

NICOLAUS WILDER

**SUPER
HELD *
INNEN**

**GOTTHEITEN DER
GEGENWART?**



Nicolaus Wilder

Superheld*innen – Gottheiten der Gegenwart?

Ein pädagogisch-historischer Versuch zu den Orientierungsmöglichkeiten des Mythischen und Utopischen

Mit einem Geleitwort von Hans-Carl Jongebloed und Nicole Welter

Nicolaus Wilder 

Nicolaus Wilder studierte Pädagogik an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Er arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Pädagogik der CAU in der Abteilung für Allgemeine Pädagogik. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Theorien und Grundbegriffe der (Allgemeinen) Pädagogik sowie deren philosophische (insb. wissenschaftstheoretische und ethische) Grundlagen und Bezüge. Nicolaus Wilder ist Mitherausgeber der Open-Access-Reihe *Kieler Berichte. Theoretische, historische und empirische Beiträge zur Pädagogik*.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliographische Daten sind über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Open Access



Das Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Werks von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.

Die elektronische Ausgabe des Buches ist auf dem Open-Access-Publikationsserver MACAU der Universitätsbibliothek Kiel (<https://macau.uni-kiel.de>) frei verfügbar: <https://dx.doi.org/10.38072/978-3-928794-85-5>

2022 Universitätsverlag Kiel | Kiel University Publishing

Universitätsbibliothek Kiel
Leibnizstr. 9
24118 Kiel
Deutschland
verlag@ub.uni-kiel.de, www.universitaetsverlag.uni-kiel.de

Umschlaggestaltung und Satz: Wiebke Buckow

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Ferdinand-Jühlke-Straße 7, 99095 Erfurt

Titelbild: Grafik von VectorStock

eISBN (PDF): 978-3-928794-85-5

ISBN (Print): 978-3-928794-86-2

All jenen, die eine leise Hoffnung erst zu einer realisierbaren Möglichkeit und dann zu einer handfesten Wirklichkeit haben werden lassen.

ZUM GELEIT

Würde man eine repräsentative Umfrage machen, welche Konnotationen sich mit den Termini ›Superhelden‹ und ›Superheldinnen‹ verbinden, dann stände die Perspektive auf eine ernsthafte pädagogische Dimension wohl nicht an erster Stelle, wenn sie denn überhaupt in den Blick geriete. Vielmehr gerät mit Superheld*innen eher ein Genre in den Fokus der Betrachtung, das in seiner Gattung weitgehend als Popkultur wahrgenommen wird, sozusagen als Schlager unter dem geschriebenen Wort, häufig genug gar dem Begriff ›Schundhefte‹ zugeordnet.

Es mutet also inhaltlich eher ungewöhnlich an, das Genre Superheld*innen zu einem pädagogischen Erkenntnisobjekt zu machen und mit ihm ein wissenschaftliches Erkenntnisinteresse zu verfolgen.

Gleichwohl, wie es eben mit Schlagern so ist; das Genre Superheld*innen wird millionenhaft rezipiert und nimmt auf diese Weise Einfluss auf das Weltverstehen der bzw. des Menschen. Es scheint daher gleichermaßen verwunderlich, dass eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genre Superheld*innen, mit einer – evidenzbasiert betrachtet – in Millionen zählende Kohorte von Leser*innen als Textgattung noch nicht stärker Gegenstand textkritischer Auseinandersetzung geworden ist, sondern wegen seines vordergründig negativen Images weitgehend unbeachtet blieb, obwohl es doch für so viele im Leben eine Rolle spielt.

Es ist jedoch auch nicht ohne Risiko, sich diesem Genre unter wissenschaftlichem Anspruch zuzuwenden, zumal unter der dem Grunde nach optimistisch akzentuierten Perspektive von Pädagogik oder gar Bildung. Sich diesem Risiko dennoch zu stellen, verlangt nach einer im besonders strengen Maße anzustrebenden wissenschaftlichen Stringenz und damit vor allem methodologisch fundierter Explizität.

Wilder versucht diesem Anspruch von Anfang an zu entsprechen, indem er unter dem pädagogischen Leitgedanken der Orientierungsperspektive sein Erkenntnisobjekt konfiguriert. Orientierung als solche – für sich selbst genommen ein Selbstverständlichkeitsbegriff – wird

in seiner Bedeutung für pädagogische Theorie und Praxis herausgearbeitet und insoweit aus seinem Selbstverständlichkeitskontinuum als konstruktiv für die Pädagogik fruchtbar gemacht, so dass ein erstes Ergebnis darin liegt, dass Superheld*innen ganz unabhängig von ihren jeweiligen Varianten die Eigenschaft zukommt, dem Anspruch an Orientierung für das Leben zu genügen. Seine zentrale These ist, dass Superheld*innengeschichten, wie sie sich in der Popkultur präsentieren, »Ausdrucksgestalten der moralischen und geschichtlichen Existenz des Menschen« und damit »Orientierungsquellen« sind. Hierin genau liegt ihr »zentrales Zuwendungsmotiv«.

Ein wesentliches Merkmal, das das Superheld*innennarrativ dabei auszeichnet, erweist sich in seinen über die Wirklichkeit hinausreichenden Möglichkeitsentwürfen, womit sie gerade dadurch, dass sie über das Wirkliche oder Gegebene stets hinausreichen, ihren Orientierungsanspruch in Form von Erzählungen verwirklichen. Dies führt zur Notwendigkeit, die Möglichkeitsnarrative daraufhin zu untersuchen, ob sie einfach zufällig oder willkürlich ausgeführt sind, oder ob sie nicht doch einer Ausformung folgen, die einen begründeten Verwirklichungsaspekt realisieren.

Dieser Frage geht Wilder nach, in dem er nach Maßgabe eines von Kralemann entworfenen Ansatzes begründete Möglichkeiten von eben nur willkürlichen oder phantastischen abgrenzen kann. Dies geschieht in Rekurs auf diesen durch das Rekonstruieren von invariante Ordnungsstrukturen, die aus dem mannigfaltigen Erfahrungskorpus herausgehoben werden, um anschließend zu einem mehrdimensionalen Raum zusammengefügt zu werden und in einem dritten Schritt durch kombinatorisches Inbeziehungsetzen zu Dimensionen schöpferisch neuer Möglichkeiten führen. Diese Arbeit an den Superheld*innennarrativen erweist sich als eine genuin hermeneutische Arbeitsweise, die das methodologische Grundgerüst der gesamten Arbeit bestimmt.

Eine der begründeten Möglichkeiten einer dem Grunde nach optimistisch akzentuierten Pädagogik entdeckt sich als Kategorie der Hoffnung, für die sich Mythos und Utopie als kulturelle symbolische Orientierungsformen als geeigneter Beschreibungsraum erweisen. Während der Mythos als kulturelle Ordnungsstruktur einer gerade über die Wirklichkeit hinausgehenden Vergewisserung des Guten eine lebbare Stabilität ermöglicht, verbindet sich Utopie als kulturelle Ordnungsstruktur des Besseren mit einer über die Wirklichkeit hinausgehenden Veränderung, beide je als Horizont der Hoffnung orientiert.

In eher analytischer Manier geht es dann darum, aus dem Universum heroischer Narrative diejenigen Merkmale herauszuarbeiten, die das Superheroische zu charakterisieren vermögen. Auch wenn die Abgrenzungen zwischen Held*innen, Antiheld*innen und Superheld*innen keineswegs definitorisch präzise gelingen kann – es gibt immer Überschneidungen und Überlagerungen zwischen dem einen und dem anderen –, so zeigen sich Superheld*innen insbesondere dadurch, dass sie stets auf eine doppelte Identität rekurren. Diese zeigt sich zum einen darin, dass Superheld*innen über eine nicht weltliche Genese verfügen und zum anderen darin, dass sie für die Welt in deutlich sichtbaren äußeren Zeichen erkennbar sind, zum Beispiel durch ein Kostüm. Auf diese Weise rekurren sie in

ihrer Erscheinungsform auf das Mythische, während ihre überweltliche Handlungsmacht auf das Utopische verweist.

Vor dem Hintergrund dieser verstehend aufgespannten Erzähldimensionen von Orientierung und Hoffnung, von Mythos und Utopie, sowie dem ständigen Rückbezug darauf, folgt dann im deutlich umfangreichsten Teil der Untersuchung die wesentlich hermeneutische Konturierung der Superheld*innenhistorie. Von den Anfängen bis in die Gegenwart entwirft Wilder nun die Geschichte des Superheld*innennarrativs unter Bezug auf die vier bereits etablierten Phasen vom Goldenen Zeitalter über das Silberne Zeitalter zum Dunklen Zeitalter bis hin zur Renaissance in der Moderne.

