stelle nicht geleistet werden, daher wird sich mit Anmerkungen begnügt. Zu verweisen ist insbesondere auf Etter, Lukas/Nehrlich, Thomas/Nowotny, Joanna (Hg.), Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien, Bielefeld: transcript 2018.

14 Vgl. Ditschke, Stephan/Anhut, Anjin: Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur der Superheldencomics, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien, Bielefeld: transcript 2018, S. 117–156, hier S. 146.

15 Vgl. S. Ditschke/A. Anhut: Menschliches, Übermenschliches, S. 120.

16 Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt: Insel 1999 (Original: New York 1949), S. 40.

> kalyptischen Visionen die gesamte körperliche und geistige Welt als verheert oder der Verheerung bestimmt erscheint.[17]

Neben den »außergewöhnlichen Gaben« ist auch die Gruppe zu beachten, die den Helden sowohl ehren als auch verachten kann, aber letztlich in einer wichtigen Beziehung zu ihm steht, sodass in Bezug auf Heros und Gruppe auch von ›Ich‹ und ›Wir‹ gesprochen werden kann. Als drittes Element ist ›Welt‹ zu nennen, die an einem Defekt leidet. Dieser Defekt kann als »Verheerung« sogar den drohenden Untergang der ganzen Welt bedeuten. Dieser Dreiklang aus ›Ich‹, ›Wir‹ und ›Welt‹ hat im Mythos – eine erzählende Rede, die Erkenntnisse vermitteln will, die rationalbegrifflich nicht vollends fassbar sind[18] – seinen festen Platz. An diese Art von Helden-Erzählungen schließen nun auch Geschichten um Superhelden an.

> Superheld: Eine heroische Figur mit einer selbstlosen, prosozialen, universellen Mission; die übernatürliche Kräfte besitzt – körperliche und/oder mentale Leistungsfähigkeit (einschließlich mystische Fähigkeiten); deren Identität durch einen Codenamen und ein ikonisches Kostüm symbolisiert wird, die üblicherweise ihre Biografie oder ihren Charakter, ihre Kräfte und ihren Ursprung (Verwandlung einer gewöhnlichen Person in einen Superhelden) zum Ausdruck bringen; und die generisch markiert ist, d.h. aufgrund von Gattungskonventionen von Figuren verwandter Genres (Fantasy, Science Fiction, Krimis etc.) unterschieden werden kann. Typischerweise haben Superhelden eine doppelte Identität, deren gewöhnliche meist ein streng gehütetes Geheimnis ist.[19]

War beim klassischen Heros noch von »außergewöhnlichen Gaben« (was auch einen Geber implizieren würde) die Rede, so verweisen die »übernatürlichen Kräfte« auf eine Leistungsfähigkeit, die weit über das normale Maß hinausgeht und nicht wie von dieser Welt wirkt. Auch der in der klassischen Definition erwähnte »symbolische Defekt« in der Welt wird nun aus Sicht des Superhelden verbunden mit dessen »selbstlosen, prosozialen, universellen Mission«, sodass die den Helden umgebende Gruppe bzw. das ›Wir‹ zum einen auf Mitstreiterinnen und Mitstreiter, aber auch auf Menschen verweist, die der Hilfe bedürfen.

Eine Besonderheit des Superhelden ist der Verweis auf »Codename«, »ikonisches Kostüm« und »doppelte Identität«. Mag die Superheldenexistenz auch nicht immer ein »streng gehütetes Geheimnis« sein, so ist das Spiel mit Identitäten

---

17 Ebd., S. 42.

18 Vgl. M. Ostermann: Gotteserzählungen, S. 91.

19 Coogan, Peter: Die Definition des Superhelden, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien, Bielefeld: transcript 2018, S. 85–108, hier S. 85.

gleichwohl von Bedeutung.[20] Das ikonische Kostüm verhilft der gewöhnlichen Person, sich in einen Superhelden zu verwandeln und trägt gleichzeitig dazu bei, den Superkräften bildlich Ausdruck zu verleihen (Spinnenkräfte, intelligente Maschine oder Beschützer der Nation).

Neben dem ikonischen Erscheinungsbild und der doppelten Identität sind es insbesondere die Superkräfte und die spezifische Rolle in der jeweiligen Erzählung, die Superhelden von sonstigen Heldinnen und Helden unterscheiden. Eine Möglichkeit, diese Unterscheidungsmerkmale zu systematisieren, ist die Differenzierung der Superheld*innen nach Superkräften und Grundorientierung.[21] Hat die Figur ihre Superkräfte von Geburt an (wie z.B. Superman) oder sind diese selbst erworben (wie z.B. Iron Man) oder wurden die Superkräfte per Zufall (wie z.B. Spider-Man) bzw. von anderen verliehen (z.B. Captain America)? Besteht die Grundorientierung der Figur in der jeweiligen Erzählung in erster Linie darin, Beschützer der Ordnung und der darin lebenden Menschen zu sein (z.B. Iron Man und Captain America) oder nimmt die Figur eher die Rolle des Rächers und Jägers von Bösen/Schurken ein (z.B. Batman) oder befindet sich die Figur in einem durchgehenden Rollenkonflikt und kann als Zweifler bezeichnet werden (z.B. Spider-Man)?[22]

In den Analysen wird auf diese Differenzierung der Superhelden am Beispiel einzelner Figuren noch einmal eingegangen werden. An dieser Stelle sei aber bereits auf Implikationen in der religiösen Deutung hingewiesen. So hat z.B. die Grundorientierung Einfluss auf das Verständnis der Rolle als Erlöserfigur: Ein Beschützer definiert die Erlöserrolle anders als ein Zweifler. Ein Rächer trägt mehr eigene Erlösungsbedürftigkeit in sich als ein Beschützer. Auch der Ursprung der Superkräfte beinhaltet religiöse Implikationen: Ein Superheld, der die Superkräfte von Geburt an in sich trägt, hat qua Herkunft eine andere Verpflichtung seiner Umwelt gegenüber als eine Figur, die diese Superkräfte erst erwirbt – oder damit von außen ›belastet‹ wird (wie z.B. Wolverine). In religiöser Perspektive steht hier die Frage nach dem Charakter der Berufung im Raum. Superheld*innen qua Geburt können auch

20 Während Spider-Man durch seine Gesichtsmaske seine Identität als Peter Parker vor der Welt verbirgt, entschließt sich Tony Stark trotz eisernem Anzug seine Identität als Iron Man allgemein bekannt zu machen.

21 Vgl. S. Ditschke/A. Anhut: Menschliches, Übermenschliches, S. 134.

22 Eine mögliche andere Einteilung unterscheidet nach dem Erwerb der Superkräfte erstens durch ›Unfall‹ (Spider-Man), zweitens durch finanziellen Reichtum (Iron Man) und drittens durch die Herkunft als ›Außerirdischer‹. Thor und Superman wirken mit ihren ›normalen‹, außerirdischen Fähigkeiten auf der Erde, wo diese als Superkräfte erscheinen. Vgl. Löckener, Fabian: Erlöser in Cape und Kostüm. Religiöse Substrukturen bei den männlichen Superhelden Superman und Batman, in: Christian Wessely/Theresia Heimerl (Hg.): Weltentwürfe im Comic/Film. Mensch, Gesellschaft, Religion (Religion, Film und Medien, Band 2), Marburg: Schüren 2018, S. 271–288, hier S. 272.

bereits als übermenschlich bezeichnet werden. Wiederum religiös betrachtet: handelt es sich nun bereits um eine göttliche bzw. gottähnliche Figur? Der Superheld qua Geburt lädt zum christologischen Vergleich ein, da Menschliches und Göttliches in der Figur gleichermaßen angelegt zu sein scheinen, aber auch hier handelt es sich um implizite Verweise, die nicht auf explizit dargestellter Religion oder gar expliziten religiösen Symbolen beruhen.

Superhelden, so lässt sich zusammenfassend festhalten, besitzen außergewöhnliche, übernatürliche Fähigkeiten, existieren in einer zweiten ikonischen Identität, die sie zur Rettung der Gemeinschaft und im Kampf gegen das Böse einsetzen, und sie fungieren als Beschützer anderer Menschen oder sogar der Welt als Ganzes. Insbesondere ihre Superkräfte unterscheiden sie von anderen Helden, wenngleich die dadurch mögliche Differenzierung von anderen Gattungskonventionen (Fantasy, Science-Fiction, Krimi, Horror) nicht immer völlig eindeutig verläuft und es im Laufe der Entwicklung des Superheldengenres zu immer mehr Genre-Überschneidungen und -Kombinationen kommt. Insbesondere Film-Superhelden bleiben durch das ikonische Erscheinungsbild (verbunden mit der doppelten Identität) und die spektakulär in Szene gesetzten Superkräfte in Erinnerung. Die Superkräfte erlauben es, den fiktionalen Raum, der für das Medium kennzeichnend ist, überwältigend in Szene zu setzen. Erinnert sei in Bezug auf die Avengers an den fliegenden Iron Man oder den sich durch New Yorks Häuserschluchten schwingenden Spider-Man.

Superhelden aus theologischer Perspektive

Es wurde bereits betont, dass die Superheldengeschichten bzw. die daran anschließenden Verfilmungen nicht unmittelbar als Geschichten mit theologischer Aussagekraft gelesen werden sollten. Allerdings enthalten die unterschiedlichen Erzählungen, insbesondere die auf Rettung der gesamten Welt ausgerichteten Avengers-Erzählungen, zahlreiche indirekte religiöse Anspielungen und implizite Muster, die theologisch gedeutet werden können. Eine erste Einordnung der Marvel-Geschichten sollte allerdings das popkulturelle Potential hervorheben. »In einer geschickten Verknüpfung zwischen den Pop-Mythen des Superheldengenres und zeitbezogenen Anspielungen auf Mode, Film und Musik gestalten sich die Marvel-Comics bis heute als popkulturelle Reflexionen ihrer Entstehungszeit.«[23] Diese Aussage gilt auch für die jeweiligen Verfilmungen, die sich an ein weltweites Publikum richten und trotz

23 Rauscher, Andreas: »Stadtneurotiker, Outlaws und Mutanten. Das Marvel-Universum im Film«, in: Thomas Koebner/Fabienne Liptay, Superhelden zwischen Comic und Film (= Film-Konzepte, Band 6), München: edition text + kritik 2007, S. 51–71, hier S. 52.

der Verortung in der US-amerikanischen Kultur zahlreiche universale Anspielungen und Reflexionen beinhalten.

Das Marvel Cinematic Universe setzt wie die zugrunde liegenden Comics auch auf die Serie und die Bekanntheit der Figuren, sodass Motive und Figurenentwicklungen bzw. deren Konflikte über mehrere Filme hinweg verfolgt werden können. Gleichwohl muss ein Film, um auf dem internationalen Markt zu bestehen, als Einzelwerk wahrgenommen werden können und in seiner Zeitdauer von zwei bis drei Stunden eine (mehr oder weniger) abgeschlossene Geschichte mit Anfang, Mitte und Schluss erzählen. Zuschauer, die *Avengers: Endgame*[24] zuerst sehen, ohne die anderen Filme oder nicht wenigstens deren Handlung und Protagonisten zu kennen, werden nicht nur viele Anspielungen und Motive nicht entschlüsseln können, sondern sie werden auch mit Personenkonstellation und zentralen Konflikten nicht viel anzufangen wissen. Insofern weisen die zentralen Motive – Kampf gegen das Böse bzw. die Bedrohung der bestehenden Ordnung, Einsatz für andere, Rettung der Welt – immer über den einzelnen Film hinaus. Einige dieser und damit verbundenen Motive sollen nun unter Berücksichtigung der bisherigen Beschreibungen der Superhelden in theologischer Perspektive herausgestellt werden. In der Anwendung der zu analysierenden Motive auf konkrete Figuren und deren Erzählungen kann anschließend theologische Aussagepotential von Superheldengeschichten exemplarisch dargestellt werden. Was lässt sich über die ›säkularen Erlöserfiguren‹ und ihr Handeln in den Avengers-Filmen an theologischer Bedeutung erschließen?

Das Spiel mit der Identität führt theologisch betrachtet zum Motiv der Geschöpflichkeit. Allen Superheld*innen im Marvel-Universum ist gemein, dass sie nicht aus sich selbst heraus existieren, sondern in anderen Menschen bzw. Wesen ihren Ursprung haben: Sie sind Geschöpfe, so unterschiedlich ihr Ursprung auch sein mag.[25] Als handelnde Charaktere mit Stärken und Schwächen, Anfang und Ende bieten sie allgemeines Identifikationspotential, als Superhelden bieten sie dann den Ansporn, dass grundsätzlich jeder Mensch die Möglichkeit in sich trägt, über sich selbst hinauswachsen zu können. Verbunden mit dem Motiv der Geschöpflichkeit ist auch die Rede von der Kontingenz, welche in Bezug auf Superhelden durchaus ein Paradox darstellt: Als Personen sind alle Superhelden verletzlich, machen Fehler und sind zuletzt auch sterblich. In der (zweiten) Identität als Superheld scheinen die außergewöhnlichen oder sogar übernatürlichen Fähigkeiten ihnen Auswege aus der Kontingenz zu bieten, die aber nicht absolut zu sehen sind.

---

24 *Avengers: Endgame* (USA 2019, R: Anthony Russo/Joe Russo).

25 In Bezug auf den Avengers-Superhelden Thor, der als mythologische Figur noch einmal einen Sonderfall darstellt, mag man zwar nicht von menschlicher Existenz sprechen, aber auch in seinem Fall gibt es eine, von seinen Superhelden-Abenteuern unterschiedene gewohnte, alltägliche Welt, einen Vater und eine Mutter und zuletzt auch eine begrenzte Form der Existenz, die nicht allein aus sich heraus existiert.

Zwar sind Superhelden nur im geringen Maße verletzlich, dennoch gelten sie als sterblich.

Dies führt zum zweiten theologischen Motiv Erlösung bzw. Weltrettung. Ebenso wie der klassische Heros gegen die Verheerung der Welt antritt, befinden sich Superhelden auf einer selbstlosen, prosozialen, universellen Mission zur Rettung der Welt. Bei den Avengers gehört zu dieser Mission, die Welt vor außerirdischen Bedrohungen zu beschützen, man könnte auch formulieren, vor jeder universalen Bedrohung zu beschützen. Superhelden haben also das Potential zur Rettung der Welt. Ihre Geschöpflichkeit, welche auch ihre Verletzbarkeit und Sterblichkeit beinhaltet, macht Superhelden aber auch selbst der Rettung bzw. Erlösung bedürftig, so sind sie erlösungsbedürftige Erlösergestalten.

Mit Geschöpflichkeit und Erlösung ist ein drittes religiöses Motiv verbunden: Die Welt ist der Ort der Gemeinschaft aller Menschen, der Menschheit. Theologisch wird die Welt als Schöpfung Gottes betrachtet, die es durch das Handeln der Geschöpfe in Verantwortung vor dem Schöpfer zu bewahren gilt. Gerade die Tatsache, dass Superheld*innen sich dadurch auszeichnen, dass ihre Mission selbstlos, prosozial und universal erfolgt, führt auf die Spur, sie als Bewahrer von Menschheit und Welt bzw. Geschöpfen und Schöpfung zu sehen, ohne den eigenen Nutzen im Blick zu haben. Durch ihre Superkräfte können die Superhelden zwar einen ungleich größeren Einfluss auf Menschen und Welt ausüben, aber sie sind dennoch nicht in der Lage, eine Welt selbst zu schaffen. Sie tragen durch ihre außergewöhnlichen Fähigkeiten aber eine besondere Verantwortung für die Erhaltung der Schöpfung, welche als ›alles, was da ist‹ angesehen werden kann.