Auf diese Weise wird erkennbar, dass Superheld*innennarrative nicht nur stets einem hermeneutisch implizit ausgedeuteten Orientierungspotenzial folgen, sondern ganz explizit an Krisenphasen des Weltgeschehens anschließen. Dies sind neben den Kriegen sowie den ökonomischen und ökologischen Katastrophen vor allem auch die Geschehnisse von 9/11, wodurch das Superheld*innennarrativ internationale, ja, gar globale Bedeutung erlangte, die sich bis heute fortschreibt. Dabei zeigt sich über die jeweilige Reaktion auf das aktuelle Geschehen hinaus als hermeneutischer Verstehenspfad die sich unmerklich immer weiter ausbreitende Zunahme von Desorientierung des Menschen in seiner ihm doch eigentlich vertrauten Lebenswelt, die die Begründung für den Rekurs auf Mythos als letzten noch stabilisierenden Orientierungsfaktor zu erklären vermag.

Dieser Aushaltensparole des Mythischen ordnet sich nun eine Agencydimension zu, die sich beispielsweise in Bürgerrechtsbewegungen als utopische Orientierung realisierte und realisiert. Gleichwohl gelang und gelingt es nicht, das Desorientierungsszenario in seinem Einfluss auf die Welt dem Grunde nach aufzuhalten, trotz aller rationalen Aufklärungsanstrengung.

Die Wirklichkeit der Desorientierungstendenz evoziert die Notwendigkeit des Hoffens; und dies führt Wilder folgerichtig zurück zu den Denkformen des Mythischen und Utopischen. Beide Denkformen dienen dem Prinzip Hoffnung auf je unterschiedliche Weise. Während der Mythos als im Hintergrund wirkende latente Ordnungsstruktur Einfluss nimmt auf die Lebenswelt der Menschen und ihnen so als vorreflexiver Raum Gewissheit vermittelt und Handlungsstabilität und damit Orientierung ermöglicht, ermöglicht die Utopie als reflexiver Raum Zuversicht für die Veränderung und damit ebenfalls Orientierung. Beide erweisen sich so als Komplemente der Möglichkeit für ein gelingendes Leben und es zeigt sich, dass der Logos nicht die Überwindung des Mythos bedeutet, sondern beide zueinander komplementär unabdingbar sind. Diese komplementäre Konstellation bedeutet, dass noch so tiefgreifende rationale Durchdringung der Welt nicht ohne den Mythos auskommt.

Wilder arbeitet somit heraus, dass diese Komplementarität von Mythen und Utopien insbesondere als narrative Artikulationen der Denkformen Mythos und Logos die literarische Qualität in den Superheld*innennarrativen bestimmt. In diesen spiegelt sich also das Orientierungspotenzial für den Menschen implizit aber auch explizit wider, so dass ohne weiteres davon ausgegangen werden kann, dass sie in der Tradition der großen ausgeformten Mythen und Utopien stehen.

Der vordergründige Eindruck, es handle sich bei Superheld*innennarrativen um niederkulturelle Weltbeschreibungen, gar um Schundhefte, verkehrt sich auf dieser Art und Weise geradezu in sein Gegenteil. Ja, man könnte sagen, die Superheld*innennarrative verfolgen weniger die Absicht, etwas über sich zu sagen, als über die Menschen, die sie lesen. In ihnen wird die Lebenslage der Menschen in ihren Ängsten, Schwierigkeiten, Erfolgen, Sehnsüchten und Hoffnungen geradezu offenbar. Und genau in dieser Weise eröffnet sich nun das pädagogisch bildende Potenzial all denen, die sich mit ihnen lesend auseinandersetzen, aber auch über diese hinaus.

Diese Einsicht führt Wilder nun explizit in die Auseinandersetzung mit (der) Pädagogik als Wissenschaft und Praxis. Denn – so seine Position – während eine Pädagogik, wie sie sich nach dem Zweiten Weltkrieg in der Bundesrepublik entwickelt hat, für sich das aufgezeigte Orientierungspotenzial und die Hoffnung auf ein gelingendes, vor allem auch gemeinschaftliches Zusammenleben als normativen Auftrag zur Orientierung aufnahm – der Verweis auf Nohls pädagogischen Bezug bleibt dabei allerdings eher ambivalent –, habe sie sich unter dem Anspruch einer rationalen, sich wertfrei gerierenden Erziehungswissenschaft spätestens seit der realistischen Wende der eigenen Zielsetzung beraubt, um sich nun – empirisch evidenzbasiert – nur noch um die Kartographierung erhobener Kovarianzen zu kümmern, allenfalls dazu in der Lage, gerade noch Lernprozesse zu beschreiben, nicht aber Bildungsgeschehen.

Und das bedeutet für ihn, dass es nun nicht mehr um eine Desorientierung geht, die durch katastrophale Ereignisse in die Welt kommt, sondern um eine Desorientierung, die nunmehr selbst Ergebnis der rationalen Durchdringung von Welt ist, verstärkt durch die anmaßend diffundierende Anmutung, dies allein sei der richtige Weg, Leben zu erfassen und damit Wissenschaft.

Und so führe eine so verstandene Wissenschaft, in Sonderheit die Erziehungswissenschaft als Pädagogiksubstitut, unter ihrer eigenen Zielsetzung, in derartiger Aufklärung Orientierung zu erreichen und dem Leben Gewissheit zu ermöglichen, genau in sein Gegenteil und schürt so eben jene Ängste der Unsicherheit, die sie zu beseitigen vorgibt. Und je mehr ihr das gelingt – so Wilder –, umso gewisser wird die Rolle von Mythos und Utopie an Bedeutung zunehmen, was nicht zuletzt – quasi evidenzbasiert – sichtbar wird an der großen Renaissance von Superheld*innennarrativen in der Gegenwart.

Diese Erkenntnis wäre jedoch nicht zu entdecken gewesen, wäre man allein dem Weg der Moderne gefolgt. Sie konnte – so Wilders paradigmatisches Bekenntnis – nur offenbar werden durch eine konsequente hermeneutische Zugriffsweise, die überdies die spröden Erkenntnisse dessen, was Empirie ermöglicht, gleichwohl zur Kenntnis nimmt und auch beachtet.

Und so zeigt sich im vorliegenden Text, dass sich die Art und Weise einer konsequent narrativ verstehenden Hermeneutik in seiner methodisch-methodologischen Vorgehensweise genau an seinen Erkenntnisgegenstand in seinem Erkenntnisinteresse eingebunden hat.

Die Argumentationsstränge zeigen ihre Argumentationsstrenge in einer sich ineinander verflechtenden, nachgerade verknäulenden Weise, die sich im Laufe des Argumentations-

vollzuges immer weiter verdichten, und so nicht nur erkennbar, sondern geradezu erfahrbar werden. Und obwohl es doch eigentlich nur um Superheld*innennarrative geht, entwickeln sich die ineinander verwobenen Argumentationsketten schließlich zu einer Kritik an der wissenschaftlichen respektive erziehungswissenschaftlichen Moderne, die – wenn sie so weitermacht – als Pädagogik immer tiefer in das Dilemma gerät, ihr Ziel durch den eigenen Weg unerreichbar zu machen.

Will eine Pädagogik auch heute noch ihrem grundlegend optimistischen Anspruch auf Orientierung im Hier und Jetzt sowie konstruktiver Gestaltung durch Bildung für morgen gerecht werden, so wird sie wohl – so die Erkenntnisessenz der vorliegenden Wilder'schen Untersuchung –, zumindest als Möglichkeit, den aufgezeigten Potenzialen von Mythos und Utopie wieder zu entsprechen lernen müssen. Und nur, wenn sie auf diesem Wege erfolgreich sei, entwickle sich Hoffnung für die Pädagogik als Wissenschaft und Praxis in der bildenden Orientierung des und der Menschen.

Hans-Carl Jongbloed, Nicole Welter

INHALT

Zum Geleit	7
1 Zur Begründung einer pädagogischen Auseinandersetzung mit Superheld*innen	17
2 Methodologische und theoretische Vorüberlegungen	31
2.1 Zum Entwurf von begründeten Möglichkeiten	33
2.2 Mythos und Utopie als kulturelle symbolische Orientierungsformen begründeter möglicher Hoffnung	45
3 Das Wesen des Heros in seinen Möglichkeiten	65
3.1 Held*innen	67
3.2 Superheld*innen	75
3.3 Antiheld*innen	86
4 Geschichte der Superheld*innen	89
4.1 Vorgeschichte: Vom Comicstrip zum Comicheft	91
4.2 Das Goldene Zeitalter: Truth, Justice and the American Way	96
4.3 Das Silberne Zeitalter	112
4.4 Das Dunkle (oder Bronzene) Zeitalter	128
4.5 Die gegenwärtige Renaissance der Superheld*innen	143
4.6 Zwischenfazit: Superheld*innen als Reaktion auf die Krisen und Ängste der Zeit	156
5 Möglichkeiten der Hoffnung	183
5.1 Mythos	185
5.1.1 Merkmale des Mythischen	185
5.1.2 Mythisches im Superheld*innennarrativ	198
5.2 Utopie	215
5.2.1 Merkmale des Utopischen	215
5.2.2 Utopisches im Superheld*innennarrativ	222
6 Mythisch-utopische Orientierungsmöglichkeiten unter pädagogischer Perspektive	243
Quellenverzeichnis	295
Literatur	295
Comics	320
Filme und Serien	322

CAPTAIN MARVEL: WHY ARE YOU TORTURING ME SO?

*EON: BECAUSE KNOWLEDGE IS TORTURE, AND THERE
MUST BE AWARENESS BEFORE THERE IS CHANGE!*

THIS WE KNOW, BECAUSE WE WERE CREATED TO KNOW!

(Captain Marvel #29, 1973, S. 15)

*ZUR BEGRÜNDUNG EINER
PÄDAGOGISCHEN
AUSEINANDERSETZUNG
MIT SUPERHELD*INNEN*

1

Betrachtet man den Menschen als *homo narrans* (Lehmann 2009, Niles 1999, Fisher 1984, Ranke 1967) als *Animal Poeta* (Eibl 2016) oder als das Geschichten erzählende Tier (Gotschall 2012) mit einem narrativen Verstand (Boyer 2009), also als etwas, für das Geschichten u. a. »als Versuch der Identitätswahrung« (Dorchain 2013, S. 54) existenziell zu sein scheinen, verwundert es umso mehr, warum nicht die großen Erzählungen (Harrigan & Wardrip-Fruin 2009) der jeweiligen Zeit viel stärker im Fokus wissenschaftlichen Interesses stehen, sondern in der Regel als popkulturelle Phänomene, als Schund, mit schlechtem Einfluss auf die vernünftige Entwicklung der Jugend, einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung nicht für würdig erachtet wurden, teilweise noch immer werden (Ingold 2014, Dolle-Weinkauff 2014, Berninger et al. 2010, Hecken 2007) und Wissenschaft dadurch »in bornierter Überheblichkeit den größten Teil unserer Kulturgeschichte« (Hübner 1979, S. 91) verleugnet. Diese Haltung ist insbesondere dann irreführend, wenn man davon ausgeht, dass es vielmehr das Wirken als das Wesen ist, was den Menschen auszeichnet (Cassirer 2010b) und dieses Wirken allzu häufig in Geschichten zum Ausdruck kommt, welche sich in jahrtausendealter Tradition – und mittlerweile sogar neurophysiologisch bestätigt – als besonders geeignete Form der Weitergabe von Informationen herausgestellt haben (Ryba & Roth 2019, Markowitsch & Welzer 2005). In der Philosophie ist die Forderung, auch Literatur und Poesie zu ihrem Gegenstandsbereich zu machen – also eine »Wendung gegen die Theorie und zur Erzählung« –, wohl am nachdrücklichsten und einflussreichsten von Rorty (1989, S. 16) formuliert worden, der darin – wie Gene Roddenberry, dem Erfinder von Star Trek (Vieweg 2019) – die eigentlich entscheidende Größe für die Entwicklung und Verbesserung von Gesellschaft sieht.

Rorty hofft auf die »Gemeinschaft liberaler Ironikerinnen«, deren letztes Anliegen nicht Wahrheit, sondern die »Vermeidung von Grausamkeit« ist. Der Roman »Onkel Toms Hütte« hat mehr für die Verbreitung der Menschenrechte getan als der Kategorie Imperativ! »Die Philosophie sollte den Versuch aufgeben, für beruhigende Gewißheit zu sorgen«. [...] Aufklärungsutopien steht Rorty skeptisch gegenüber. Er

hofft auf eine Steigerung der Empfindungsfähigkeit von Menschen für andere Menschen. Die Sensibilität wird durch Literatur (Romane, Ethnographie, Zeitungsberichte, Comic-Hefte, Filme, Dokumentarstücke) gestärkt. Die Empfindungsfähigkeit erlaubt es, im Anderen Ähnlichkeiten zu sich selbst zu entdecken. Das Bild des Menschen als »Besitzer der Vernunft« möchte er ersetzt sehen durch das Bild toleranter, schöpferischer Wesen einer zum Mitleid fähigen Gattung, die Bürger eines demokratischen Staates sein können.¹ (Nehrkorn 2001)

Die explizite Hinwendung zu Populärkultur – hier schlicht bestimmt über das einzige konsensuelle Merkmal vielfältiger Theoretisierungen, der »Beliebtheit kultureller Phänomene bei einer Vielzahl von Menschen« (Kramp 2015, S. 208) – als Gegenstand theoretischer und empirischer Forschung wird ebenfalls erst in den 1980er Jahren mit Entstehen der *Cultural Studies* (Krotz 2015, Dörner & Vogt 2013, Göttlich 2007) eingeleitet und von Giroux und Simon (1989) auf die Pädagogik übertragen, die nicht ausschließlich in der Hochkultur, sondern eben auch und besonders in der Popkultur einen fundamentalen Faktor für die Bildung von Selbst und Gesellschaft sehen. So findet eine breite und ernsthafte deutschsprachige Auseinandersetzung mit den größten, also reichweitenstärksten, populären Geschichten der Gegenwart, den Artikulationen des Superheld*innennarrativs, auch erst seit dem Jahrtausendwechsel mit der Eroberung der Kinoleinwände durch die Superheld*innen statt, obwohl deren Geschichten eine mittlerweile fast einhundertjährige Tradition haben. Die gegenwärtige Bedeutung von Superheld*innen für die Unterhaltungsindustrie – und damit für das, was eine Vielzahl von Menschen in der Freizeit konsumiert – ist kaum zu unterschätzen (Gebauer & Hadamitzky 2014). Sie zeigt sich z. B. darin, dass 2021 Erstaussgaben, die während der Weltwirtschaftskrise Ende der 1930er Jahre für 10 Cent verkauft wurden, von Superman – dem »popcult colossus« (Gordon 2010, S. 2) – für 3,25 Million US-Dollar (Childs 2021a) oder von Batman für 2,2 Millionen US-Dollar (Childs 2021b) ersteigert wurden. Unter den 100 erfolgreichsten Filmen aller Zeiten nach Einspielergebnis befinden sich – je nach Definition – mindestens 25 Verfilmungen aus dem Superheld*innenkosmos, angeführt auf Platz 1 von *Avengers: Endgame* (2019) mit einem nominellen Einspielergebnis von knapp 2,8 Mrd. US-Dollar und eingeleitet mit der Verfilmung von *Spider-Man* aus dem Jahre 2002 (Box Office Mojo 2021, Stand: 6. März 2021), was »das Genre zu einem der lukrativsten des Filmgeschäfts« (Nehrlich 2013, S. 118) macht. Superheld*innen sind ihrem ursprünglichen Medium, dem Comic, seit ihrer Geburtsstunde 1938 (Action Comics #1, 1938) entwachsen – auch wenn Comichefte nach wie vor das zentrale Medium sind mit alleine 75 monatlich erscheinenden Veröffentlichungen bei Marvel Comics und 73 bei

¹ Durch die Kursivsetzung längerer Zitate soll verdeutlicht werden, dass für die gesamte Arbeit jegliche Hervorhebungen durch besondere Formatierungen der ursprünglichen Autor*innen nicht übernommen wurden. Darüber hinaus wurden Quellenverweise nicht übernommen – die Kennzeichnung durch Anführungszeichen jedoch zur Unterscheidbarkeit belassen –, da vielmehr die kontextualisierte Einbettung sowie die damit einhergehende Deutung des Originalzitates vorrangig ist. In allen anderen Fällen wurde direkt, soweit möglich, auf die Originalquellen zurückgegriffen.