Das vierte und letzte religiöse Motiv, das nachfolgend näher betrachtet werden soll, ist das der Gerechtigkeit. Wie bei allen vorgenannten Motiven gilt bei Gerechtigkeit umso mehr, dass die religiöse Perspektive den bereits vorhandenen (säkularen) Bedeutungsumfang erweitert und um die Ebene der Transzendenz ergänzt. Auf der zwischenmenschlichen Ebene gelten Superhelden als Kämpfer für Gerechtigkeit, sie setzen sich für das Gute und die Schwachen ein und bekämpfen das Böse, welches in der Regel nach Macht, Herrschaft und Kontrolle über andere strebt. Dieser Kampf erfolgt auf Seiten der Superhelden ohne eigene Macht- oder Vorteilsansprüche. Gerecht ist das Handeln, das den Menschen, der Welt und dem Frieden dient. In theologischer Perspektive gilt jedoch, dass wahre Gerechtigkeit nur von Gott gewährt werden kann, da Menschen nicht fähig sind, vollständig von ihrer eigenen Person abzusehen. Auf diesem Hintergrund ist es interessant, die immer wieder aufflammenden Interessenskonflikte innerhalb der Gruppe der Avengers zu betrachten.

Die nun vier genannten religiösen Motive Geschöpflichkeit, Rettung/Erlösung, Welt/Schöpfung und Gerechtigkeit werden in den Avengers-Filmen erzählerisch durch das Motiv der Krise miteinander verbunden: Um sich selbst als Superheld zu finden und die eigene Berufung anzunehmen, müssen die Betroffenen eine innere

Krise bewältigen. Die Rettung der Welt wiederum ist eine Auseinandersetzung mit äußeren Krisenerscheinungen. Um sich der eigenen Handlungsgrundsätze bewusst zu werden, diese zu rechtfertigen und dann gemeinschaftlich umzusetzen, geraten Superhelden immer wieder in zwischenmenschliche Krisen – untereinander und mit der Gesellschaft, die zwar die Rettung schätzt, aber in Superhelden auch Kräfte sieht, die Gefahren, Schäden und Tod erst heraufbeschwören. Insofern sind Superhelden krisengeschüttelte Krisenmanager. Die Tautologie des Begriffs verweist auf die miteinander verwobene innere und äußere Spannung, in der sich alle Superhelden permanent befinden und der sie sich höchstens phasenweise entziehen können.

Auch der Begriff der Krise hat sowohl einen säkularen wie einen theologischen Bedeutungsumfang. »Krise, ein heute in der Politik und in den Sozialwissenschaften international geläufiger Begriff, stammt aus dem Griechischen: krisis (abgeleitet von krinw, scheiden, auswählen, beurteilen, entscheiden; medial krinwmai, sich messen, streiten, kämpfen) bedeutet zunächst Scheidung, Streit, dann auch Entscheidung, die einen Konflikt beendet, und Urteil, Beurteilung.«[26] Die Dimensionen »Entscheidung« und »Urteil« sind dann auch in das biblische Griechisch eingeflossen und beziehen sich auf Gott, den Herrscher und Richter. Im Neuen Testament fand ›krisis‹ dann Anwendung in der Rede vom Jüngsten Gericht.[27] Es entsteht eine zeitliche Spannung, da zum einen die Entscheidung für Person und Lehre Jesu Christi gefordert wird, zum anderen die endgültige Entscheidung über die Welt als Ganzes – das Weltgericht – noch aussteht. An dieser Spannung setzten zahlreiche Geschichtsphilosophien an, die Zeit als einen Prozess interpretieren, der auf ein Ziel, eine finale Entscheidung zuläuft.[28]

Nach einer Übernahme des Begriffs Krise in die Medizin, wo mit diesem die kritischen Tage in einem Krankheitsverlauf gemeint sind, nach denen sich Heilung oder Verschlechterung der Gesundheit ablesen lassen, wird Krise auch zu einem Begriff in der Psychologie, insbesondere der Entwicklungspsychologie. Für Erk H. Erikson stellt die ›Identitätskrise‹ eine »notwendige Wende«[29] zur Bestimmung der Entwicklungsrichtung dar. Jeder Mensch durchläuft derartige Krisen und benötigt diese Herausforderungen für einen individuell gelungenen Entwicklungsprozess.

---

26 Koselleck, Reinhart: Art. »Krise I«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer, Historisches Wörterbuch der Philosophie (Band 4), Basel und Stuttgart: Schwabe 1976, Sp. 1235–1240, hier Sp. 1235.

27 Vgl. ebd., Sp. 1236. In Joh 5.24 wird mit dem Begriff ›krisis‹ das göttliche Gericht angesprochen, zusätzlich entsteht eine Spannung zum endzeitlichen Gericht.

28 Vgl. ebd., Sp. 1236.

29 Schönpflug, Ute: Artikel »Krise III«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer, Historisches Wörterbuch der Philosophie (Band 4), Basel und Stuttgart: Schwabe 1976, Sp. 1242–1245, hier Sp. 1244.

Die nachhaltigste Interpretation hat der Begriff der Krise wohl in der Ökonomie erfahren: Die Beobachtung und der Versuch der Steuerung von Konjunkturzyklen ist direkt mit dem Begriff der zyklisch auftretenden Krisen verbunden. Insofern stehen hier auch die Dimensionen der Wende und der Entscheidung im Fokus.[30]

Nachfolgend sollen die bisher vorgestellten theologischen Motive unter Verwendung des Begriffes ›Krise‹ betrachtet werden. Im Zentrum stehen auch dann die Bedeutungen der Wende, der Entscheidung bis hin zur Spannung zu einer finalen Entscheidung bzw. Auflösung. Inwieweit hier auch die transzendente Dimension des Begriffes Krise, wie sie biblisch grundgelegt ist, eine Rolle spielt, ist von Motiv zu Motiv zu überprüfen. Begonnen werden soll mit dem Motiv der Geschöpflichkeit, welches auch den Aspekt der Berufung zum Superhelden beinhaltet und insofern auf dem Hintergrund einer Identitätskrise gedeutet werden kann.

Spider-Man, oder: Superhelden in der Identitätskrise

Die Figur des Spider-Man ist in vielerlei Hinsicht eine Besonderheit unter den Superhelden. Bereits die Comic-Entstehung ist erst der zweiten Phase, dem sogenannten Silver Age, der Comics der Superhelden zuzurechnen. Gemäß der unter den Anmerkungen zum Begriff des Superhelden erwähnten Grundorientierung kann Spider-Man als das »Standardmodell des Zweiflers«[31] bezeichnet werden. Seine Zweifel beziehen sich vor allem auf seinen Rollenkonflikt zwischen der Existenz als Peter Parker und als Superheld. Ihm gelingt es nicht, beiden Rollen gleichzeitig gerecht zu werden bzw. er ist ständig im Zweifel, ob er gerade das Richtige tut. Im so genannten Golden Age der Comics war das Rollenverständnis nicht in erster Linie durch Zweifel geprägt, sondern es gab eine recht klare Entwicklung des Helden, der dann auch den ein oder anderen Zweifel innerhalb der Ausübung seiner Rolle äußerte. Typische Vertreter des Golden Age of Comics waren Superman und Batman. Insofern bietet sich ein kurzer Vergleich dieser Superhelden an.

> Zu den wichtigsten Abweichungen von den Generalien des Genres zählt hier die Tatsache, dass es sich bei der origin-story von *The Amazing Spider-Man* um eine kausale und nicht um eine determinierte Heldenwerdung handelt. Für Superman und Batman war der Status des Weltenretters der folgerichtige Abschluss eines Individuations-Prozesses, die Verwirklichung des präfabrizierten Ideals vom selbstlosen Heldentum. Zu den Spezifika eines Comics aus dem Silbernen Zeitalter gehört […] der besondere Einfluss des Zufalls auf die Entwicklung des Helden. […] Die origin-story Spider-Mans ist […] in Wahrheit die Anamnese Peter Parkers, sie ist nicht

30 Vgl. R. Koselleck: Art. »Krise I«, Sp. 1239.

31 Vgl. S. Ditschke/A. Anhut: Menschliches, Übermenschliches, S. 136.

> der mythisch verklärte Bericht von der Geburt eines Gottes. Peter wird von dem ihn ›zugefallenen‹ heldischen Eigenschaften, wie von einer Krankheit affiziert, deren Verlauf und Einfluss auf sein Leben er nicht abzuschätzen vermag.[32]

Spider-Man entspricht zwar der Definition eines Superhelden, was die übernatürlichen Kräfte, den Codenamen, das ikonische Kostüm (gemäß seiner Biografie) und die damit verbundene Doppelexistenz (als gewöhnlicher Mensch und als Superheld) betrifft, aber die Heldenwerdung oder Heldenberufung im Dienste einer »selbstlosen, prosozialen, universellen Mission« verläuft eben nicht zwangsläufig, sondern eher zufällig und vor allem schmerzhaft. Denn Peter setzt seine neuen, durch den Biss der radioaktiven Spinne erworbenen Superkräfte zuerst einmal zu seinem eigenen Vorteil ein: Er braucht Geld, um seine unerreichbar scheinende Angebetete Mary Jane (kurz: M. J.) für sich gewinnen zu können.

Er handelt also zu Anfang keinesfalls selbstlos. Sein Handeln wird in dem Augenblick zur Krise, als sein Onkel durch sein Unterlassen zu Tode kommt. In der Logik der Filmgeschichte von *Spider-Man* aus dem Jahre 2001/2002 ist Onkel Ben nicht weniger als sein Mentor, also die Person, die dem Helden die Richtung weist und grundlegende Ratschläge erteilt. In der Logik des Comics sind (im seriellen Erzählen) solche Figuren Wegbegleiter, auch Trabanten genannt.

> Weil Peter primär daran interessiert ist, seine Kräfte gewinnbringend einzusetzen, versäumt er es, dem Mord an seinem Onkel zuvorzukommen. Damit verstößt der Weltenretter gegen das Periculum-in-mora-Prinzip und die Nicht-Statuierung des Todes von Trabanten. Zwar war es auch im Goldenen Zeitalter durchaus üblich, dass Trabanten in den origin-stories starben, doch gingen diese frühen Tode immer der Helden-Genese voraus und konnten aus diesem Grund weder von Superman noch von Batman verhindert werden. Im Gegensatz dazu hat Peter Parker den Prozess der Heldenwerdung zum Zeitpunkt des Mordes an seinem Onkel bereits vollständig durchlaufen. […] So erscheint Peter Parker von Anfang an als ein stigmatisierter Held.[33]

Ein Gespräch zwischen Peter und Onkel Ben (s. Abb. 2) geht dem Mord voraus, wodurch der darin gesprochene Satz »Aus großer Kraft folgt große Verantwortung« (im Original »With great power comes great responsibility«) zum beständigen Leitmotiv des in gewisser Weise tragischen Helden Spider-Man wird. Für die Marvel-Filmwelt lässt sich sogar erweitern: Die »große Verantwortung« wird zum Leitmotiv der Abenteuer jedes Superhelden zur Rettung der Welt.

---

32 Kniep, Matthias: Die drei Zeitalter des Superhelden-Comics (Gold, Silber und Bronze). Von der Geburt, Demontage und Wiederbelebung eines amerikanischen Mythos, Kiel: Ludwig 2009, hier Kap. »And weave but nets to catch the wind. Die Spinne und das säkularisierte Heldenmodell«, S. 207 f.

33 M. Kniep: Die drei Zeitalter des Superhelden-Comics, S. 208.

Abb. 2: Aus großer Kraft folgt große Verantwortung. Ikonisches Leitmotiv im Gespräch zwischen Peter Parker und Onkel Ben.

Quelle: *Spider-Man* (USA 2001/2, R: Sam Raimi) © Marvel Studios/Walt Disney.

An Spider-Man lässt sich die Geschöpflichkeit und die damit verbundene Kontingenz besonders gut zeigen: Peter/Spider-Man ist ein Mensch, der Fehler macht und Schuld auf sich lädt. Zwar gilt für alle Superheld*innen, dass sie Fehler machen und nicht jedes Ziel erreicht wird, aber Spider-Man ist als Superheld von einem beständigen inneren Konflikt geprägt, der ein um das andere Mal auch sein Handeln mitbestimmt. Dieser neue Heldentypus hat Einfluss auf das gesamte Genre.[34] »Durch das Erscheinen eines Superhelden, der nicht immer gewinnt und der nicht immer rechtzeitig zur Stelle ist, sobald sich der Augenblick der Krise wendet, wird die Doxa und die ›Schicksalsgesundheit‹ des alten Helden in ihren Grundfesten erschüttert.«[35] Spider-Man ist als Held durch seine Schuldbehaftetheit und dadurch, dass sein alter Ego Peter Parker viel stärker als bei anderen Superhelden seine Existenz bestimmt, nur ein Geschöpf, das der Erlösung aus Schuld bedarf, und das durch eine fortdauernde Identitätskrise mit einem sehr menschlichen Blick auf (globale) Krisen schaut, in welcher er gleichwohl als Retter auftreten und erfolgreich sein kann.

34 Im Kreis der Avengers ist es insbesondere Dr. Bruce Banner/Hulk, der eine noch größere Identitätskrise durchläuft, die literarisch mit der Dr. Jekyll und Mr. Hyde-Motivik verglichen werden kann. Letztlich hadert aber jeder Superheld zeitweise mit der eigenen Identität, diese muss sich aber nicht zum beständigen Grundkonflikt entwickeln oder wie bei Spider-Man bereits mit der Konstitution als Superheld verbunden sein.

35 M. Kniep: Die drei Zeitalter des Superhelden-Comics, S. 208.

Captain America und Iron Man, oder: Superhelden in der Interessenskrise

Was wären die Avengers ohne Tony Stark alias Iron Man? Das gleiche ließe sich für die andere Führungsfigur in diesem Heldenzusammenschluss sagen: Captain America alias Steve Rogers ist durch einen permanenten Führungsanspruch gekennzeichnet – mag er ihn selbst als Person auch nicht explizit formulieren. Beide sind nach der oben aufgeführten Definition eindeutig Superhelden, allerdings mit völlig unterschiedlichen Herkunftsgeschichten und sehr differierenden Charakterisierungen. Liest man die Beschreibungen im Lexikon der Superhelden, so könnten diese kaum gegensätzlicher sein:

> Tony Stark ist der reiche Besitzer von Stark Industries. Ursprünglich verdiente er Milliarden mit dem Verkauf von Waffen, doch deren Missbrauch durch Extremisten sorgt bei ihm für einen Sinneswandel. Er beschließt seinen multinationalen Technikkonzern dem Schutz der Menschheit zu widmen und mit ihm sein Superhelden-Team, die Avengers, zu finanzieren.[36]

Die eigentliche Krise (im Sinne der Entscheidung, welche eine Wende einleitet) ist aber nicht nur der Missbrauch der Stark-Waffen durch Extremisten, sondern dass Tony Stark selbst in Lebensgefahr gerät.