DC Comics auf dem US-amerikanischen Markt und es sich letztlich bei den meisten Auftritten von Superheld*innen in anderen Medien um Adaptionen vergangener Comicvorlagen handelt (De Dauw 2021) – und gegenwärtig in allen Medien präsent, was auch einer der Gründe für deren immensen Popularitätszuwachs darstellt; neben den Filmen sind das insbesondere TV-Serien, Computerspiele und Merchandisingprodukte (Gordon 2019, Nehrlich et al. 2018). Superheld*innen »have become mainstays in American popular culture, nearly universally recognizable and often deeply loved« (Phillips & Strobl 2013, S. 1). Sie haben sich von einem amerikanischen Unterhaltungs(schund)heftchen für Kinder – aber selbst da schon als »ein realer Bestandteil des Alltagslebens der Massen« (Doetinchem & Hartung 2018, S. 313) –, entsprungen aus der »Glorifizierung der Stärke, Gesundheit und der einfachen Moral [...] der unkomplizierten Mentalität des Mittleren Westens« (Morrison 2013, S. 70), zu dem internationalen Popkulturphänomen entwickelt (De Dauw 2021, Eckard 2017, Murray 2017) mit afrikanischen, asiatischen und europäischen Adaptionen der einst uramerikanischen Superheld*innen (Davé 2018). Mittlerweile sind sie »mehr denn je Teil unseres kulturellen Allgemeinwissens« (Turgay 2017, S. 124). »Indeed, the major superhero universes constitute one of the most expansive storytelling canvases ever fashioned in any culture« (Hatfield et al. 2013), »exceeding, for example, the vast body of myth, legend and story that underlies Latin and Greek literature« (Kaveney 2008, S. 25). In einem Nachruf auf Stan Lee, eine der wohl prominentesten Personen im Superheld*innenkosmos und Schöpfer großer Teile des Marveluniversums (Nowotny 2018), heißt es dazu:

Rund 25 Milliarden Dollar spielten die Filme um die Marvel-Avengers, Iron Man, Thor, Hulk oder Captain America über das vergangene Jahrzehnt hinweg ein. Was Lee vor über 50 Jahren zusammen mit Zeichnern wie Jack Kirby und Steve Ditko zusammen schuf, erlebte im neuen Jahrtausend eine ungeahnte Renaissance. Die Zukunft von Lees Vermächtnis scheint auf Jahrzehnte hinweg gesichert [...]. Der aktuelle Boom der Marvel-Helden gründet sich nicht allein darauf, dass die moderne Computer- und Filmtechnik heute fähig ist, die physikalisch radikalen Fantasiewelten und -gestalten der Comics adäquat zum Leben auf der Leinwand zu erwecken. Die immense Popularität der Filme wäre nicht denkbar, wenn Lees Storys und Charaktere nicht universelle Gültigkeit besäßen. Sie sind längst ein fester Bestandteil der westlichen, wenn nicht globalen Popkultur geworden [...]. (Borcholte 2018a)²

Mit diesen Erfolgen, die sich weder auf ein reines Eskapismusargument reduzieren lassen (Rollin 2013) noch auf die neuen technischen Möglichkeiten bei der Filmproduk-

² Da es im Folgenden um eine Rekonstruktion des im Narrativ des Superheroischen liegenden Orientierungspotenzials geht und zudem für die sogenannten *superhero studies* sowohl die Fans als auch das durch die Fans generierte Wissen von zentraler Bedeutung sind (Hatfield et al. 2013, Brooker 2013, Phillips & Strobl 2013), werden über die gesamte Arbeit neben wissenschaftlichen Publikationen auch populärwissenschaftliche Beiträge, Zeitungsartikel, Blogbeiträge etc. angeführt. Dadurch kann die Reduktion des Orientierungspotenzials auf eine wissenschaftlich-rationalen Weltsicht vermieden werden und stattdessen eine weitere Perspektive eröffnet werden, die dem hier zu diskutierenden Phänomen der Orientierung angemessener erscheint.

tion (Rauscher 2010), hat sich auch der wissenschaftliche Diskurs darüber ausdifferenziert, auch wenn Superheld*innen nach wie vor, selbst in Amerika, nicht das ihnen gebührende wissenschaftliche Interesse zuteilwird (Hatfield et al. 2013). Neben medien- und literaturwissenschaftlichen Analysen sind Superheld*innen nunmehr auch Gegenstand der Kulturwissenschaften, Soziologie, Philosophie, Medizin und Naturwissenschaften (Nehrlich et al. 2018). Was bisher in dem Diskurs fehlt, ist eine genuin pädagogische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Superheld*innen. Eine Suche im Fachportal Pädagogik (Stand: 5. März 2021) mit dem Suchbegriff ›Superhelden‹ ergab lediglich 25 Treffer. Nach Sichtung der Abstracts im Hinblick darauf, ob das Thema Superheld*innen zentraler Gegenstand der Auseinandersetzung des Beitrags ist und ob es sich um eine genuin pädagogische Betrachtung handelt, blieben zwölf Beiträge übrig, die alle Superheld*innen unter einer didaktischen Perspektive, also als Mittel zur Gestaltung von Lehr-Lernsettings, behandeln, vorrangig für den Englischunterricht. Ziel der hier vorliegenden Arbeit ist es daher, etwas Licht auf diesen blinden Fleck pädagogischen Denkens zu werfen und das Phänomen der Superheld*innen in ihrem Eigenwert, und nicht als bloßes Mittel zum Zweck, dem pädagogischen Diskurs zu eröffnen. Welchen Beitrag kann aber eine zusätzliche pädagogische Perspektive auf dieses bereits interdisziplinär diskutierte Phänomen leisten? Das verbindende Element zwischen Pädagogik und Superheld*innen ist das der Orientierung, verstanden in ihrem allgemeinsten Sinn als »Leistung, sich in einer Situation zurechtzufinden, um Handlungsmöglichkeiten auszumachen, durch die sich die Situation beherrschen lässt« (Stegmaier 2008, S. 2).³ Und die zugrundeliegende These ist, dass Popkultur und damit Superheld*innengeschichten als Ausdrucksgestalten der »moralische[n] und geschichtliche[n] Existenz des Menschen« (Gadamer 1999, S. 28) Orientierungsquellen sind (Bröckling 2015, Schorb 2014) und genau das ihr zentrales Zuwendungsmotiv darstellt (Fleischer & Grebe 2014). Die Bedeutungskonjunkturwellen der Superheld*innen – in ihrer Geschichte mehrfach totgesagt – korrelieren positiv mit der vorherrschenden Orientierungslosigkeit bzw. der Bedrohung einer bestehenden Ordnung, entstanden durch existenzielle Krisen in einer Gesellschaft (vgl. Kap. 4.6), oder anders ausgedrückt: »Beängstigende Zeiten und Superhelden-Filme verhalten sich zueinander wie Seife und Dreck« (Morrison 2013, S. 446). Superheld*innen als Symbolisierung übermenschlicher Agency, also der möglichen Handlungsmacht von Individuen (Schlechtriemen 2019, Helfferich 2012, Mick 2012), sind somit als Reaktionen auf Krisen und Katastrophen, also der faktisch erlebten Handlungsohnmacht, zu deuten.

3 In seiner *Philosophie der Orientierung* setzt Stegmaier (2008) sich in aller historischen Gewordenheit und systematischen Differenziertheit mit dem Gegenstand der Orientierung auseinander, stellt jedoch gleich zu Beginn fest, dass Orientierung »zumeist zur Definition anderer Begriffe gebraucht [wird], ohne selbst definiert zu werden, und so ist ‚Orientierung‘ ein Letzt- und Grundbegriff. Damit verhält es sich auch richtig, in doppeltem Sinn: zum einen geht Orientierung tatsächlich allen Definitionen voraus – man muss bereits orientiert sein, um etwas definieren zu können –, zum anderen ist Orientierung gerade dann erfolgreich, wenn sie nicht fraglich, nicht problematisch, nicht definitionsbedürftig, sondern selbstverständlich ist« (S. XV). »Der Begriff der Orientierung, der im Alltag, den Wissenschaften und der Philosophie so selbstverständlich gebraucht wird, könnte nach Jahrtausenden philosophischer und wissenschaftlicher Kritik alles Selbstverständlichen das letzte Selbstverständliche sein, was noch geblieben ist« (S. XVII). Dieser Argumentation folgend konzipiert Ott (2016) die Philosophie der Orientierung als Ursprungsphilosophie vor aller Unterscheidung.