> Tony Stark entwickelt seine erste Metallrüstung, um in Afghanistan der Terrorgruppe ›The Ten Rings‹ zu entfliehen. Wieder zu Hause entwickelt er weitere, fortschrittlichere Versionen seines Iron Man-Anzuges. Mit der Rüstung bekämpft er Bedrohungen für die Menschheit, zunächst allein, und dann als Gründer der Avengers.[37]

Ist die Figur des Spider-Man durch sein Schuld-Stigma in einer permanenten Identitätskrise gefangen, so nutzt Tony Stark ebenfalls aus einem Schuldgefühl heraus, Wiedergutmachung leisten zu müssen, äußere Krisen, um seine Fähigkeiten, aber auch sein überdimensionales Ego für die Allgemeinheit bzw. zur Rettung der Welt einzusetzen. Jedoch bleibt er ein Superheld mit ausgeprägtem Eigeninteresse. »Sein fehlendes Verantwortungsbewusstsein und sein mangelhaft ausgeprägtes Gespür für zwischenmenschliche Angelegenheiten erweist sich als symptomatisch für die Integration von Elementen des Antihelden im Mainstream.«[38]

---

36 A. Bray: Marvel Studios Lexikon der Superhelden, S. 6.

37 Ebd., S. 7.

38 Rauscher Andreas: »Antihero Superstar. Vom Außenseiter zum Konsenshelden«, in: Superhelden. Zur Ästhetisierung und Politisierung menschlicher Außerordentlichkeit, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Heft 1, Jg. 39 (2011), Ilmtal-Weinstraße: Joas, S. 92–103, hier S. 101.

Betrachtet man auf der anderen Seite die Kurzcharakteristik von Steve Rogers, so ist dieser eben kein Antiheld, sondern der Held par excellence:

> Steve Rogers ist ein patriotischer junger Mann aus Brooklyn, New York […]. Wegen seiner geringen Körpergröße und dürftigen Gesundheit wird er gern übersehen, doch Dr. Abraham Erskine sieht hinter Rogers' Äußeres und erkennt den perfekten Kandidaten für das Projekt Rebirth, ein Geheimprogramm, das Menschen zu Supersoldaten machen soll. […] Steve Rogers verwandelt sich durch das Superhelden-Serum in einen Mann von körperlicher Höchstform. Er wird als der Superheld Captain America bekannt und angewiesen, als Aushängeschild für das U.S. Militär zu fungieren.[39]

Captain America wird also als Supersoldat (im Labor) geschaffen, um im Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland die Überlegenheit Amerikas zu zeigen. Aber neben dieser ersten Geburt als Superheld durchlebt Captain America eine zweite Geburt. Nach siegreichem Kampf im Zweiten Weltkrieg stürzt Captain America ins Eis und ist fast siebzig Jahre eingefroren, bevor er gefunden und wiederbelebt werden kann. Nun wird er zum Anführer der Avengers und muss sich mit einer deutlich schwierigeren Weltsituation auseinandersetzen, denn moralisch gesehen war der Zweite Weltkrieg aus amerikanischer Sicht eine eindeutige Angelegenheit.[40]

Mit Tony Stark und Steve Rogers bzw. Iron Man und Captain America stehen sich zwei Superhelden gegenüber, die sowohl von ihrer Herkunft als auch ihren Interessen und Motivationen völlig unterschiedlich sind (s. Abb. 3). Der Multimilliardär, der sich mit seiner Technik und dem genialischen Wissen für den Schutz der Welt einsetzen möchte, wägt Projekte nach Erfolgs- und Misserfolgskriterien ab und entwickelt ganz eigene Strategien. Der Supersoldat hingegen handelt gemäß erteilter Aufträge, die er wiederum mit seinem moralischen Kompass abgleicht. Er steht für grundsätzliche Prinzipien, die auch über staatliche Interessen gestellt werden können. Seine eigenen Interessen stellt er stets zurück und handelt im Sinne der Superheldendefinition selbstlos für die Allgemeinheit.

---

39 A. Bray: Marvel Studios Lexikon der Superhelden, S. 54 und S. 56.

40 »In seinem eigentlichen Medium hingegen, dem Comic-Heft (auf Deutsch erscheinen die Comics im Panini-Verlag), hat sich Captain America im Laufe seiner sieben Jahrzehnte zu einer viel komplexeren Figur entwickelt, als es der oberflächliche Blick ahnen lässt. […] Das Vietnam-Debakel, die Bürgerrechtsbewegung und die Watergate-Affäre gingen auch an Comichelden nicht spurlos vorüber, immer häufiger nahm Captain America kritische Positionen gegenüber der US-Regierung ein und vertrat progressive Ansichten«. Von Törne, Lars: »Captain America. Ein Held mit vielen Gesichtern«, in: Der Tagesspiegel (2015) [https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/captain-america-ein-held-mit-vielen-gesichtern/10215572.html vom 10.08.2015].

Abb. 3: Captain America/Steve Rogers und Iron Man/Tony Stark.

Quelle: *The First Avenger – Civil War* (USA 2016, R: Anthony Russo/Joe Russo) © Marvel Studios/Walt Disney.

Betrachtet man beide Charaktere in Bezug auf Grundorientierung und Erwerb der Fähigkeiten, so ergeben sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede:[41] Während beide der Grundorientierung des Beschützers zuzuordnen sind, was sie innerhalb der Avengers auch in gewisse Konkurrenz zueinander bringt, hat Tony Stark seine Fähigkeiten durch technologisches Wissen und finanzielle Möglichkeiten erworben, während Steve Rogers innerhalb eines (freiwilligen) Experimentes zum Superhelden gemacht wurde. Zudem stammt er im wahrsten Sinne des Wortes aus einer ›anderen Zeit‹.

The First Avenger: Civil War[42] setzt sich mit dem internen Interessenskonflikt der Avengers auseinander. Ausgelöst wird diese interne Krise durch eine äußere Krise:

> Nachdem eine Mission eines Avengers-Teams unter der Leitung von Steve Rogers/Captain America in Lagos viele zivile Opfer kostete, erhebt sich weltweit Protest gegen die von keiner staatlichen Stelle legitimierten Aktivitäten der Avengers. Das Ergebnis ist das sogenannte ›Sokovia-Abkommen‹, das die Superhelden künftig unter Aufsicht und Kommando eines UN-Gremiums stellen soll. Steve Rogers sieht diese Kontrolle kritisch; er fürchtet, dass er und seine Gefährten für politische Machtinteressen missbraucht werden. Tony Stark/Iron Man hält die Kontrolle dagegen für notwendig und plädiert dafür, dass alle Avengers das Papier unterschreiben. Der Streit darüber treibt einen Keil in das Team.[43]

41 Vgl. S. Ditschke/A. Anhut: Menschliches, Übermenschliches, S. 134.

42 *The First Avenger: Civil War* (USA 2016, R: Anthony Russo/Joe Russo).

43 Kleiner, Felicitas: Kritik zu »The First Avenger: Civil War«, in: Filmdienst 9 (2016), S. 38 [https://www.filmdienst.de/film/details/547862/the-first-avenger-civil-war#überblick].

Der Interessenskonflikt zwischen Tony Stark und Steve Rogers kann mit dem zugespitzten Begriffspaar ›Politik und Ethik‹ beschrieben werden. Tony Stark wägt ab zwischen der staatlichen Kontrolle der Avengers und der unkontrollierten Möglichkeit, durch weitere Schäden nicht nur die Ablehnung staatlicher Stellen, sondern auch der Bevölkerung, die es eigentlich zu schützen gilt, auf sich zu ziehen. Seine Entscheidung sieht in einem Kompromiss die beste Lösungsoption. Steve Rogers setzt auf das Superheldenethos der »selbstlosen, prosozialen, universellen Mission« zur Rettung der Welt. Sein Credo lautet: Wer konsequent nach dem Prinzip des Guten handelt und das Böse bekämpft, kann nichts grundlegend falsch machen (trotz Kollateralschäden) und muss auch keine (politischen) Kompromisse eingehen. Die staatliche Kontrolle kann in seinen Augen dazu führen, dass die Avengers für Machtinteressen funktionalisiert werden, wodurch die Prinzipientreue nicht mehr vollständig möglich erscheint. Beide handeln in einem politisch geprägten Konflikt (der staatlichen Institutionenkontrolle), setzen aber moralisch unterschiedliche Schwerpunkte: Während Tony Stark für eine Verteilung von Verantwortung bei gleichzeitiger Entmachtung der überlegenen Superhelden plädiert, sieht Steve Rogers das prinzipielle Ethos in Gefahr und ist zum Schutz dieses Prinzips nicht zum Kompromiss bereit.

Sowohl Captain America als auch Iron Man scharen andere Superhelden hinter sich und ihren jeweiligen Standpunkt, sodass der Interessenskonflikt zu einer Krise innerhalb der Superhelden führt (s. Abb. 4), die sich schließlich gegenseitig bekämpfen, ausgedrückt im Titel »Civil War«. Erst die (naheliegende) Erkenntnis, dass sie durch ihre Uneinigkeit die Feinde (der Menschheit) stärken bzw. diese nur gemeinsam bekämpft werden können, führt zu einem erneuten Miteinander. Dieses Miteinander wird (im Film) allerdings weniger durch die Lösung der politisch-moralischen Streitfrage – staatliche Kontrolle oder nicht – erreicht, sondern dadurch, dass die beiden Hauptkontrahenten Captain America und Iron Man sich auf Respekt füreinander und Verbundenheit miteinander fokussieren, d.h. die emotional-menschliche Ebene, die man als die Versöhnung von zerstrittenen Freunden deuten könnte, gibt letztlich den Ausschlag.[44]

---

44 »Dass sich die Macher entschieden haben, als Zankapfel in *The First Avenger: Civil War* die ›Sokovia Papers‹ einzuführen anstatt des ›Superhuman Registration Act‹ (SRA), um den es in der gleichnamigen Marvel-Comicreihe geht, ist eine interessante Bedeutungsverschiebung.« F. Kleiner, Kritik zu First Avenger: Civil War.

Abb. 4: Zerrissenheit der Avengers in Civil War.

Quelle: *The First Avenger – Civil War* (USA 2016, R: Anthony Russo/Joe Russo) © Marvel Studios/Walt Disney.

Die Interessenskrise, basierend auf kompromissbereiter Politik und prinzipientreuer Ethik, bleibt also latent bestehen. Superheld*innen müssen damit leben, dass sie durch ihr an sich gutes Handeln auch Schaden anrichten. Um Leben zu retten, kommen auch Unschuldige zu Tode. Die »selbstlose, prosoziale, universelle Mission« mag zwar die Grundlage für das jeweilige Handeln sein, die Ausgestaltung dieser Mission ist aber interpretationsbedürftig und krisenanfällig. Theologisch gesprochen ist die Rettung der Welt aus menschlicher Perspektive niemals ein eindeutiges Unterfangen. Menschliches Handeln zielt immer nur auf eine vorläufige Erlösung von dem Bösen und steht unter dem Verdikt, im Handeln wieder selbst schuldig zu werden. Dieses Miteinander aus Rettung und Schuld ist bereits im Ursprung der Existenz grundgelegt, was am Beispiel des Motivs Schöpfung bzw. Ursprung der Welt nachfolgend aufgezeigt werden soll.

Thanos als Superschurke, oder: Selbsternannter Krisenhelfer

Superhelden und Superheldinnen wirken nur so stark wie ihre Gegner und Gegnerinnen, die sie bekämpfen. Thanos entwickelt sich in den Avengers-Filmen zum absoluten Superschurken, der sich schließlich als Anti-Schöpfer erweist (s. Abb. 5). In seiner Figur fließen mythologische Anteile und Heldenerzählung ineinander. Als Außerirdischer, der nach absoluter Macht strebt, wird in ihm eine quasi göttliche Perspektive erkennbar.[45] Thanos – und das verbindet ihn mit den Avengers – ist selbst aber ein sterbliches Geschöpf. Sein (griechischer) Name wiederum bedeutet

45 Thanos stammt vom Planeten Titan (A. Bray: Marvel Studios Lexikon der Superhelden, S. 86), seine Existenz verbindet sich mit einem eigenen Schöpfungsmythos (»Celestials« und »Eternals«) und zugleich gilt er innerhalb seiner Herkunft als Ausgestoßener (Vgl. https://www.scifiscene.de/marvel/thanos vom 06.10.2022).

Tod, in der griechischen Mythologie wäre die Vergleichsperson Thanatos, der Gott des Todes und Bruder des Hypnos, dem Gott des Schlafes.

Ein anderer Hinweis aus der Mythologie betrifft den Herkunftsplaneten Titan: In der Theogonie des Hesiod treten die Titanen als Paare auf, sechs Töchter und sechs Söhne, die sich gegen ihren Vater Uranos wenden. Ihre Herrschaft wird dann schließlich von Zeus gebrochen, sodass eine Göttergeneration die nächste in der Herrschaft (gewaltsam) ablöst.[46] Die Zahl sechs verweist innerhalb der Popular-Mythologie des Marvel-Universums wiederum auf die Infinity-Steine, die mit Thanos Auftreten in den Marvel-Filmen von Anfang an verbunden sind. Nach dem Pelasgischen Schöpfungsmythos steht Eurynome, die Göttin aller Dinge, am Anfang. Sie schafft die sieben Planeten und setzt über jeden von ihnen eine Titanin und einen Titanen ein.[47] Thanos ist also durch Namen und Herkunft bereits mit mythologischer Göttlichkeit und dem Motiv der Schöpfung bzw. des Universums verbunden. Seine Motive sind auf diesem Hintergrund nachvollziehbar, zugleich folgen sie auch einer ganz eigenwilligen Logik: Um das Universum in seinem Bestand zu erhalten (Motiv: Rettung), bedarf es der Wiederherstellung des Gleichgewichts durch Rücknahme der Überbevölkerung (Motiv: Anti-Schöpfung).

Abb. 5: Superschurke Thanos.

Quelle: *Avengers: Infinity War* (USA 2018, R: Anthony Russo/Joe Russo) © Marvel Studios/Walt Disney.