Indem das Individuum die Prozesse des Anzeigens, Interpretierens und Bewertens durchläuft, baut es kognitive Konstrukte – die Orientierungen – auf [...]. Orientierungen braucht das Subjekt besonders bei Problemstellungen, seien es normative oder individuelle Entwicklungsaufgaben, kritische Lebensereignisse oder andere Problemstellungen. (Fleischer 2007, S. 63 f.)

Und für diese Prozesse sind Medien von elementarer Bedeutung (Fleischer & Grebe 2014). Auf der anderen Seite kann Pädagogik in ihrem verborgenen Kern begriffen werden als Wissenschaft von der Orientierung⁴, denn das ist eine mögliche Dimension, die die pädagogischen Grundbegriffe Erziehung, Bildung, Sozialisation (Dörpinghaus & Uphoff 2011) – und gegebenenfalls noch Identität (Mollenhauer 1972, 2003) – miteinander verbindet; sie alle zielen darauf ab, dem Individuum Orientierung in der Gesellschaft zu ermöglichen,⁵ nur auf unterschiedliche Weisen: heteronom oder autonom, absichtsvoll oder unabsichtlich. Der inhaltliche Fokus der vorliegenden Arbeit richtet sich daher auf die Eröffnung von Deutungsmöglichkeiten im Hinblick auf die Orientierungspotenziale von Superheld*innen, die, verstanden als Kunstform, »Orientierungswelten von besonderer Attraktivität« (Stegmaier 2008, S. 523) für den orientierungsbedürftigen Menschen (Löwisch 2000, Herder 1799) eröffnen, der sein »Leben unter instabilen und unsicheren Risikobedingungen« führt und für den deswegen Orientierungen »unverzichtbar [sind] angesichts jeweils neuer Situationen und der mit diesen verbundenen Offenheiten, Indeterminiertheiten, Ungewissheiten, Unsicherheiten und Risiken« (Abel 2016, S. 147). Was mit solchem Orientierungspotenzial gemeint sein kann, wird am folgenden Beispiel illustriert:

-
- 4 Zwar wurde eine derartige Forderung auch schon für die Philosophie proklamiert (Ulmer 1959), der spezifisch pädagogische Fokus würde aber weg vom Selbst auf Andere ausgerichtet werden, also nicht auf das Sich-Orientieren, sondern auf das Andere-Orientieren oder bildungstheoretisch gesprochen auf die Ermöglichung des Sich-Orientierens des Anderen. Auch wenn für die Pädagogik eine solche ausgearbeitete Theorie der Orientierung bisher fehlt, so finden sich dennoch erste explizite Ansätze dazu z. B. bei Mittelstraß (2019), Bosnić (2015) oder Negt (2014), die Bildung als autonome Orientierungsfähigkeit diskutieren oder anders formuliert, für die Bildung die Antwort auf gesellschaftliche Orientierungsdefizite ist, oder bei Schlicht von Rabenau (2016), der den Kompetenzbegriff im bildungstheoretischen Diskurs orientierungsphilosophisch fundiert. Daneben finden sich in der rekonstruktiven Sozialforschung Untersuchungen, in denen Bildungs- und Erziehungsphänomene unter der Perspektive der Orientierung empirisch untersucht werden (z. B. Nohl 2020, Hunoldt 2019, Hinzke 2018). Und auch Sozialisation – unter besonderer Berücksichtigung der Relevanz von Medieninhalten als Aushandlungsorte – wird als permanenter individueller Orientierungsprozess (Fleischer & Grebe 2014, Fleischer 2007) gedeutet. All diesen Ansätzen ist dabei gemein, dass sie den Orientierungsbegriff in der von Stegmaier (2008) beschriebenen Weise als scheinbar selbstverständlichen Letztbegriff verwenden, ihn also unreflektiert und unpräzisiert lassen, was zu der problematischen Konsequenz führt, dass nahezu jedes menschliche Tun und Handeln unter die Kategorie des Pädagogischen zu fallen scheint. Somit wäre es die zentrale Aufgabe des Entwurfs einer orientierungsphilosophisch grundgelegten Pädagogik, die Bestimmung genuin pädagogischer Orientierungen systematisch herauszuarbeiten und zu differenzieren.
- 5 Diese über eine rein räumlich-geographische, durch Kant (1777) auf das Denken erweiterte Verwendung des Orientierungsbegriffs hinausgehende Bedeutung im Sinne einer Ermöglichung des Zusammenlebens von Individuen findet sich zuerst bei Schleiermacher (1988) und wird insbesondere durch Weber (2016, 1985) für die Pädagogik fruchtbar gemacht, indem er Orientierung nicht mehr ausschließlich auf Denken und Wahrnehmen bezieht, sondern auf Handlungen erweitert, die sich an einer sozialen Ordnung orientieren und diese damit gleichzeitig konstituieren.

BATMAN: EINE GUTE LEKTION ROBIN: GEHE NIE OHNE ZWEITSCHLÜSSEL AUS DEM HAUS.

BATMAN: NICHT VERGESSEN BITTE, ES IST NICHT DAS BATMOBIL.

ROBIN: KEINE BANGE BRUCE. AUFMERKSAMKEIT IM STRASSENVERKEHR IST DOCH ERSTE BÜRGERPFLICHT.

BATMAN: OH, ICH STECKE BESSER 5 CENT IN DIE UHR.

ROBIN: KEIN POLIZIST VERPASST DEM BATMOBIL EINE ANZEIGE.

BATMAN: EGAL ROBIN, DIESE PAAR CENT SIND FÜR DEN BAU BESSERER STRASSEN. WIR MÜSSEN ALLE DAFÜR AUFKOMMEN. WEISST DU, DAS IST BÜRGERPFLICHT.

ROBIN: HEILIGE STEUER, DA HAST DU MAL WIEDER RECHT BATMAN.

(Batman 1966–68)

Wie diese Lehrer-Schüler-Dialoge aus der erfolgreichen *Batman*-TV-Serie – eine idealtypische Repräsentation der Camp und Pop Art Kultur der Swinging Sixties (Sabin 1993) – zeigen, orientieren Superheld*innen, indem sie uns Handlungsoptionen aufzeigen, die es uns ermöglichen, uns in einer spezifischen Gesellschaft zurechtzufinden. Dies geschieht seit nunmehr knapp 90 Jahren sowohl absichtsvoll als auch unabsichtlich, wenn auch nur in den seltensten Fällen in dieser überzogen und auch nicht ganz selbstironiefreien Art und Weise des aufgezeigten Beispiels. Marston, der Schöpfer von *Wonder Woman*, erkannte schon 1943 im Superheld*innennarrativ »neue Höhen des moralischen Nutzens, den die jüngere Generation aus den Geschichten ziehen kann« (Marston 2018, S. 260). Das Besondere an dem zuvor gezeigten Beispiel ist, dass Mitte der 60er Jahre genau die Zeit ist, in der Superheld*innen sich die Zielgruppe der Erwachsenen erschlossen und diese Serie bei beiden Zielgruppen erfolgreich war. Während für Kinder die selbstironische Seite der Serie verborgen blieb (Hartung 2015, Morrison 2013) und der rechtschaffende und pflichtbewusste Bürger Orientierung war, war es für die Erwachsenen genau gegenteilig der pop-artige, in seiner Selbstironie kritische Umgang mit einem solchen, von der Realität längst eingeholtem *truth, justice and the american way*-Ideal des Goldenen Zeitalters (vgl. Kap. 4.2). Für die Gegenwart lässt sich diese orientierende Bedeutung anhand des sehr erfolgreichen »Kino-Bildungsromans« (Dath 2016, S. 54) der *Iron Man*-Verfilmungen zwischen 2008 und 2013 illustrieren, die den Grundstein für Marvels Film- und TV-Imperium gelegt haben (Nowotny 2016). Bedingt durch eine Vielzahl existenzieller Krisen entwickelt sich Iron Man von einem »großen Kind«, das ein Leben als »verantwortungsloser Hedonist« geführt hat, über fünf aufeinander aufbauende Kinofilme zu einem charakterstarken Kämpfer für eine universelle Gerechtigkeit. Das »Vertrauen auf die eigene Kraft und die berühmten »inneren Werte« hat sich der Eiserne hart erkämpfen müssen« (Dath 2016, S. 54 f.). Das darin liegende Orientierungsangebot scheint auf die gegenwärtige Orientierungsbedürftigkeit des Menschen zu passen, nimmt man zunächst vereinfachend