So sehr er selbst auch darauf besteht, das Überleben des Universums nur durch die Vernichtung von Leben sichern zu können, so sehr kann sein Handeln nicht an-

46 Vgl. Griechische und römische Mythologie. Götter, Helden, Ereignisse und Schauplätze, Freiburg: Herder 1995, S. 221.

47 Vgl. Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 22.

ders gesehen werden als das Bringen von milliardenfachem Tod. Er selbst sieht sich zur Rettung der Welt(en) berufen, ausgedrückt in seiner oft wiederholten Aussage, er sei ›unvermeidlich‹. Bezogen auf seinen symbolischen Namen ist sicher festzuhalten, dass jedes Lebewesen unvermeidlich dem Tod ausgeliefert ist. Diesen Tod jedoch aktiv herbeizuführen, ist sehr wohl vermeidbar. Aus eigener Kraft ist es Thanos auch nicht möglich, sein Werk zu vollenden, sondern er verwendet dazu die sogenannten Infinity-Steine. Die Mythologie, die hinter den Infinity-Steinen steht, wird in *The Guardians of the Galaxy*[48] in einer Szene kurz eingeführt: Noch vor der Existenz des Universums gab es sechs Singularitäten. Diese Singularitäten wurden nach der Entstehung des Universums in einer Explosion von den Kosmischen Entitäten zu den sechs Infinity Steinen geformt. Jeder Stein erlaubt dem Träger, falls er mächtig genug für das Tragen eines Steines ist, enorme Macht über einen Aspekt des Universums, die in den Namen der Steine erkennbar sind: Raum-, Macht-, Gedanken-, Zeit-, Realitäts- und Seelenstein. Zu einer Einheit zusammengestellt verleihen die Steine dem Träger unendliche Macht.

Filmisch gesehen handelt es sich bei den Infinity-Steinen um einen typischen MacGuffin[49]. Sie dienen allein dem Zweck, der Auseinandersetzung zwischen Superhelden und Superschurken einen Inhalt und entsprechende Motivationen zu verleihen. Der jeweilige Inhalt bleibt abstrakt bzw. bezieht sich auf Größen, die nur an konkreten Beispielen veranschaulicht werden können, aber allgemein kaum zu fassen sind: Raum, Macht, Zeit, Denken, Realität oder Tod. So sind Raum und Zeit dem Menschen nur als Anschauungsformen, aber nicht als Dinge zugänglich. Durch die Erfindung der Steine können diese Abstrakta nun ergriffen, besessen und verwendet werden. Die Jagd auf die Steine treibt die Handlung voran und macht Schöpfung (oder auch Anti-Schöpfung im Sinne der Vernichtung des Lebens) zu einem punktuell fassbaren Geschehen.

Thanos fühlt sich zum einen den Superhelden überlegen, da er über die außerordentliche Fähigkeit verfügt, mit den Infinity-Steinen (und damit mit den dahinter liegenden Kräften) umzugehen, zum anderen sieht er sich selbst auf einer »selbstlosen, prosozialen, universellen Mission« zur Rettung des Universums. Das Ende von *Avengers: Infinity War* legt die Deutung nahe, dass Thanos tatsächlich keinen eigenen Nutzen aus seinen Taten zieht, also selbstlos handelt. Der Beginn von *Avengers:*

---

48 *The Guardians of the Galaxy* (USA 2014, R: James Gunn).

49 »Ein MacGuffin ist ein leer gesetztes Handlungsziel, meist ein Objekt, manchmal eine Geheimbotschaft. Ganz leer ist der MacGuffin aber nicht: Er muss die funktionalen Bestimmungen erfüllen, die im Kontext auf ihm liegen. Er muss z.B. rar sein, gefährlich, teuer oder in anderem Sinne wertvoll. Er vermag die Motivation des Helden zu begründen und gibt ihm schließlich ein explizites Ziel.« Das Lexikon der Filmbegriffe, https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:macguffin-472 vom 23.03.2022.

Endgame zeigt dann aber recht deutlich, dass es äußerst zynisch ist, die Mission als »prosozial« zu bezeichnen, da hier Leben gegen Leben aufgerechnet worden ist.[50]

Die Vernichtung von milliardenfachem Leben hat zu Hoffnungslosigkeit und dem teilweisen Zusammenbruch von Zivilisation geführt. Insofern lässt sich an Thanos ablesen, wie das Leitmotiv »Aus großer Kraft folgt große Verantwortung« durch Machtmissbrauch und die Verkehrung des Prinzips des Guten pervertiert werden kann. Iron Man gibt in der finalen Auseinandersetzung mit Thanos dann sein Leben als ultimativen Opfereinsatz, um der Verantwortung für Menschheit und Schöpfung erneut gerecht zu werden – und damit die Welt zu retten (s. Abb. 6). Hier ist der Höhepunkt der Krise tatsächlich eine finale Entscheidung im mehrfachen Sinne. Theologisch handelt es sich aber nicht um ein Weltgericht, da keine neue Welt entsteht, sondern schlichtweg die vergangene Welt wiederhergestellt wird. Die Apokalypse wird rückgängig gemacht – und damit steht die nächste Entscheidung in einer Krise schon bald wieder bevor.

Abb. 6: Tony Starks Opfer.

Quelle: *Avengers Endgame* (USA 2019, R: Anthony Russo/Joe Russo) © Marvel Studios/Walt Disney.

Die Avengers in der Krise als Retter der Welt

Nach der Identitätskrise, der Interessenskrise und der Zuspitzung einer Weltkrise auf eine finale Entscheidung hin, in Verbindung mit den religiösen Motiven Ge-

50 Ein Vergleich mit der biblischen Flutgeschichte (Gen 6,5-9,17) bietet sich zwar inhaltlich an, steht aber unter anderen Voraussetzungen, da es sich nach Genesis um Gottes gute Schöpfung handelt und der Schöpfergott mit dem Menschen (personalisiert in Noah) einen neuen Anfang wagt. Dennoch sind natürlich unverkennbar Parallelen vorhanden, insbesondere im Aspekt der Vernichtung von Leben, um Leben neu möglich werden zu lassen.

schöpflichkeit, Erlösung und Schöpfung, soll abschließend mithilfe des Motivs der Gerechtigkeit das Potential theologischer Aussagen und Anspielungen der Superheldenerzählungen in den *Avengers*-Filmen zusammenfassend betrachtet werden. Die bisher exemplarisch erschlossenen religiösen Motive ergeben sich nicht aus Bezügen zu explizit dargestellter Religion, diese fehlt vollständig in den hier analysierten Marvel-Filmen: Weder treten Personen auf, die Angehörige großer Religionsgemeinschaften sind, z.B. Priester oder Ordensleute, noch werden entsprechende Rituale, z.B. Gebete, Sakramente oder Gottesdienste, oder Symbole, z.B. Kreuze oder Schriftzeichen, gezeigt. Einzig mythologische bzw. mythische Verweise sind enthalten, z.B. Namen oder als heilig angesehene Orte.

Auch nutzt die Darstellungsweise einzelner Personen kulturell-religiöse Äußerlichkeiten (z.B. bei Dr. Strange und seinen Gefährten), bezieht sich aber nicht direkt auf existierende Religionen. Von keinem der Superhelden unter den Avengers ist bekannt, ob er oder sie religiös eingestellt oder gar aktiv ist.[51] Es ist daher an die oben bereits erwähnte Feststellung zu erinnern, dass die Erzählungen zahlreiche indirekte religiöse Anspielungen und implizite Muster, die theologisch gedeutet werden können, enthalten. Das religiöse Motiv der Erlösung, säkular als Weltrettung bezeichnet, stellt ein durchgängiges Muster von Superheldenerzählungen dar und ist besonders anschlussfähig für theologische Interpretationen. Erlösung ist auch ein Strukturmotiv innerhalb der populären Filmerzählung, wie sie aus den Theorien Campbells heraus für den Film entwickelt wurden.[52]

Superhelden genießen nicht nur einen Fankult, sondern eine quasi religiöse Verehrung. »In ihrer Not vertrauen die Menschen darauf, dass Superman, Batman und Spider-Man die Stadt vom Bösen befreien können. Dieser Glaube an die Superhelden (als Charismaträger) muss allerdings immer wieder neu genährt werden.«[53] Wie brüchig dieser Glaube ist, zeigt *The First Avengers: Civil War*, wo die Menschen angesichts der großen Kollateralschäden sich von den Superhelden zunehmend abwenden. Die Filmerzählung behandelt dann vorrangig, wie die Retter auch an sich selbst zu zweifeln und miteinander zu streiten beginnen. Das Motiv

---

51 Ein Blick auf Comicverfilmungen im Allgemeinen lässt eine Ausnahme bei der in den *X-Men*-Filmen auftretenden Figur des Nightcrawler erkennen, der als explizit katholisch dargestellt wird. Allerdings wird hier mit Motiven der katholischen Konfessionalität mehr auf äußerlicher als auf innerer motivationaler Ebene gespielt.

52 Vgl. Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos, Frankfurt: Zweitausendeins 1999; Sitz, Verena: Die Heldenfigur als Erzählstrategie im populären Spielfilm. Sind Comic-Superhelden ›mythische‹ Erzählfiguren?, Stuttgart: ibidem 2015.

53 T. Bohrmann: ›Aus großer Kraft folgt große Verantwortung‹, S. 204.

des Selbstzweifels taucht immer wieder in den einzelnen Superheldenerzählungen auf.[54]

Am Motiv der Gerechtigkeit lässt sich verdeutlichen, dass Superheldenerzählungen weniger Maß nehmen an großen Religionsgemeinschaften, sondern an zivilreligiösen Vorstellungen bzw. an einer Öffentlichen Religion. Während mit Zivilreligion das Ziel verfolgt wird, »in pluralen heterogenen Gesellschaften nach der Trennung von Kirche und Staat eine Art Zusammenhalt zwischen den Bürgern eines Staates herzustellen«[55] und es insofern ein staatliches Interesse an zivilreligiösen Elementen gibt (z.B. Volkstrauertag), so »würden Öffentliche Religionen ihre substantiellen Auffassungen vom guten Leben, von Sinn und Hoffnung, von Gerechtigkeit, Gemeinwohl, Anerkennung und Solidarität praktisch wie symbolisch zum Ausdruck bringen«[56]. Öffentliche Religion wird diskursiv in der gesellschaftlichen Meinungsbildung konstituiert und speist sich mithin auch aus Quellen der Populärkultur wie z.B. Superheldenerzählungen. »In der diskursiven Öffentlichkeit treten vielmehr unterschiedliche Weltanschauungen und Religionen in eine argumentative Auseinandersetzung um grundlegende Orientierungen, Werthaltungen und Praktiken.«[57]

Das angesprochene Motiv der Gerechtigkeit ist auf säkularer Ebene zuallererst durch den Rechtsstaat gesichert, geht darin aber nicht völlig auf, denn was als juristisch richtig gilt, muss moralisch nicht als gerecht empfunden werden (z.B. Strafmaß oder Entschädigung). Der ewige Kampf der Guten gegen das Böse bzw. die Bösen hat Anteil an einem höheren Prinzip der Gerechtigkeit, welches im Rahmen einer Öffentlichen Religion durch als allgemein anerkannte Prinzipien und Gewährsleute sichergestellt werden muss. Während die Vernichtung der Hälfte des menschlichen Lebens in *Avengers: Infinity War* als zutiefst ungerecht empfunden wird (Unschuldige leiden), erscheint das Schicksal von Thanos in *Avengers: Endgame* nur gerecht und kann mit den (substanziell nicht weiter gefüllten) Motiven Erlösung und (Neu-)Schöpfung verbunden werden. Der Konsens beruht auf dem als gerecht empfundenen Handeln der (prosozialen) Superhelden und dem Ausgleich allgemeiner Wertvorstellungen, ohne diese mit konkreten Glaubensvorstellungen einzelner Religionen verbinden zu müssen – aber gleichwohl anschlussfähig an konkrete Glaubensvorstellungen zu bleiben, wenngleich nur partiell.

---

54 Peter Parker verliert in *Spider-Man 2* (USA 2003, R: Sam Raimi) zeitweise seine Spinnenkräfte und Tony Stark wird in *Iron Man 3* (USA 2013, R: Shane Black) vorübergehend auf seine rein menschlichen Kräfte zurückgeworfen.

55 Grümme, Bernhard: Öffentliche Religion, in: Wissenschaftlich-religionspädagogisches Lexikon im Internet (WiReLex) [https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/100202/ vom Februar 2016].

56 Ebd.

57 Ebd.

Die inneren und äußeren Krisen der Superhelden, die es immer wieder neu zu überwinden gilt, sind die Schauplätze der Öffentlichen Religion. Viele Diskurse bleiben dabei offen, so findet z.B. die Auseinandersetzung um die staatliche Kontrolle der Superhelden in *The First Avengers: Civil War* nur eine vorläufige Lösung. Auch die Erlösung von Thanos und der Macht der Infinity-Steine ist letztlich nur vorläufig, da die wiederhergestellte Welt eine zutiefst unerlöste Welt ist, die weiterhin in einer Gut-Böse-Spannung existiert.

Viel deutlicher als religiöse Bezüge treten in den Filmen die mythischen Bezüge hervor: Sei es das Erzählmuster des ›Monomythos‹ (nach Campbell) oder die »mythische Legitimation des Superhelden«[58]. Mit der mythischen Legitimation ist u.a. gemeint, dass die legitime Ordnung und deren Wiederherstellung durch den Superhelden sich seriell immer wieder ereignet. Superhelden greifen immer wieder zur Verteidigung oder erneuten Aufrichtung der Ordnung ein. Man kann in diesem Zusammenhang auch vom ›amerikanischen Mythos‹ sprechen.

> In der Sichtweise des amerikanischen Mythos nämlich ist der Mensch in erster Linie das Wesen der Freiheit […]. Der Grundakt der Freiheit aber ist dann nicht der Entwurf, sondern die Wahl. […] In der Wahl erhält daher auch der amerikanische Mythos vom Menschen als freies Wesen seinen zentralen Topos.[59]

Es wäre zu wenig, den Superheldenerzählungen, so wie sie in den Avengers-Filmen verarbeitet sind, nur ein postmodernes Spiel mit religiösen Motiven zum Zwecke der Unterhaltung zuzugestehen. Andererseits orientieren sich Strukturen und Motive in den Erzählungen zwar an öffentlich-religiösen Diskursen in Gesellschaften (Wer kann retten? Was ist gerecht?), bleiben selbst aber religiös neutral und bringen keine religionsproduktiven Aussagen hervor. Der Kampf der Superhelden zur Rettung der Welt und das damit verbundene Bestehen von vielfältigen Krisen reflektiert unter Verwendung populärer Mythologie das Geschehen von menschlichem Leben und Zusammenhängen von Welt. Diese Reflexion ereignet sich zwar zeitgebunden und durch sich wiederholende Muster, bleibt aber anschlussfähig für explizit religiöse Deutungen. Die nächste Krise steht immer unmittelbar bevor – ebenso wie die erneute Rettung der Welt durch die nachfolgende Generation der Superhelden.

---

58 Vgl. S. Ditschke/A. Anhut: Menschliches, Übermenschliches, S. 138.

59 T. Hausmanninger: Mythen von Religion, S. 44.

Superhelden als Social-Gospel-Männer

Ranthild Salzer

Überschneiden sich Aktionen von Superhelden mit einem christlich-sozialen Weltbild, wie es etwa die US-amerikanische Social Gospel Bewegung fordert? Diese entstand gegen Ende des 19. Jahrhunderts als eine stark evangelisch geprägte christliche Bewegung, die vor allem in den USA sehr einflussreich war. Eines ihrer Hauptanliegen war soziale Gerechtigkeit, etwa die Überzeugung, dass eine Gesellschaft – und somit natürlich auch die Kirchen – die sozial schwächer Gestellten stärker zu unterstützen hat und auch die Regelung von Arbeits- und Angestelltenverhältnissen nicht nur den Reichen und Mächtigen in einer Gesellschaft überlassen werden darf. Sind Superhelden vielleicht nur übereifrige Social-Gospel-Aktivisten, die genau diesen Wunsch auf ihre eigene Art und Weise interpretieren? Entsprechen männliche amerikanische Superhelden somit einem christlich-sozialen Männerbild, in dem Männlichkeit vor allem auch mit dem aktiven Sich-Einmischen in die eigene Gemeinschaft und das eigene soziale Umfeld zusammengedacht wird? Diese Fragen will das vorliegende Kapitel beantworten. Meine Analyse bezieht sich auf die Comics *Sam Wilson: Captain America – Not my Captain America* von Nick Spencer, Daniel Acuna und Paul Renaud, die 2016 erschienen sind[1], aber auch auf ganz frühe Aufritte von Sam Wilson alias Falcon im *Captain America Comic #144* aus dem Jahr 1971 von Stan Lee, Gary Friedrich und John Romita.[2] Die ausgewählten Comics werden einem Close-Reading unterzogen, um Anknüpfungspunkte an ein christlich-soziales Welt- und Männerbild sichtbar zu machen. Neben einem kurzen Einblick in die Anfänge der Social-Gospel Bewegung und deren Männerbild werden auch Arbeitskollegen von Falcon kurz besprochen. Denn auch bei anderen Superhelden, wie etwa Batman und Superman, kann man den Wunsch nach sozialer und gesellschaftlicher Gerechtigkeit als Motivationsgründe erkennen.

Sam Wilson, der 1969 zum allerersten Mal in den Comics in Erscheinung tritt, ist Marvels erster afro-amerikanischer Superheld. Vor ihm gab es lediglich Black Panther, Marvels ersten afrikanischen Superhelden. Die Figur beginnt ihre Karriere als

1 Spencer, Nick/Acuna, Daniel/Renaud, Paul: Captain America: Sam Wilson – Not my Captain America, New York: Marvel 2016.

2 Stan, Lee/Friedrich, Gary/Romita, John: Marvel Epic Collection. Captain America – Epic Collection: Hero or Hoax?, Band 4, New York: Marvel 2017.

Falcon, sowohl solo als auch als Sidekick von Captain America/Steve Rogers, bevor er 2014 die Aufgaben von Steve Rogers, dem ersten Captain America, übernimmt. Wie ich ausführen werde, gibt es bei der Figur von Anfang an eine soziale Komponente. Das Schicksal der Menschen, etwa das seiner Mitbürger in New Yorks Harlem, die er regelmäßig vor Gefahren beschützt, ist ihm immer ein großes Anliegen. Meine Analyse beleuchtet Comics aus den 1960er und 2010er Jahren, um aufzuzeigen, dass soziale Gerechtigkeit dieser Figur von Anfang an ein Anliegen ist. Dies gilt auch für seine Kollegen Superman und Batman.

Superhelden als sozial engagierte Muskelhelden

Macht es Sinn, Superhelden als Social Gospel Vigilante Heroes zu lesen oder zu analysieren? Was die Social Gospel Bewegung mit Superhelden verbindet, ist Aktionismus. Superhelden mischen sich aktiv – egal ob zum Guten oder zum Schlechten – in das Leben anderer ein. Peter Coogan formuliert 2006 in *Superhero. The Secret Origin of a Genre*, dass Superheld*innen eine Geheimidentität, Superkräfte, ein prägnantes Kostüm und eine Mission, also eine Zielsetzung, benötigen. Eine Superheldenfigur mag ohne eine der vier Zutaten auskommen, doch niemals ohne alle vier. Die Mission von Superheld*innen hat aber, so formuliert es Coogan, immer auch eine soziale Ebene: »The superhero's mission is prosocial and selfless, which means that his fight against evil must fit in with the existing, professed mores of society and must not be intended to benefit or further his own agenda.«[3] Es sind eben gerade diese ›Mores‹, gesellschaftliche Moralvorstellungen, die Superheld*innen erfüllen. Sie machen Verbrecher dingfest, sie beschützen und retten die Unschuldigen. Aber im selben Moment brechen alle Superhelden auch Regeln der Gesellschaft. In den meisten Fällen sind Superhelden Vigilanten und nicht etwa Vertreter staatlicher Autoritäten. Zum Aufgabengebiet von Superhelden gehört also der Kampf gegen Verbrechen und Verbrecher. Aber auch der Schutz und das Beschützen von unschuldigen Menschen gehören zu den Anforderungen, die Superheld*innen zu erfüllen haben.[4]

Superheld*innen sind also in der Regel Vigilanten – eine Form von Selbstschutz-Aktivisten oder einer Bürgerwehr – die das Gesetz in die eigene Hand nehmen, Verbrecher zur Strecke bringen und potenzielle Opfer beschützen. Auch hier gibt es immer wieder Ausnahmen. Steve Rogers, der erste Captain America, kämpft in den

3 Coogan, Peter: Superhero. The Secret Origin of a Genre, Austin: MonkeyBrain 2006, S. 31.

4 P. Coogan: Superhero, S. 35. Siehe auch Fingeroth, Danny: Superman on the Couch: What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Society, New York: Continuum 2004.

1940ern halb offiziell für die USA gegen die Nazis, denn er erstattet dem FBI darüber in unregelmäßigen Abständen immer wieder Bericht.[5] In den 1960ern tritt die Figur hingegen ganz offiziell der staatlichen Geheimdienstagentur S.H.I.E.L.D. bei und wird somit zu einem Superhelden mit staatlicher Autorität, der aber auch in eigener Sache unterwegs ist.

Ein ›vigilante hero‹ ist ein »heroic individual, who forgoes the bureaucratic mechanisms of the legal system in order to achieve ›Justice‹«[6], unter anderem auch weil er von der Wirksamkeit des Rechtsystem enttäuscht ist. Solche Figuren entstehen in der amerikanischen Populärkultur der 1920er, also noch vor den maskierten Superhelden.[7] In einer der frühesten Analysen von Superheldencomics, *Superheroes – A Modern Mythology* aus dem Jahr 1992, bezeichnet Richard Reynolds solche Helden als »a new kind of popular hero«[8]. So ein Held ist vor allem ein »self-reliant individualist who stands aloof from many of the humdrum concerns of society yet is able to operate according to his own code of honor, to take on the world on his own terms, and win«[9].

Gary Hoppenstand nennt solche Vigilanten – auch aufgrund der Zeit ihrer Entstehung – ›heroes of the Depression‹, welche »laughed, whispered, blasted, battled and killed their way through the fictional ›mean streets‹«[10]. Vigilante Figuren, ob real oder fiktiv, haben gerade in den USA keine unumstrittenen Wurzeln. So ist etwa der rassistische Ku Klux Klan auch eine (vigilante) Bürgerwehrgruppe, die sich im späten 19. Jahrhundert gründet. Wie Chris Gavaler in *The Ku Klux Klan and the Birth of the Superhero* ausführt, existieren einige Parallelen zwischen dem, was Superheld*innen tun und dem, was KKK Mitglieder tun.[11] Wie sowohl von Chris Gavaler als auch von Bradford Wright ausgeführt wurde, ist diese Nähe den Autoren der frühen Superheldencomics bewusst und diese lassen dann auch Superhelden in ihren Abenteuern explizit gegen KKK ähnliche Gegner antreten.[12] Und genau dort, wo es KKK Figuren um brutale Eigenjustiz geht, zeigt sich auch die Besonderheit

5 Salzer, Ranthild: Making Marvelous Men: Masculinity Enactment in Early Marvel Comics. Dissertation, Wien 2021.

6 Hoppenstand, Gary: »Pulp Vigilante Heroes, the Moral Majority and the Apocalypse«, in: Ray B. Browne/Marshall Fishwick (Hg.), The Hero in Transition, Bowling Green: Popular 1983, S. 152.

7 Vgl. Gavaler, Chris: Superhero Comics, London: Bloomsbury 2018 sowie Reynolds, Richard: Superheroes: A Modern Mythology, Jackson: Mississippi 1992.

8 R. Reynolds: Superheroes, S. 18.

9 Ebd.

10 G. Hoppenstand: Pulp Vigilante Heroes, S. 143.

11 Vgl. Gavaler, Chris: »The Ku Klux Klan and the Birth of the Superhero«, in: Journal of Graphic Novels and Comics 4:2 (2013), S. 191–208.

12 Vgl. Wright, Bradford. J.: Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America, London: Johns Hopkins UP 2001; C. Gavaler: Birth of the Superhero, S. 191–208.

von Superhelden und deren Geschichten: ihre »pro-social mission«[13]. Denn ein Superheld ist ein »vigilante fighting for tolerance and heterogenity«[14], indem sie die Schwachen retten und beschützen und gleichzeitig Verbrechern aller Art das Handwerk legen. Superheld*innen, »stopping just short of murder« gehen gegen »perpetrators of violence«[15] vor.

Gerade zu Beginn der Superheldencomics, also in den späten 1930ern und frühen 1940ern, ist soziale Gerechtigkeit oft ein deutliches Thema in Superheldenerzählungen, wie Bradford Wright in *Comic Book Nation* ausführt. Zu dieser Zeit sind die Gegner von Figuren wie Superman, Batman oder Green Lantern oft keine übernatürlichen Wesen oder außerirdische Schurken, sondern komplett menschliche Übeltäter, die das Alltagsleben ihrer Mitmenschen bedrohen. Hier rücken sowohl das organisierte Verbrechen als auch ausbeuterische Großkapitalisten in den Mittelpunkt der Geschichten. Superhelden, so Wright, werden hier zu »superheroes for the common man«[16], die Mafiosi, korrupte Politiker und unfaire Arbeitgeber in ihre Schranken weisen. Dabei steht nicht selten das Wohl von Arbeitern und Angestellten im Mittelpunkt, weswegen Wright diese Superhelden auch als »super New Dealers«[17] bezeichnet, denn sie verfolgen Franklin D. Roosevelts New Deal Politik, die oft einen Schutz von Arbeitnehmern gegenüber ihren Arbeitgebern garantiert. Man kann also sagen: »Comic books implicitly, and sometimes explicitly underscored New Deal assumptions. Most often they did so by targeting the forces of corporate greed in stories that echoed Roosevelt's rhetoric against ›economic royalists‹«[18].

Das macht Superhelden von Anfang an auch zu sozialen Aktivisten. Marvels Falcon ist daher nicht der erste Superheld mit einem sozialen Gewissen, sondern kann sich in eine Linie mit Kollegen wie Superman und Batman einreihen. Batman, als einer der ältesten Superhelden seit 1939 in Amt und Würden, bringt in seinem allerersten Abenteuer ein Syndikat von Wirtschaftsverbrechern zur Strecke. Im Sammelheft *Detective Comics #27* in der Geschichte *The Case of the Chemical Syndicate*, erschienen im März 1939, legt der Superheld Konzernbossen das Handwerk, auf deren Agenda sowohl Mord als auch Grundstücksspekulation stehen. Sein Kollege Superman – seit 1938 im Einsatz – kämpft in seinen ersten Abenteuern ebenso gegen allzu menschliche Gegner: gewalttätige Ehemänner und korrupte Firmenchefs, die ihre Angestellten schlecht behandeln und deren Sicherheit gefährden. Superman ruft nicht nur Fabrikbesitzer zur Verantwortung, ein Ruf zur Verantwortung, der

13 P. Coogan: Superhero, S. 31.
14 C. Gavaler: Birth of the Superhero, S. 203.
15 Ebd., S. 204.
16 B. Wright: Comic Book Nation, S. 22.
17 Ebd., S. 24.
18 Ebd.

auch immer die Androhung von Gewalt beinhaltet, sondern spricht sich auch für Reformen zur Armutsbekämpfung aus. In *Superman #4, The Economic Enemy* (1940) arbeiten die Autoren Supermans Sympathien für eine arme Familie und deren Kinder heraus. Für Superman ist vor allem die Stadtverwaltung, die deren Viertel zu einem Slum hat verkommen lassen, Schuld an deren Misere. Das Supermans Ziel neben Verbrechensbekämpfung auch soziale Reformen sind, die er aber teilweise nur mit der Androhung von Gewalt durchsetzen kann, zeigt das Paradox der Superhelden als »fighting vigilantes«[19] auf. So ist das Amerika der frühen Abenteuer von Superman oder auch Batman

> something of a paradox – a land where the virtue of the poor towered over the wealthy and powerful. Yet the common man could not expect to prevail on his own in this America, and neither could the progressive reformers who fought for justice within the system. Only the righteous violence of Superman, it seemed, could relieve deep social problems – a tacit recognition that in American society it took some might to make right after all.[20]

Genau auf diese »tacit recognition« möchte ich mich in meiner Analyse beziehen, wenn es um Aktionen von Sam Wilson geht. Er kämpft gegen soziale Ungerechtigkeiten wie auch Superman eher mit Fäusten als nur mit Worten. In den Analysebeispielen aus *Not My Captain America* kämpft Sam sowohl gegen korrupte CEOs wie auch gegen Superschurken. Er bietet seine Hilfe ganz gezielt denen an, die sozial schwächer gestellt sind. Nicht immer ist er dabei komplett erfolgreich, was auch im analysierten Comic der Fall ist. Sam Wilson geht es hier nicht nur darum, das Leben Unschuldiger zu retten, sondern auch darum, ein gutes soziales Leben und Umfeld für diese Menschen zu sichern. Der Wunsch, Armut zu bekämpfen und eine gerechtere Arbeits- und Lebenswelt für ganz normale Bürger*innen jeder Stadt in Amerika zu schaffen, ist auch ein Wunsch der amerikanischen Social Gospel Bewegung.

Die Social Gospel Bewegung und der muskulöse Jesus

Diese Bewegung, nach 1907 auch oft als Christian Socialism bezeichnet, entsteht in den 1870er Jahren. 1876 erscheint ein Buch, herausgegeben von Pfarrer Washington Gladden, welches die Ziele der Bewegung erstmals formuliert.[21] In *Working People*

---

19 C. Gavaler: Birth of the Superhero, S. 204.

20 B. Wright: Comic Book Nation, S. 13.

21 Vgl. Ness, Immanuel: Encyclopedia of American Social Movements, London: Routledge 2007; Evans, Christopher: The Social Gospel in American Religion. A History, New York: NYU Press 2017.

and their Employers geht Gladden auf die Arbeits- und Lebensbedingungen von Arbeiter*innen in den USA ein. Zu dieser Zeit fokussieren evangelikale Kirchen in den USA vor allem auf die moralische Überlegenheit von reichen Industriellen wie Andrew Carnegie und John D. Rockefeller. Solche Männer, so heißt es oft in Gottesdiensten, beweisen durch die Ansammlung von Reichtum ihr »high moral standing, whereas poverty was equated with sin«[22]. Befeuert wird diese Argumentation durch die zu der Zeit im Aufschwung befindliche Theorie der Eugenik. Als Begriff vom britischen Biologen Francis Galton geprägt fußt diese Pseudowissenschaft auf einem stark verkürzten Verständnis der Mendelschen Vererbungslehre, wobei Umweltfaktoren und sozial-kulturelle Einflüsse komplett außer Acht gelassen werden. Außerdem propagiert die Eugenik ein rassistisches Weltbild, in dem die sogenannte ›nordische Rasse‹ als die vollkommenste und wichtigste angesehen wird, während die ›alpine‹ und die ›mediterrane Rasse‹ als weitaus weniger entwickelt und wichtig eingestuft werden. Menschliche Eigenschaften wie Faulheit, chaotisch-impulsives Verhalten oder Umstände wie Armut oder Spielsucht werden nicht nur als nicht wünschenswert, sondern als ›degeneriert‹ bezeichnet.[23] Wenn es der Eugenik um die ›Verbesserung‹ und ›Bewahrung‹ von ›guten genetischen Eigenschaften‹ innerhalb einer Bevölkerung geht, schließt das immer rassistische und klassistische Ideen mit ein. Ein frühes Anliegen der Eugenik – auf beiden Seiten des Atlantiks – ist daher Geburtenkontrolle, Einschränkungen beim Heiratsrecht und Zwangssterilisation.