den Erfolg der Filme als Indikator. Superheld*innen sind das Gegengewicht zu den desorientierenden Elementen der jeweiligen Zeit. »Wir brauchen diese Superhelden dringend, um die gegenwärtigen Krisen in einer Welt voller Krieg, Terror, ökologischer Zerstörung und sozialer wie wirtschaftlicher Ungerechtigkeit zu lösen« (Chopra 2012, S. 14.). Dabei geht es weder um ein faktisches Lösen dieser Krisen durch fiktive Gestalten noch um eine »Letalität durch Passivität« (Abel 2016, S. 153) im Sinne eines fatalistischen Vertrauens auf höhere Mächte, sondern vielmehr um ein Aufzeigen von Handlungsoptionen, die die Bewältigung solcher Krisen ermöglichen. Dass das Fiktionale in den Geschichten dabei unbedeutend für deren Orientierungskraft ist, macht Gaimann (2002, Epigraph, in Anlehnung an Chesterton 1909) deutlich, wenn er sagt: »Fairy tales are more than true: not because they tell us that dragons exist, but because they tell us that dragons can be beaten.«

Gerade wegen ihrer Existenz als Hirngespinnste sind solche Geschöpfe eben durchaus Realität. Dann, wenn sie als Projektionen psychischer Zustände und seelischer Verfassungen dienen; dann, wenn sie – gleichviel ob als triviale Stereotypen oder originelle Deutungsmodelle – zum Verständnis von Welt beitragen und menschliche Erfahrung, Angst oder Hoffnung ausdrücken und verstehbar machen wollen.

(Wunderlich 1998, S. 13)

Manche Krisen sind dabei derart existenziell für eine Gesellschaft oder Welt, dass sie kurz vor dem Vergessen stehende Superheld*innen wieder mitten in das popkulturelle Bewusstsein zurückholen und zu ungeahnter Popularität befördern. So sieht VanDerWerff (2016) deren gegenwärtige Popularität in dem endlosen Versuch begründet, die Tragödie von 9/11 immer wieder umzuschreiben. Bezugnehmend auf diese Tragödie stellt Habermas (2002, S. 178) ein Jahr danach die essenzielle Frage, die auch hier orientierenden Charakter haben wird: »Wo immer ›Helden‹ verehrt werden, stellt sich die Frage, wer das braucht – und warum.« Der stete Bezug zu den desorientierenden Gegenwartsthemen kommt dabei aber nicht ausschließlich auf einer implizit abstrakten Ebene zum Ausdruck – wie bei dem Entwurf von Orientierungen gegen ein ohnmächtiges Ausgeliefertsein bei terroristischen Anschlägen –, sondern in anderen Fällen auch explizit konkret. So wird z. B. in der Serie *Gotham* (2017, S03, E03) – die im Wesentlichen die Entstehung der Superschurk*innen, insbesondere des Pinguins, aus dem Batmanuniversum zum Gegenstand hat – direkt Bezug zu Trumps Wahlkampfeslogan »Make America Great Again« hergestellt, indem der Pinguin sich zur Bürgermeisterwahl aufstellen lässt mit dem Slogan »Make Gotham Safe Again«, in der Serie *Black Lightning* (2020, S03, E05) eine Position zur Impfdebatte bezogen oder es werden in *Stargirl* (2020, S01, E04) die Gefahren von Sexting thematisiert. Das Superheld*innennarrativ hat also immer auch eine politische Dimension (Abad-Santos 2018, Merlin Blog 2018, Murray 2017, Imorde & Schaller 2011), die das gesamte Spektrum von links bis rechts abbildet (Dath 2016), und nachweislich Einfluss auf politische Meinungsbildung (Cole 2018).

Aber bei Superheld*innen geht es nicht nur um die orientierende Hilfe bei existenziellen Krisen der Vergangenheit und Gegenwart, sondern gleichzeitig immer auch um den in die Zukunft gerichteten Entwurf von Utopien⁶, um die Hoffnung auf eine bessere Welt, die anzustreben in unserer Macht liegt – und auch darin liegt eine Gemeinsamkeit mit Pädagogik als Wissenschaft des Unmöglichen (Wimmer 2014) einerseits bzw. als Umgang mit dem Möglichen im Sinne des für Bildungsprozesse stets notwendigen Entwurf des möglichen Ichs bei Mollenhauer (2003) andererseits.

Es sollte uns Hoffnung schenken, dass Superhelden-Geschichten überall florieren, da sie ein hell leuchtendes Zeichen unseres Bedürfnisses nach Weiterentwicklung sind und uns unsere Fantasie den Weg zu den besseren, gerechteren und dynamischeren Menschen, die wir sein könnten, weisen kann. (Morrison 2013, S. 487)

Dies zeigt sich idealtypisch in der dreifach Oscar prämierten Verfilmung *Black Panthers* aus dem Jahre 2018, der erstmalig die gedankenexperimentelle Utopie einer afrikanischen Kultur auf die Leinwand bringt, die sich frei von Unterdrückung durch Kolonialisierung entfalten konnte und gilt damit als »Ausdruck eines überwältigenden Befreiungsgefühls« (Kreye & Rabe 2018). Und letztlich symbolisiert kein Zeichen mehr Hoffnung auf eine bessere und gerechtere Welt als das ›S‹ auf der Brust von Superman (Harrington & Winokuer 2020) – der sowohl Anfang als auch Inbegriff der Superheld*innen markiert –, von dem Zack Snyder behauptet, es sei »nach dem christlichen Kreuz das bekannteste Symbol der Welt« (von Törne 2018).

***SUPERMAN: ICH HABE DIESES ZEICHEN DAMALS ANGELEGT UND
HABE MIR GESCHWOREN, ICH KÄMPFE WEITER, EGAL WAS PASSIERT.
LOIS LANE: WIESO HAST DU ES SCHWARZ GEFÄRBT?
SUPERMAN: WEIL, LOIS, AUCH IN DEN DUNKELSTEN MOMENTEN
DIE HOFFNUNG DURCHSCHIMMERT. DIE HOFFNUNG IST FÜR UNS
DAS LICHT, DAS DIE DUNKELHEIT ERHELLT.
(The Flash 2019, S06, E09)***

Damit erreicht Supermans gegenwärtige, weit über die Grenzen der amerikanischen oder westlichen Kultur hinausgehende Bedeutung ein Ausmaß, welches in der Geschichte der Mythen bisher unbekannt ist (Bahlmann 2016, S. 3). Die darin liegende Orientierungskraft hat

⁶ Der hier verwendete Utopiebegriff versucht gar nicht erst, sich im literaturwissenschaftlichen Streit um die Deutungshoheit der Utopie zwischen einem Gegenentwurf zur Science Fiction (Soeffner 2019) – wo verkürzt gesprochen der utopische Roman als rationalistischer wissenschaftsnaher Entwurf einer besseren Gesellschaft und Science Fiction als in Abenteuer verpackte Reproduktion spezifischer sozialer und technologischer Aspekte der Realität gesehen werden – und einer sozialpolitischen Unterkategorie von Science Fiction (Suvin 1979) bzw. einem abgelösten Vorläufer von Science Fiction (Schulz 1986) – in deren Anschluss z. B. *Star Trek als humanistische Utopie* (Bauer 2019) untersucht wird – zu positionieren, sondern meint hier zunächst einmal schlicht einen aus der kritischen Analyse der Gegenwart hervorgehenden Entwurf einer besseren oder idealen Gesellschaft im Sinne der Entwerfenden (Stoppe 2019).

es den Superheld*innen ermöglicht, mittlerweile sogar die Grenzen des Popkulturellen zu überschreiten. So zieren sie Werbeplakate großer NGOs zu Themen wie Umweltschutz oder Menschenrechte, zutiefst erwachsener und ernsthafter Angelegenheiten (Zöhrer 2015, S. 77). Es eröffnet sich dadurch die Frage, ob sich Superheld*innen nicht – zumindest in bestimmten Funktionen – als Gottheiten der Moderne (Miller 2018) deuten lassen, denn das »Konzept von Superman ist ebenso real wie jenes von Gott« (Morrison 2013, S. 488), und schließt damit an den aktuellen Diskurs⁷ um das Superheld*innennarrativ an (Ahrens et al. 2015).