Gerade auch um solche Anliegen in der Gesellschaft besser anbringen zu können, suchen amerikanische Eugeniker die Unterstützung der Kirchen. Glaubensführern gegenüber wird immer der eugenische Wunsch betont, den Menschen als ›Krone der Schöpfung‹ und somit auch seine ›besten‹ Eigenschaften bewahren zu wollen. Die Implementierung strenger Geburtenkontrolle und Sterilisation wird selten direkt von Kirchenoberhäuptern eingefordert. Es geht aber immer um das Bewahren normativer Machtkategorien, um die weiße Vorherrschaft generell und die Machtposition der bürgerlichen Klasse im Besonderen.[24]

Gladden und auch andere Geistliche treten gegen diese Lehren auf, die Armut als ›vererbtes‹ Defizit des Individuums und unmoralisches Verhalten bezeichnen. Gladden verbindet christliche Prinzipien wie Liebe, Fürsorge und Hilfsbereitschaft

---

22 I. Ness: Encyclopedia, S. 956.

23 Vgl. Nies, Betsy: Eugenic Fantasies – Racial Ideology in the Literature and Popular Culture of the 1920's, London: Routledge 2002; Spiro, Jonathan: Defending the Master Race: Conservatism, Eugenics, and the Legacy of Madison Grant, Burlington: Vermont UP 2009.

24 Vgl. Baker, Graham: »Christianity and Eugencis – The Place of Religion in the British Eugenics Education Society and the American Eugenics Society, 1907–1940«, in: Social History of Medicine – the Journal of the Society for the Social History of Medicine, Band 27:2 (2014), S. 281–302; Vgl. Rosen, Christine: Preaching Eugenics-Religious Leaders and the American Eugenics Movement, Oxford: Oxford UP 2004.

mit den ökonomischen Anforderungen einer immer stärker industrialisierten Arbeitswelt. Nur wenn eine Geisteshaltung vorherrsche, die »thinks less of personal power or gain or glory than of the common good . . . Where this spirit abounds, there is always unity and fruitfulness; where this spirit is not, there is confusion and all kinds of evil.«[25]

Nur so eine Einstellung kann zu einer gerechteren Welt für Arbeiter*innen und Angestellte führen, so Gladden. Spätere Köpfe der Bewegung, wie etwa der Baptistenpfarrer Walter Rauschenbach, betonen neben dem Schutz von und den Rechten für Arbeiter*innen auch immer stärker den aktiven Schutz öffentlichen Zusammenlebens und das Vorgehen gegen öffentlich geduldete schädliche Einflüsse wie Alkoholgenuss und Glückspiel. Für Männer wie Rauschenbach bedeutet das die Errichtung von Armenküchen und das öffentliche Protestieren gegen Kasinos und Bars. Es kann dem sozialen Verständnis der Bewegung also eine weitere Bedeutung hinzugefügt werden: Sozialer Aktivismus.

Laut Rauschenbach »Christians had the obligation to attack the evils that led to moral ruin, thus they posited that the individual and society should share the burden of responsibility for salvation«[26]. Dazu gehört das Anprangern von sozialen und gesellschaftlichen Missständen: »They attacked the evils of alcohol, prostitution and gambling, which tempted young men away from upright living. They addressed poverty by soup kitchens, bathing facilities, visiting nurses, industrial training for boys, inexpensive used clothing, and assistance for the unemployed.«[27] Social Gospel Anhänger fordern, dass Christen verstehen, dass »inherent to Jesus's life and teaching was an idealism that modeled the equality of all persons-and the right of all individuals to have access to a sustainable economic livelihood«[28]. Aber an so einer Welt muss aktiv gearbeitet werden, diese kommt nicht von alleine. Rauschenbach redet weniger von einem ›Kingdom of God‹, das auf Erden erschaffen werden soll, sondern von einem »Kingdom of Evil«[29], das bekämpft werden muss.

Wie das obige Zitat bereits erkennen lässt, ist Rauschenbach am Zustand der jungen männlichen Christen besonders interessiert. Der Pfarrer versucht daher auch das Männerbild der Bewegung zu beeinflussen. Rauschenbach bringt hier Social Gospel mit Muscular Christianity zusammen. Männlichkeiten sind, wie alle Geschlechteridentitäten, komplexe, historische und alles andere als zeitlose Kon-

---

25 C. Evans: Social Gospel, S. 21.

26 Curtis, Susan: »The Son of Man and God the Father: The Social Gospel and Victorian Masculinity«, in: Mark C. Carnes/Clyde Griffen (Hg.), Meanings for Manhood. Constructions of Masculinity in Victorian America, Chicago: University of Chicago Press 1990, S. 71.

27 S. Curtis: The Son of Man, S. 71.

28 C. Evans: Social Gospel, S. 40.

29 I. Ness: Encyclopedia, S. 960.

zepte.[30] In patriarchal gestrickten Gesellschaften werden Männlichkeiten, vor allem die dem hegemonialen Ideal nahestehenden Männlichkeiten, mit Eigenschaften wie Aggression, Gewaltbereitschaft, Mut, Stärke und Durchsetzungskraft zusammengebracht. Dabei funktioniert Männlichkeit wie ein »ideological battlefield […] to take the theatrical metaphor further, masculinity is a performance, a set of stage directions, a script that men learn to perform«[31]. Knapp zusammengefasst kann man hegemoniale Männlichkeit »als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frau gewährleistet (oder gewährleisten soll).«[32]Als hegemonial männlich zu gelten, bedeutet »a man *in* power, a man *with* power, a man *of* power«[33] zu sein. Männlichkeitsforscher Michael Kimmel erklärt weiter: »We equate manhood with being strong, successful, capable, reliable, in control. The very definition of manhood we have developed in our culture maintain [sic!] the power that some men have over other men and that men have over women.«[34]

Dieses Verständnis von Männlichkeit, das gesellschaftlich immer zentraler wird, je mehr die gesellschaftliche Industrialisierung voranschreitet[35], führt dazu, dass viele Männer die christliche Religion – und hier besonders das Jesusbild – als Widerspruch erleben. Männer sollen Ernährer sein, ihre Familien erhalten und am Arbeitsmarkt reüssieren. Diese Logik verdrängt christliche Schlüsselwerte wie Nächstenliebe, Fürsorge und Opferbereitschaft als feminisierte, als weibliche verstandene Räume. Doch genau diese Eigenschaften prägen das Jesusbild vieler Gemeinden. Jesus wird mit Sanftmut, emotionaler Weichheit und Friedfertigkeit zusammengebracht. Dadurch wird die christliche Religion aber immer mehr zu einer »women's domain« und

> [f]eminized religion was graphically illustrated by late nineteenth century Protestant iconography. Jesus was commonly depicted as a thin, reedy man with long, bony fingers and a lean face with soft, doelike eyes and a beatific

30 Vgl. Beynon, John: Masculinities and Culture, Buckingham: Open UP 2002; Connell, Raewyn: Masculinities, Cambridge: Polity Press 1995; Kimmel, Michael: Manhood in America: A Cultural History, New York: Free Press 1996.

31 J. Beynon: Masculinities and Culture, S. 55–58.

32 Connell, Raewyn: Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, Wiebaden: Springer 2015, S. 131.

33 Kimmel, Michael: »Masculinity as Homophobia: fear, shame and silence in the construction of gender identity«, in: Harry Brod/Michael Kaufmann (Hg.), Theorizing Masculinities, London u.a.: Sage Publications 1994, S. 125.

34 M. Kimmel: Homophobia, S. 125.

35 Vgl. M. Kimmel: Manhood; Bederman, Gail: Manliness & Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880–1917, London: Chicago UP 1995.

> countenance – a man who could advise his congregation to love their enemies or turn the other cheek, while gazing dreamily heavenward.[36]

Dieses Jesusbild hat wenig mit denen zu dieser Zeit immer stärker als hegemonial männlich verstandenen Eigenschaften zu tun. Biblische Texte beschreiben Jesus als friedfertig, sanft, fürsorglich und passiv. Gerade in amerikanisch-viktorianischen Zeiten aber sind dies Qualitäten, die als feminin, als zum Frau-Sein gehörend konstruiert werden. So gibt es gerade in den USA nicht wenige Gemeinden, die sich um die Männlichkeit von jungen christlichen Amerikanern sorgen und fragen »Have we a religion for men?«[37]

Solche Fragen werden von der Muscular Christianity Bewegung erörtert und eine Lösung in Aussicht gestellt. Die Bewegung ist »designed to bring manliness in its various manifestations to church and keep it awake when it got there«[38]. In Zeitschriften, Büchern und Predigten werden die maskulinen Qualitäten von Jesus beschworen, denn »[t]he goal of the Muscular Christians was to revitalize the image of Jesus and thus remasculinize the Church«[39]. Eine beliebte Strategie – zu finden in zahllosen Jesus Biographien, die zwischen 1890 und 1917 publiziert werden – ist die Darstellung von Jesus als muskulösem und arbeitseifrigen Zimmermann. Jesus wird hier zum »working man […] whose bench work gave him experimental knowledge of life where he toiled but never whimpered«[40]. Die Bewegung versteht Jesus als stets aktiven Streiter für eine bessere, eine gerechtere Welt, in der es keineswegs um Friedfertigkeit und Kompromissbereitschaft geht. Im Gegenteil: Es geht um Geschick, Stärke und Willenskraft. Vertretern der Muscular Christianity betonen, dass der Jesus, dem sie folgen, mehr ist als »some testosterone-juiced, muscle-bound lout«, denn er hat einen »master intellect, coupled with a master heart and will« und seine Anhänger seien vor allem keine »passive little sheep«[41]. Jesus wird nun als ›starker Mann‹ gefeiert, denn seine »manly resolve challenged the idolaters, kicked the money changers out of the temple, and confronted the most powerful empire ever assembled. This was no Prince of peace at any price«[42].

Auch der bereits erwähnte Walter Rauschenbach schlägt in seinen Büchern ähnliche Töne an. Über die letzten Stunden im Leben von Jesus schreibt er in *Christianity and the Social Crisis* »[h]is attitude was not soft. He resisted. He fought. Even on the cross he fought. He never fought as hard as then…His head was up and he was in

36 M. Kimmel: Manhood, S. 176.
37 Ownby, Ted: Subduing Satan. Religion, Recreation, and Manhood in the Rural South, 1865–1920, Chapell Hill: The University of North Carolina Press 1993, S. 14.
38 M. Kimmel: Manhood, S. 177.
39 Ebd.
40 Wayne, Kenneth: Building The Young Man, Chicago: A.C. McClurg 1912. S. 168 f.
41 M. Kimmel: Manhood, S. 178.
42 Ebd., S. 177.

command of the situation«[43]. Rauschenbach verbindet dieses Männerbild mit den Thesen der Social Gospel Bewegung. Er ist nicht länger am Ideal des »Christian Gentleman« interessiert, der vor allem »honest and genteel, yet ambitious and self-reliant«[44] auftritt. Stattdessen fokussiert er, wie bereits erwähnt, auf ein christliches Weltbild, dem es vor allem um soziale Gerechtigkeit geht. Die Forderung nach einer sozial gerechteren Welt verbindet Rauschenbach problemlos mit dem Männerbild der Muscular Christianity. Immer wieder betont er, dass

> Jesus, the son and the brother, was central to the social gospel as an example of cooperative, righteous, and manly behavior. Jesus was viewed as a reformer who cared for the downtrodden and worked with others to save humanity. He was thus worthy of emulation. … Both God and Jesus served as masculine ideals in industrializing America.[45]

Für Rauschenbach und andere Vertreter der Social Gospel Bewegung ist Jesus damit der ideale Mann. Denn »there was nothing mushy, nothing sweetly effeminate about Jesus«[46]. Der Sohn Gottes ist vor allen Dingen ein »man's man who turned again and again on the snarling pack of his pious enemies and made them slink way. He plucked the beard of death when He went into the city and their temple to utter those withering woes against the dominant class«[47].

Die Muscular Christianity und die Social Gospel Bewegung machen Jesus also zu einem muskulösen und willensstarken Kämpfer für die gerechte Sache – und damit zu einem Vorbild für alle Christen. Solche christlichen Männer tun sich, wenn nötig, auch mit anderen für die gute Sache zusammen und treten als Sprecher für eine bessere und gerechtere Welt auf. Ist dies nicht aber auch ein Ideal, dem sich Superhelden verschrieben haben?

Superhelden und religiöse Ideen

Wie bereits erwähnt sind Superheld*innen vor allem Vigilante Heroes, die das Recht in die eigene Hand nehmen, aber auch auf der Seite der Schwachen und Bedrohten stehen. Religiöse und mythologische Ideen sind schon mehrmals mit Superhelden in Verbindung gebracht worden. Das ist nicht weiter verwunderlich, denn manche Figuren aus den DC und Marvel-Comics – wie etwa Thor, Hercules oder Wonder

---

43 Rauschenbach, Walter: Christianity and the Social Crisis, New York: Macmillan 1907, S. 263.

44 S. Curtis: Son of Man, S. 67.

45 Ebd., S. 72.

46 Ebd.

47 Ebd.

Woman – verweisen ganz direkt auf griechische oder nordische Mythen, während andere Figuren – wie der Flash oder Superman – eher indirekt an mythische Überwesen erinnern.[48] Seit den 1980ern kommt es auch immer häufiger vor, dass Superheld*innen als explizit religiös dargestellt werden. In den Marvel-Comics ist etwa die Figur Kitty Pride/Shadowcat eine bekennende Jüdin; Kurt Wagner/Nightcrawler und Matt Murdock/Daredevil sind bekennende Katholiken. Die aktuelle Ms. Marvel ist Amerikanerin mit pakistanischen Wurzeln und gläubige Muslima.

In meiner Analyse interessiert mich aber mehr, ob die Taten von Superhelden mit einem christlich-sozialen Weltbild übereinstimmen. Sind Superhelden den Social Gospel Anhängern ähnlich, da auch sie nach einer gerechteren Welt streben? Die Frage kann mit ›Ja‹ beantwortet werden, wenn man sich ansieht, was Superhelden abseits ihrer bombastischen Kämpfe und Auseinandersetzungen so tun. In den Superheldenabenteuern geht es regelmäßig um nicht weniger als die Rettung der Welt, der Menschheit oder gar des gesamten Universums. Aber die Abenteuer von Superhelden können auch etwas weniger gigantomanisch ausfallen. Dies ist nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass es sowohl bei DC als auch bei Marvel-Comics immer auch Figuren gibt, deren Kräfte nicht so allumfassend sind, wie die von Wonder Woman, oder aber die gar keine eigentlichen Superkräfte besitzen, wie etwa Batman. Solche Figuren retten dann nicht jeden Tag die ganze Welt oder das ganze Universum, sondern vielleicht nur die eigene Stadt oder die eigene Nachbarschaft. Egal ob es um die eigene Nachbarschaft oder um die ganze Welt geht, man kann sagen, dass alle Superheld*innen von einem sozial-christlichen Standpunkt aus gesehen stets »toil but never never whimper«[49]. Seit dem ersten Auftreten dieser Figuren in den späten 1930ern bekämpfen Superman, Batman, Captain America und Iron Man Verbrechen und Verbrecher und beschützen die Schwachen; Monat für Monat, Jahr für Jahr. Die Taten dieser Vigilante Heroes stehen also im Dienst der guten Sache, wenngleich ihre Methoden extrem oder waghalsig anmuten können.

Diese von Verlegerseite gewollte[50] ›Neverending Story‹ beschert Superheldengeschichten aber auch einen statischen Plot, wie es der Semiotiker Umberto Eco in seinem Essay *Der Mythos von Superman* ausdrückt. Es handelt sich um eine narrative Statik, in der es keine wirkliche Vorwärtsbewegung gibt, in der sich Superman nicht wirklich weiterentwickeln darf. Eco verweist hier auf die Tatsache, dass es diesem

48 Vgl. D. Fingeroth: Superman on the Couch; Oropeza, Brisio: The Gospel According to Superheroes: Religion and Popular Culture, New York: Lang 2005.

49 Vgl. K. Wayne: Building the Young Man, S. 168 f.

50 Vgl. Meteling, Arno: »To be continued … zum seriellen Erzählen im Superhelden-Comic«, in: Otto Brunken/Felic Giesa (Hg.), Erzählen im Comic: Beiträge zur Comicforschung, Berlin: Ch. A. Bachmann 2013, S. 89–113; Ditschke, Stephan/Anhut, Anjin: »Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur in Superheldencomics«, in: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hg.), Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums, Bielefeld: transcript 2009, S. 131–179.

Superhelden ja gerade durch seine Superkräfte möglich wäre, Weltordnungen komplett zu verändern. Doch genau das wird vermieden, denn »[d]ie Geschichte ist statisch und muß Entwicklung vermeiden. Sie zwingt Superman, so zu handeln, wie er handelt: Das, was man seine Tugend nennen könnte, setzt sich aus lauter kleinen Einzeltaten zusammen.«[51]

Man kann also sagen, dass Superheld*innen seit 1938 die Welt vor allem durch kleine Einzeltaten zu einer besseren und gerechteren Welt machen wollen. Dabei wird der Status Quo selten in Frage gestellt. Es ist eher so, dass sich Superheld*innen immer wieder mit dem Status Quo arrangieren, diesen nicht wirklich demontieren, sondern im Rahmen ihrer Möglichkeiten Handlungsspielräume ausnutzen. In *Not my Captain America* ist das ganz klar der Fall.

Sam Wilson als sozial engagierter Superheld

In *Sam Wilson: Captain America – Not my Captain America* sind soziale Themen ein zentraler Aspekt. Sam beschützt und rettet Flüchtlinge vor xenophoben Verbrechern und zieht profitgierige CEOs zur Rechenschaft – oder versucht es zumindest. Dieser Comicband ist der erste in einer Reihe von Erzählungen, in denen die Figur Sam Wilson als Captain America auftritt. Sam Wilson ist der erste afro-amerikanische Superheld, den Marvel-Comics kreieren. In Falcons Origin Story wird die Figur vom ersten Captain America dazu überredet, als Superheld aktiv zu werden. Aufgrund seiner Faszination für und übernatürliche Verbundenheit mit Raubvögeln nimmt er den Namen Falcon an. Eine telepathische Verbindung zu seinem Haustier, dem Falken Red Wing, ist die einzige übernatürliche Kraft von Sam Wilson, der sich zuerst an Seilen durch die Luft schwingt und dann später mithilfe von künstlichen Flügeln aus Metall durch die Luft gleiten kann, ähnlich einem Paragleiter. Im Laufe der Jahre wird die Ausrüstung des Superhelden immer technisierter.

In *Not my Captain America* ist Sam Wilson damit beschäftigt, seinen Platz als Captain America zu finden. Er will nicht alles genauso tun wie sein Vorgänger in der Rolle – Steve Rogers – hat aber anfangs Mühe, genau zu definieren, was er anders machen will. Herausgegeben während der Präsidentschaft von Barack Obama ist der Titel des Comics – *Not my Captain America* – eine Anspielung auf die Aussage »Not my President«, die während Obamas Präsidentschaft öfter von politischen Gegnern getätigt wurde, wie auch von US-Bürger*innen, die nicht für ihn gestimmt hatten. Diese Aussage ist rassistisch motiviert. Die Annahme ist, dass ein schwarzer Mann

51 Eco, Umberto: »Der Mythos von Superman«, in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), Reader Superhelden: Theorie, Geschichte, Medien, Bielefeld: transcript 2018, S. 297.

niemals US-Präsident sein kann, weil ihm jegliche Fähigkeit und Legitimation dafür fehlt.[52] Sam Wilson wird mit ähnlichen Vorwürfen konfrontiert, vor allem von weißen Figuren, die ihn als Captain America ablehnen.

Sam trifft Entscheidungen, die sich mit einem Eintreten für eine sozial gerechtere Welt leicht verbinden lassen. Steve Rogers hat im Laufe seiner Karriere als Superheld sowohl als Masked Vigilante – also privat – aber auch im direkten Dienst für die amerikanische Regierung und den Geheimdienst S.H.I.E.L.D. gearbeitet. Sam Wilson führt dies nicht fort und gibt das in einer Pressekonferenz bekannt. Er arbeitet also nicht länger für S.H.I.E.L.D. oder die US-Regierung, betont aber »but I am still working for you«[53], womit er die amerikanische Bevölkerung direkt anspricht. Deswegen hat er auch eine Hotline eingerichtet, die immer dann angerufen werden soll, wenn »You see injustice in your community – if you see a wrong that needs to be righted – send us a video message. A voicemail or a social media post – and we'll respond. We're in this together. Be the one in your neighborhood, on your street that takes a stand.«[54]

Drei Panel lang dauert Sams Ansprache. Die ersten beiden Panels zeigen zunächst Sams Gesicht und Teile seines Oberköpers. Er blickt geradeaus nach vorne, während er spricht. Im dritten Panel ist sein gesamter Oberkörper zu sehen, sein Arm ist angehoben, die Hand deutet mit ausgestreckten Zeigefinger nach vorne. Diese Körperhaltung erinnert nicht zufällig an das Uncle Sam Rekrutierungsposter aus dem Zweiten Weltkrieg; damals sagte Uncle Sam: I want you for the US Army. Hier nun will Sam Wilson, dass Leute seine eigens dafür eingerichtete Hotline kontaktieren: »take it to the hotline«[55].

Eine Nachricht sticht heraus: eine mexikanische Einwanderin, Mariana Torres, wendet sich in gebrochenem English an »Mister Captain«, weil ihr Enkelsohn verschwunden ist. Sie ist überzeugt, dass er von der Organisation The Sons of the Serpents entführt wurde. Joaquin, der Enkel, ist Fluchthelfer. Er platziert für Flüchtlinge aus Mexiko in der Wüste von Arizona Wasser, Nahrung und Kleidung, damit diese gut in den USA ankommen. Nun ist er verschwunden. Sam macht sich auf die Suche nach ihm und stößt in der Wüste auf die Sons of the Serpents, die gerade eine Gruppe Geflüchteter schikanieren und einsperren wollen. Die Kleidung der Serpents, besonders deren Kopfbedeckung, erinnern sicher nicht zufällig an die Mützen des Ku Klux Klans. Und auch die Figur der Schlange – man denke an die Gadsen Flag, die eine Klapperschlange zeigt – kann in den USA oft mit rechtskonservativen und rechts-

52 Vgl. Berg, Manfred: »Begrenzter Handlungsspielraum: Obama und das Problem des Rassismus«, in: Zeitschrift für Außen- und Sicherheitspolitik 10 (2017), S. 97–109.

53 N. Spencer/D. Acuna/P. Renaud: Captain America: Sam Wilson – Not my Captain America, o. S.

54 Ebd.

55 Ebd.

extremen Gruppen in Verbindung gebracht werden. Die Serpents bezeichnen die Flüchtlinge als »trespassers … invading this sovereign country«[56]. Captain America greift ein und beschützt die Flüchtlinge. Sein Einsatz wird von S.H.I.E.L.D. Agenten unterbrochen, die sowohl ihn als auch die Serpents festnehmen. Sam entwischt den Agenten und sucht nach dem Hauptquartier der Serpents, wo diese die Entführungsopfer festhalten könnten. Er findet heraus, dass die Serpents Menschenhändler sind, die ihre Opfer an Korporationen zwecks medizinischer Experimente verkaufen. Auf seinem Linienflug zurück nach New York wird Sam von einer alten Frau angesprochen. Ihr Ehemann ist Mexikaner und obwohl weder er noch sie bisher Fans des neuen Captain America sind, sind beide begeistert von seinem Kampf für die Flüchtlinge »I just wanted to say thank you […] someone's finally fighting for us«[57].

Sam verfolgt die Serpents weiter, die als Start-Up Business Serpent Solutions Unternehmen aller Art anbieten, für diese die Drecksarbeit zu übernehmen. Kidnapping oder erzwungene medizinische Experimente sind da gar kein Problem. Der entführte Joaquin ist Opfer solch eines Experiments geworden und hat nun Flügel wie ein Falke. Der Comic lässt die Serpents wie Business CEOs auftreten, mit dreiteiligem Herrenanzug über deren Schlangenkostümen. Sie geben Pressekonferenzen und generieren sich als ›Job Creators‹ die den US-Arbeits- und Aktienmarkt beflügeln wollen. Während Sam gegen sie kämpft und dabei auch von Joaquin unterstützt wird, gibt es parallel dazu Panel-Szenen aus einer Nachrichtensendung, die stark an 24-Stunden-Nachrichtensender wie CNN erinnern. Darin debattieren Politikberater und Journalisten über die Vorteile von Serpent Solutions. Der Dialog ist stark neoliberal. Es wird gewarnt: »What we need to be doing is supporting these job creators not overtaxing them and over-regulating them«[58].

Sam überwältigt die Serpents und nimmt sich im Anschluss deren Auftraggeber vor: die CEOs großer, aber nicht näher definierter Pharma- und Industriefirmen. Er will diese zur Rechenschaft ziehen:

> Guys like you; you made a choice to believe you're somehow better than the rest of us a long time ago. And you've convinced yourselves it's perfectly acceptable to do any god-awful thing so long as it increases the bottom line. You've also managed to buy enough politicians and media types that you can fool a good portion of the people to go along with you even if they don't intend to. Now my predecessor in this job might have given you some speech about what really makes America great – how it's not just chasing dollars and

56 Ebd.
57 Ebd.
58 Ebd.

> hoarding wealth. Me? I'm not really great with speeches – so I'm just gonna arrest you.[59]

Zu ihrer Verteidigung plädieren die CEOs mit dem Argument ›too big to fail‹: sollte Sam sie nun der Justiz übergeben, würden ihre Firmen bankrottgehen und über kurz oder lang viele Arbeiter und Angestellte entlassen werden. Sam weiß, dass diese Entlassungen zu privaten Bankrotten führen werden, wenn arbeitslose Familien Kredite nicht mehr zahlen können und so ihre Häuser oder andere Besitztümer verlieren. Diese Szene ist eine Anspielung auf reale Ereignisse, wie etwa den Crash des Börsenmarktes von 2008 und dem Platzen der Immobilienblase im selben Jahr.

Die Doppelseite im Comic, auf welcher das erzählt wird, besteht aus einem blaugrauen Hintergrund, auf welchem Panels kreisförmig platziert sind. In der Mitte des so entstehenden Kreises finden sich wiederum Panels in einer sternförmigen Anordnung. Ein weißer Stern auf blauem Hintergrund erinnert nicht von ungefähr an den Schild von Captain America: ein weißer Stern auf einem blauen Hintergrund umrahmt von roten und weißen Ringen. Noch stärker aber erinnert die Doppelseite an Sams Captain America Oufit. Auf blauem Hintergrund prangt dort auf seiner Brust ein weißer Stern. Die sternförmig angeordneten Panels geben Sams Gedanken wieder: er weiß, dass der CEO recht hat und zahllose Menschen ihre Arbeit und dann auch ihre Lebensgrundlage verlieren würden und »that's not something even Captain America can stop«[60]. Sam nimmt daher nur einen der CEOs in Gewahrsam. Die anderen weist er an, dessen Firma zu übernehmen und all seine Arbeiter und Angestellten zu behalten oder »I come back, arrest two more of you. I may not be able to take all of you down at once – but give it time«[61]. Die Doppelseite ist ein weiterer klarer Verweis auf reale Erfahrungen, die Amerikaner*innen nach 2008 gemacht haben, und Captain America ist hier kein strahlender Held, der einfach alle Widerstände und Widersacher überwindet. Er muss sich stattdessen mit dem System arrangieren. Dennoch können seine Handlungen in den Kontext der von Wright formulierten Idee gesetzt werden: in den USA braucht es ›might to do right‹, denn immerhin sind es verbale und physische Drohgebärden – er platzt buchstäblich mit geballten Fäusten durch ein Fenster in einen Besprechungsraum –, mit denen Sam die CEOs zur Kooperation bringt.

Vertritt Sam Wilson als Captain America hier ein christlich-soziales Weltbild, das auch die Social Gospel Anhänger gutheißen würden? Ist er ein Beispiel für Muscular Christianity? Sam wird in *Not my Captain America* nicht als tiefreligiös gezeigt, ist aber dennoch in der christlichen Community verankert. Aber als er nicht weiterweiß, besucht er Gideon, seinen Bruder, der evangelischer Pastor ist, und bittet ihn

59 Ebd.
60 Ebd.
61 Ebd.

um Rat. Denn »there's always prayer«[62]. Er besucht dazu eine von Gideon geleitete Selbsthilfegruppe für anonyme Alkoholiker.

Not my Captain America bietet viele Anspielungen auf reale Ereignisse in der jüngeren Geschichte der USA, in denen vor allem die sozial und wirtschaftlich Schwachen die Leidtragenden waren. Sam Wilson ist ein Captain America, der sich für genau diese Leute stark machen will: für sozial Schwache, für Einwanderer und für Flüchtlinge. Der Comic erntete deswegen auch Kritik von konservativen Stimmen in den USA, so kritisierte etwa der konservative Nachrichtensender Fox News genau diesen Teil der Geschichte.[63] Darüber hinaus stößt dieser Captain America auf viel Kritik an seiner Arbeitsweise. Die einen kritisieren ihn, weil er nicht auf Seiten der ›Job Providers‹ wie Serpent Solutions steht, die anderen, weil sie finden, er tue genau das. Viele verstehen seine Weigerung für S.H.I.E.L.D. zu arbeiten als ›unamerican‹. Die Entscheidung, sich mit den Machtstrukturen des Arbeitsmarktes zu arrangieren und nur einen und nicht alle CEOs vor Gericht zu bringen, ist aber eigentlich ein Ausdruck von Sams Solidarität mit den Schwächeren der Gesellschaft. Er steht gegen diese soziale Ungerechtigkeit auf und gibt nur nach, um nicht mehr soziale Ungerechtigkeit zu verursachen. Das Schicksal der Arbeiter und Angestellten zählt für ihn mehr als die Aussicht auf einen großen Erfolg. Für ihn ist klar, dass sein Verzicht darauf, alle CEOs vor Gericht zu zerren, auf lange Sicht gesehen ein besseres Leben für viele Leute sicherstellen kann.

Dass er das System, nach dem diese CEOs arbeiten, aber mehr oder weniger unangetastet lässt, erinnert an Ecos Superman Essay: ein Superheld darf oder kann nur kleine, aber keine großen Dinge verändern, da er ein Statthalter des Status Quo bleiben muss. Gleichzeitig ist aber die Idee seiner Hotline eine, die ihn sehr direkt mit der Community verbindet, zu der er sich zugehörig fühlt und für deren Schutz er auftritt. Er macht dies deutlich, wenn er sagt »but I am still working for you«. Und auch wenn nicht alle von seiner Arbeit begeistert sind, so ist der Dank der Frau im Flugzeug – »someone is finally fighting for us« – ein deutliches Zeichen, dass ihm diese Solidarität positiv angerechnet wird. Konkretes Aufzeigen von Nähe zu und Solidarität mit seiner Community ist den Idealen der Social Gospel Bewegung sehr nahe. Sam Wilson ist der Gemeinschaft, in der er lebt, von Anfang an sehr nahe.

Kurz nachdem er 1969 zum ersten Mal auftritt, wird sich Sam Wilson ›Falcon, Hero of Harlem‹ nennen, denn dort ist er geboren. Seine Zugehörigkeit zu Harlem kommt in seinen allerersten Abenteuern immer dann ganz besonders stark zum Tragen, wenn er gerade nicht an der Seite von Steve Rogers/Captain America auf Verbrecherjagd geht. Damals richtet er zwar keine Hotline ein, wendet sich aber

62 Ebd.

63 https://www.vulture.com/2015/10/fox-friends-does-not-like-captain-america.html vom 19.10 2015.

mehrmals in einer öffentlichen Ansprache an die Einwohner von Harlem. In *Captain America #144 – The Falcon fights alone!* verspricht Sam »I want to devote myself to helping my own people […] and I can do that best by myself! There's a lot wrong in the ghetto … and I want to do what I can to help change things…if you'll have me that is?«[64]

Es gibt also schon vor 2016 Anzeichen für das soziale Engagement von Sam Wilson. Ein klares Auftreten gegenüber gesellschaftlichen Missständen rückt ihn bereits hier in die Nähe der Social Gospel Bewegung. Sams Auftreten in den 1960ern ebenso wie in dem 2016 erschienen Comic bedient aber auch ein Muscular Christianity Ideal. Diese Bewegung konstruiert Jesus als einen Macher, der gegen die Mächtigen kämpft und die Schwachen beschützt und niemals verzagt.[65] Das ist wiederum der Brückenschlag zu einem normativen und hegemonialen Männerbild.[66]

Sam Wilson verkörpert traditionell maskuline Eigenschaften wie fast jeder männliche Superheld. Er ist der erste afro-amerikanische Superheld, den Marvel-Comics kreiert – womit die Fähigkeit, hegemonial männlich zu sein, auf einen weiteren schwarzen Mann ausgeweitet wird. Zuvor war Black Panther die einzige schwarze, männliche Figur, die hegemoniale Männlichkeit verkörpern konnte.[67] Marvel-Comics dehnen somit das Konzept von hegemonialer Männlichkeit, aber nicht etwa, weil sie patriarchale Eigenschaften von Männlichkeit abziehen, sondern weil sie immer mehr als nicht hegemonial definierte Eigenschaften der normativen Männlichkeit ihrer Superhelden hinzufügen.[68]

Sam hat einen muskulösen und athletischen Körper, und tritt als »strong, capable, reliable and in control«[69], wenn er gegen die Sons of the Serpents vorgeht oder sich gegen die Anweisungen der S.H.I.E.L.D. Agenten stellt. Gleichzeitig darf er oft an sich zweifeln und sich sorgen, der Herausforderung als Captain America nicht gewachsen zu sein. Er verbindet diese Eigenschaften mit einem sozialen Engagement für eine gerechtere Welt und einem harten Auftreten gegenüber Verbrechen und Verbrechern. Er ist »not the kind of guy to shrink from a challenge«[70]. Genau diese Haltung fordern Männer wie Rauschenbach von Social Gospel Anhängern ein. Als Kämpfer gegen profitgierige CEOs und Streiter für die Rechte von Schwachen vertritt Sam Wilson als Captain America ein sehr christlich-soziales Weltbild.

---

64 S. Lee/G. Friedrich/J. Romita: Captain America – Epic Collection, S. 139.

65 Vgl. M. Kimmel: Manhood; S. Curtis: The Son of Man.

66 Vgl. R. Connell: Masculinities; R. Connell: Der gemachte Mann.

67 Vgl. R. Salzer: Making Marvelous Men.

68 Vgl. ebd.

69 M. Kimmel: Homophobia, S. 125.

70 N. Spencer/D. Acuna/P. Renaud: Captain America: Sam Wilson – Not my Captain America, o. S.

Über die Beiträger*innen

Kristin Aubel hat ihr Masterstudium 2019 mit einer Arbeit zur Identitätskonstruktion durch das Fantastische in den Migrationsromanen von Helen Oyeyemi abgeschlossen. Zurzeit promoviert sie am Lehrstuhl für British Cultural Studies an der TU Dortmund und arbeitet als Fachreferentin in der Universitätsbibliothek. Ihre Forschungsinteressen beinhalten Mythen und deren Transformationsprozesse, Identitätskonstruktion, Migrationsnarrative, Fantasy, Magical Realism und Superheldengeschichten, letztere insbesondere in Comicform. Mit dem Superhelden Nightcrawler hat sie sich bereits 2017 in ihrer Bachelorarbeit *Superhero Comic Books as Modern Myths: Amazing X-Men: The Quest for Nightcrawler* auseinandergesetzt.

Dr. Arnold Bärtschi absolvierte 2012 den Bachelor of Arts in Altertumswissenschaften mit den Schwerpunkten Griechische und Lateinische Philologie an der Universität Basel und 2014 den Master of Arts mit Schwerpunkt Gräzistik an der Ruhr-Universität Bochum. Nach einem sechsmonatigen Forschungsaufenthalt an der Faculty of Classics in Cambridge wurde er 2018 an der Ruhr-Universität Bochum mit der Dissertation *Titanen, Giganten und Riesen im antiken Epos* promoviert, die 2019 in der Reihe *Kalliope – Studien zur griechischen und lateinischen Poesie* des Universitätsverlags Winter Heidelberg publiziert wurde. Von 2014 bis 2019 war er am Seminar für Klassische Philologie der Ruhr-Universität Bochum als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Gräzistik bei Prof. Dr. Manuel Baumbach angestellt, seit April 2019 ist er dort als Studienrat im Hochschuldienst und Geschäftsführender Rat tätig. Seine Forschungsschwerpunkte bilden das antike Epos, die Verbindung moderner Literaturtheorie und antiker Literatur sowie die Antikenrezeption in modernen Medien, insbesondere in Comics. Er ist Mitglied der Gesellschaft für Comicforschung.

Dr. Dennis Bock studierte Germanistik und Soziologie in Hamburg. Zwischen 2016 und 2018 war er als Postdoc an der Arbeitsstelle Interkulturelle Literatur- und Medienwissenschaft der Universität Hamburg tätig, wo er an einer Arbeit zur Repräsentation von Zeitgeschichte im Comic gearbeitet hat. Er leitet das Förderwesen einer Deutschen Stiftung und arbeitet zu den Schwerpunktthemen Literatur und Gesell-

schaft, Repräsentation von Gewalt, Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager sowie Geschichte und Religion in grafischen Erzählungen.

Dr. Torsten Caeners studierte Anglistik und Amerikanistik sowie Computer-Linguistik an der Universität Duisburg-Essen. Nach einem Forschungsaufenthalt an der University of St. Andrews in Schottland wurde er 2010 mit einer Arbeit zur literatur-theoretischen Fundierung von Poetry Theory an der Universität Duisburg-Essen promoviert. Seitdem arbeitet er am Institut für Anglophone Studien der Universität Duisburg-Essen unter anderem als Kustos für die BA/MA Studiengänge Anglophone Studies sowie den interdisziplinären BA/MA Kulturwirt (Cultural Studies and Business Administration). Torsten Caeners forscht und publiziert zur Literatur und Kultur des Anglophonen Raumes von der frühen Neuzeit bis zur Postmoderne. Seit 2019 liegt sein Forschungsschwerpunkt auf anglophoner Populärkultur (Film, TV und Videospiele) und hier insbesondere auf dem Superheldendiskurs. Er ist federführend im Leitungsgremium des internationalen Forschungsnetzwerkes The Superhero Project (www.superheroproject.net) tätig.

HS-Prof. Dr. Misia Sophia Doms studierte Germanistik, Philosophie und Medizingeschichte. Ihren Schwerpunkt in Forschung und Lehre hat sie im Feld der Literaturgeschichte vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, der Literaturtheorie sowie der Mehrsprachigkeit und Sprachdidaktik. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen erzählerische Unzuverlässigkeit, literarische Bildlichkeit, Literatur und Wissen, literarische Utopien, Literatur und Raum, literarisch-politische Lesererziehung, Literatur und Philosophie wie auch die Liedforschung.

Nicolas Gaspers studierte Geschichte, Germanistik und Medienwissenschaft an der RWTH Aachen, der Universität Bern, der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und der Universität zu Köln. Er erhielt mehrere Stipendien, darunter das Deutschlandstipendium und die Förderung durch die Studienstiftung des deutschen Volkes sowie den Karl-Wambach-Preis als Auszeichnung für seine Masterarbeit zu Provokationsstrategien von Rammstein. Als Kollegiat des Exzellenz-Clusters a.r.t.e.s. promoviert und lehrt er an der Universität zu Köln zu Superschurkenfiguren in Comic und Film. Seit 2022 ist er Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Duisburg-Essen und Sprecher der Forschungskooperation ›Comicforschung am Rhein‹. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehört die Popkultur des 20. und 21. Jahrhunderts, insbesondere Comic, Film und Musik, sowie Figuren- und Genretheorie.

Dr. Kathrin Kazmaier hat Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte an der Goethe-Universität Frankfurt a.M. studiert und dort zu parodistischen Konstellationen von Nationalsozialismus und Holocaust zwischen Pop und Postmoderne

promoviert. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hildesheim und dort im Bereich Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen transmediale ästhetische Erinnerungsdiskurse, grafisches Erzählen und Gegenwartsliteratur.

Dr. Matthias Keidel studierte Kulturpädagogik mit den Hauptfächern Literatur/Theater/Medien und Musik an der Universität Hildesheim und Combined Studies in englischer Literatur und Musikpraxis/Komposition am College of Higher Education in Bath, Südengland. Er war Stipendiat in der Grund- und Promotionsförderung des Cusanuswerks, arbeitete als Journalist und Musikpädagoge und schließlich von 2000 bis 2021 als Dozent und Tagungsleiter an der Katholischen Akademie Die Wolfsburg. Zu seinen Tätigkeitsfeldern gehörten Literatur, Film, Theater und Oper an der Schnittstelle von Kultur, Gesellschaft, Glaube und Ethik. Heute ist er im Lehrberuf mit den Fächern Deutsch, Musik und Glück und betreibt die beiden Podcast-Kanäle *Kultur Cast* und in Kooperation mit der Mediävistin Prof. Dr. Gaby Herchert *mittelalt & literarisch* für die Universität Duisburg-Essen. Außerdem war er Mitveranstalter der internationalen Forschungsgruppe *The Superhero Project*, die von der Universität Duisburg-Essen und der University of Hertfordshire getragen wird.

Dr. Martin Ostermann, geboren in Essen, studierte Theologie, Philosophie und Germanistik in Bochum (Staatsexamen Sek. II und Magister in Philosophie). Anschließend promovierte er dort mit der Arbeit *Gotteserzählungen – Gottessuche in Literatur und Film* in der Fundamentaltheologie. Nach Tätigkeiten am Lehrstuhl für Dogmatik an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, als Bildungsreferent im Bistum Erfurt und als Studienleiter für Theologie im Fernkurs in Würzburg hat er 2020 die Leitung der Fachstelle »Medien und Digitalität« des Erzbistums München und Freising übernommen. Martin Ostermann ist weiterhin Lehrbeauftragter der Katholischen Universität Eichstätt und hat einen Lehrauftrag an der Universität Erfurt, ist als Jugendschutzprüfer bei der FSF (Berlin) tätig sowie Mitglied der katholischen Filmkommission (Bonn).

Ranthild Salzer ist Comicforscherin und Amerikanistin. Zu ihren Forschungsinteressen gehören Gender Studies, Film und Television Studies und die Masculinity Studies. Seit 2011 arbeitet sie als externe Lektorin am Institut für Anglistik an der Universität Wien. Ihre Doktorarbeit befasste sich mit Männlichkeitskonstruktionen und der Verhandlung von Männlichkeiten in den frühen amerikanischen Superheldencomics. Im Frühjahr 2022 hat Ranthild Salzer ihre Dissertation mit dem Titel *Making Marvelous Men Masculinity Enactments in Early Marvel Comics* erfolgreich verteidigt. Seit 2016 ist Ranthild Salzer Mitglied der ComFor, seit 2019 ist sie Mitglied der OEGEC. Auf ihrer Publikationsliste befinden sich zwei Sammelbandar-

tikel zu den Comics von Joe Sacco: »Tracing Masculinities in Joe Sacco's Palestine (2001)« (2015) und »Anti-Colonial Discourse in Joe Sacco's Palestine: Making Space for the Losers of History« (2016). Seit 2011 unterrichtet Ranthild Salzer zu den Themen Comics; Film, Fernsehen und Geschlecht. In diesem Rahmen hielt sie Seminare und Vorlesungen zu Männlichkeitskonstruktionen in Film Noir, Melodrama und Action Movies. Weitere Schwerpunkte ihrer Forschung sind die Geschlechterpolitik von Actionhelden, sowie die Verbindungen zwischen Gender-Konstrukten und On-Screen Violence. Ihr Hauptinteresse gilt den Gender-Konstruktionen sowie Metamorphosen und Veränderungen innerhalb der Männlichkeitsdarstellungen im Superheldengenre.

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT DUISBURG ESSEN

Offen im Denken

ub | universitäts bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.14361/9783839460900
URN: urn:nbn:de:hbz:465-20230926-093523-2

Dieses Werk kann unter einer Creative Commons Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz (CC BY-ND 4.0) genutzt werden.