In einer säkularen wissenschaftlichen Kultur, der jegliche überzeugende spirituelle Führung fehlt, sprechen Geschichten über Superhelden klar und deutlich unsere größten Ängste, tiefsten Sehnsüchte und höchste Erwartungen an. Superhelden bieten Hoffnung, schämen sich nicht, optimistisch zu sein, und sind auch im Dunkeln absolut furchtlos. Die Geschichten über sie sind so weit von unserer gesellschaftlichen Realität entfernt, wie es nur eben geht, doch behandeln die besten Superhelden-Geschichten direkt die mythischen Seiten des menschlichen Daseins, mit denen sich jeder identifizieren kann, und zwar auf fantasievolle, tiefgründige, witzige und provokante Weise. (Morrison 2013, S. 16)⁸

Dieses Phänomen wiederum wirft eine interessante und am Ende der Arbeit noch einmal zu diskutierende wissenschaftshistorische Frage auf. Wenn man der aufklärerisch-rationalistischen Traditionslinie von Sokrates über Kant bis in die Gegenwart (Deppert 2019, Angehrn 1996, Nestle 1975, Hirsch 1971) folgend den Anfang von Wissenschaft als Reaktion auf ein durch den Zerfall des Mythos entstandenes Orientierungsvakuum begreift, mit der zentralen sokratischen Idee der Selbstverantwortlichkeit für das eigene Schicksal bedingt durch den Verzicht auf eine allumfassend göttliche Orientierung (Speer 2016, Dux 2014), dann ist es zumindest verstehensbedürftig, weshalb heute im postheroischen Zeitalter (Münkler 2009, 2006) noch so viel Göttlich-Heldenhaftes konsumiert wird und die damit einhergehende Orientierung im Sinne eines Rückfalls in den Mythos im Hinblick auf eine Abgabe der mühevoll errungenen Selbstverantwortung möglicherweise sogar ursächlich für die Wahl Donald Trumps sein könnte.

⁷ »Befeuert durch immer neue Skandale verliert die institutionalisierte Kirche an Bedeutung und Rückhalt in unserer säkularen Gesellschaft. Gerade deshalb ist der Befund erstaunlich, dass Glaubensthemen und kirchliche Orte trotz allem immer neue Hochkonjunktur in der superheroischen Popkultur feiern. Übersinnliches, gottgleiche Wesen und metaphorische Kämpfe zwischen Engeln und Dämonen spielen in der Superheldenkultur ebenso eine Rolle wie die ganz konkrete Präsenz von Kirche und religiösen Themen« (Auszug aus dem Call for Papers zum Kolloquium *Moral, Glaube und Religion im Superhelden-Narrativ* vom 13.-14.3.2021, Caeners et al. 2020).

⁸ Supergods, der Titel der englischen Originalausgabe von Morrisons (2011) vielleicht »most satisfactory potted history of the American comic book industry« (Ross 2011), versinnbildlicht dessen These von Superheld*innen als Göttern der Gegenwart, die sich zuvor schon in seinen eigenen Comicschöpfungen gezeigt hat (z. B. in *All-Star Superman* (2018) oder *Batman: The Return of Bruce Wayne* (2011)) (Reid 2015). An dieser Stelle soll nicht verheimlicht werden, dass es eben jenes Buch von Morrison war sowie insbesondere dessen darin formulierte These von Superheld*innen als Gottheiten – die in seinem Werk natürlich nicht weiter theoretisch ausgeführt wird, sondern davon lebt, dass sie mit Beispielen illustriert wird –, die den Anstoß zu der hier vorliegenden Ausarbeitung und damit dem Versuch einer theoretischen Elaboration gegeben hat.

The problem is that superhero movies imprint this mindset that we are not masters of our own destiny and the best we can do is sit back and wait for Star-Lord and a fucking raccoon to sweep in and save our sorry asses. Forget hard work, government institutions, diplomacy, investments – we just need a hero to rise. (Maher 2017)

Dieses Phänomen lässt sich selbstverständlich zu Recht kritisch betrachten, als ein Scheitern der wissenschaftlichen Orientierung, als eine selbstzerstörerische »Rückkehr der aufgeklärten Zivilisation zur Barbarei in der Wirklichkeit« (Horkheimer & Adorno 1987, S. 6) im Sinne einer Dialektik der Aufklärung. Auch Mittelstraß (2019) kritisiert solche Remythisierungstendenzen in der gegenwärtigen Gesellschaft, als Reaktion auf ein Orientierungsdefizit in komplexen und ausdifferenzierten Gesellschaften, welches letztlich nur durch Bildung ausgeglichen werden kann und muss. Aber vielleicht gibt es auch eine positive Deutungsmöglichkeit dieses Phänomens, welche nicht konträr zum wissenschaftlichen Logos steht, sondern vielmehr komplementär.⁹ Vielleicht ist es genau die orientierende Kraft des Mythisch-Utopischen¹⁰, ein Zugang, der einer sich überwiegend deskriptiv und wertfrei verstehenden Wissenschaft per definitionem untersagt ist, die unser rationales Handeln im Faktischen ergänzend bedarf, um damit das gesamte kreative und innovative Potenzial des Menschen zu entfalten. Denn wie eingangs erwähnt, gibt es auch in der Philosophie Rortys die Idee, dem Bild vom vernünftigen Menschen das vom schöpferischen und mitfühlendem entgegenzusetzen (Rorty 1989).

Die orientierende Kraft des Mythos liegt in dessen Ausdruck kollektiver Erfahrungen vor aller Reflexion, in dem er unmittelbar faktisch handlungsleitend ist (vgl. Kap. 5.1.1). Die Utopie hingegen ist das Ergebnis kritischer Reflexion mythischer Strukturen sowie dem darauf aufbauenden autonomen Entwurf alternativer kontrafaktischer Denkmöglichkeiten, die ihrerseits Orientierungskraft entfalten (vgl. Kap. 5.2.1). Die aus dem komplementären Bedingungsverhältnis von Mythos und Logos entstehende potenzielle Kraft zeigt sich nirgendwo eindringlicher als in Platons (2017) bis in die Gegenwart orientierenden *Politeia* – für die Pädagogik besonders in der dort im Höhlengleichnis formulierten Bildungsvor-

⁹ Eine ausgearbeitete Theorie der Komplementarität in der Pädagogik findet sich bei Jongebloed (2019, 2008, 2004, 1998a, 1998b), in der die gegensätzlichen Entitäten Erkenntnis und Erfahrung beide notwendige, aber einzeln nicht hinreichende Bedingung, also als je transzendental, zum Phänomen Bildung stehen. Hier ließe sich in analoger Weise ein Verhältnis aufstellen, bei dem sich Mythos und Logos – als unvereinbare Gegensätze – jeweils notwendig und transzendental zum Phänomen autonomen gesellschaftlichen Fortschritts deuten lassen (vgl. Kap. 6).

¹⁰ Die hier gewählte Wortverbindung von Mythos und Utopie mit Bindestrich ist sicher nicht unproblematisch, sind doch beide ihrem Wesen nach trotz aller Gemeinsamkeiten grundverschieden (Soeffner 2019). Was an dieser Stelle jedoch damit zum Ausdruck gebracht werden soll – und damit These ist, die es im Laufe der Deutungsperspektive der Rezipient*innen zu handeln. So wird z. B. innerhalb eines Sammelbandes Star Trek sowohl als moderner Mythos mit Fokus auf die Rekonstruktion der im Narrativ artikulierten leitenden Prinzipien des Selbst- und Weltverständnisses einer Epoche (Götze 2019) und andererseits als Utopie gedeutet mit Fokus auf die Rekonstruktion der im Star Trek-Universum entworfenen idealen Gesellschaft (Stoppe 2019). In dem gleichen Band analysiert Rauscher (2019) unter dem Begriff »Mythenpatchwork« sowohl mythische als auch utopische Momente im Star Trek-Universum und ihren Wandel über die Zeit.

stellung (Ballauff 1969). Es ist das Zusammenspiel von einer vernünftigen und selbstreflexiven Analyse des Mythisch-Faktischen – die bestehenden politischen Ordnungen – und dem denkenden Entwurf von Möglichem – dem gerechten Staat. Dabei ist der Logos jedoch nicht die Überwindung des Mythos, sondern das Mythische bleibt in der Idee der Ideen bestehen (Deppert 2019). Bezogen auf das konkrete, hier diskutierte Phänomen der Superheld*innen ist demzufolge folgende Frage zu stellen:

Könnte es sein, dass sich eine Zivilisation, die so nach optimistischen Bildern hungert, sich auf ihrer Suche nach utopischen Vorbildern zurück zu deren Urquelle orientiert hat? Könnte der Superheld mit seinem Cape und seinem hautengen Kostüm die aktuelle Repräsentation dessen sein, was wir werden könnten, wenn wir uns selbst gestatten, uns würdig zu fühlen für eine Zukunft, in der unsere besten Eigenschaften so stark sind, um die zerstörerischen Impulse, die danach streben, das Menschheitsprojekt zu beenden, endgültig zu überwinden? (Morrison 2013, S. 16)

Damit ist der Gegenstandsbereich der folgenden Ausführungen abgesteckt. Es geht um eine verstehende Erschließung der Orientierungsmöglichkeiten durch Mythisches und Utopisches, wie sie sich in den Narrativen der Superheld*innen manifestieren, unter der Annahme, dass »the impact of comic books is greater than it may first appear« (Phillips & Strobl 2013, S. 226). Dabei wird gezwungenermaßen eine Reihe von interessanten und erkenntnisgenerierenden Aspekten außer Acht gelassen werden müssen, die zumindest nicht zentraler Gegenstand der Betrachtung sein werden, sondern allenfalls rudimentär angedeutet werden können, da sie im Hinblick auf die zugrunde gelegte Absicht einer ersten Eröffnung des Phänomens für einen pädagogischen Diskurs sowie der historischen Rekonstruktion wiederkehrender Muster zu weitführend und speziell wären. Darunter fallen unter anderem:

1. Die Bedeutung von unterschiedlichen Medien und ihre Differenzen (Comic, Kinofilm, Fernsehfilm, direct-to-DVD-Produktionen, Real- und Zeichentrick-Fernsehserien) sowie Merchandisingartikeln,
2. Zeichnungen und Stile, Lettering, umfassende Bild- oder Werkinterpretationen etc.,
3. Formale Darstellungsaspekte,
4. Genretheoretische Überlegungen,
5. Biografien von Autor*innen und Zeichner*innen,
6. Kommerzielle Aspekte (Cocca 2016), die bei popkulturellen Mainstreamprodukten immer auch eine entscheidende Größe darstellen, das Phänomen jedoch nicht darauf verkürzt werden kann, denn in »der Tendenz, den finanziellen Erfolg der Comics in gewissermaßen tautologischer Art durch die investierten Gelder zu erklären, vergisst man quasi systematisch, dass diese Investitionen sich auf vorherrschende Normen und Werte stützen« (Lorenz 2018, S. 504),

7. Eine umfassende Betrachtung der für das Genre ebenso relevanten Superschurk*innen (Meyer 2011),
8. Metatheoretische Diskurse, also Arbeiten über Diskurse über das Superheld*innennarrativ wie z. B. die Studie über den Mythos vom Mythos von Superman von Frahm (2018),
9. Die Vielzahl popkultureller Referenzen auf das Superheld*innenphänomen, wodurch sich insbesondere die Orientierungsreichweite dieses Phänomens darstellt (Hatfield et al. 2013, Trummer 2011) etc.

Um die historisch-theoretische Verstehensbemühung dieser Arbeit nachvollziehbar zu machen, werden in Kapitel 2 zunächst einige theoretische und methodologische Überlegungen einerseits über die Frage nach der Begründbarkeit des Möglichen angestellt, da mit dieser Arbeit angestrebt wird Deutungsmöglichkeiten zu eröffnen, die über das Beliebig-Spekulative hinausgehen. Zudem werden für den Argumentationsaufbau bedeutende Referenzkonzepte diskutiert und unter dem Leitaspekt symbolischer Orientierungen des Hoffens zueinander in Beziehung gesetzt. Dabei wird versucht, alle Aspekte unter einer Perspektive hermeneutischen Verstehens zu integrieren und zu kontextualisieren. In Kapitel 3 folgt zur weiteren Begrenzung des Gegenstandsbereichs eine begriffliche Explikation von Superheld*innen, um dann in Kapitel 4 die faktische Genese eben jener von ihrer Entstehung bis in die Gegenwart ausführlich, aber dennoch aufgrund des nahezu unerschöpflichen Umfangs begrenzt auf die retrospektiv für das hier vorliegende Erkenntnisinteresse bedeutsamsten Momente, darzustellen. Dieses Kapitel schließt mit einem Zwischenfazit, in dem aus dem historischen Material heraus wiederkehrende Muster rekonstruiert werden. Anschließend werden in Kapitel 5 die Denkformen Mythos und Utopie als elementare Orientierungsmodi explizit theoretisiert, um als Bezugspunkte für die Analyse der rekonstruierten Muster in der Geschichte der Superheld*innen zu dienen. Damit soll ein Beitrag geleistet werden für ein umfassenderes Verständnis des Superheld*innennarrativs unter der Perspektive von Orientierung, welcher in einer abschließenden Synthese vor dem pädagogischen Hintergrund der Orientierungskraft des Mythisch-Utopischen ausbuchstabiert wird (Kapitel 6).

*METHODOLOGISCHE UND
THEORETISCHE
VORÜBERLEGUNGEN*

2

2.1 Zum Entwurf von begründeten Möglichkeiten

Sooft wir nämlich einen Fall zusammen bearbeiten, habe ich stets die Wahrnehmung gemacht, daß Sie mich zu physischer Tätigkeit anstacheln. Ich soll Fußspuren messen, ich soll Zigarettenasche analysieren, ja, mich sogar auf den Bauch legen, um irgendeine Einzelheit zu prüfen. Sie vermögen sich einfach nicht vorzustellen, Hastings, daß man der Lösung eines Rätsels näherkommen kann, wenn man sich mit geschlossenen Augen in einen Lehnstuhl zurücklehnt. Dann sieht man mit den Augen des Geistes. Hercule Poirot (Christie 1981, S. 9)

Im Folgenden soll ausgehend von Kralemanns Ansatz zur Erschließung des begründeten Möglichen (Kralemann 2011) – in Abgrenzung zum bloß spekulativ Möglichen, von Kralemann konzipiert als konstitutives Element von Bildung und daher für eine genuin pädagogische Perspektive anschlussfähig –, basierend auf der reflexiven Rekonstruktion invarianter Ordnungsstrukturen, dieses Konzept präsentiert und in den Kontext hermeneutischen Denkens eingeordnet werden, das hier ebenfalls als eine verstehende Erschließung des Möglichen ausgelegt wird. In einem zweiten Schritt werden diese Überlegungen dann mit weiteren, für die Arbeit zentralen Konzepten in Beziehung gesetzt, um am Ende Klarheit drüber zu schaffen, wie man begründete Möglichkeiten über das symbolisch manifestierte und in Kultur eingebettete Orientierungspotenzial des Superheld*innennarrativs unter besonderer Perspektive des Mythischen und Utopischen entwerfen kann.

Das dieser Arbeit zugrundeliegende Selbstverständnis ist dabei ein hermeneutisches (Dalferth 2018, Angehrn 2004, Gadamer 1999), in dessen Zentrum die Fähigkeit zur Sinnstiftung genauso wie die Sinnbedürftigkeit als menschliche Wesensmerkmale stehen sowie deren kulturelle und historische Bedingtheit und in dem »Verstehen als eine grundlegende Orientierungsweise« (Dalferth 2018, S. 8) begriffen wird.

*Zum menschlichen Sein gehört die Sinnbedürftigkeit und Sinnfähigkeit. Der Mensch ist in der Lage Sinn zu stiften und er ist darauf angewiesen, Sinn vernehmen und aufnehmen zu können. Für den Menschen wird die Welt sinnhaft, ihm wird sie lesbar, und er trägt selbst dazu bei, in der Welt Sinn entstehen zu lassen, sie begreifbar, erzählbar zu machen. Die Bedingungen seiner Existenz aber bestimmen die Formen seines Umgangs mit Sinn: Endlichkeit und Geschichtlichkeit, Merkmale der *conditio humana*, affizieren sein Sprechen wie sein Verstehen. Sinn ist im menschlichen Leben nicht fertig und unverhüllt gegenwärtig; sein Medium ist der komplexe Verständigungsprozeß, in dem er gebildet, vermittelt, angeeignet und verändert wird. Hermeneutik hat mit dem Ganzen dieses vielschichtigen Prozesses der Konstitution, Erschließung, und Kommunikation von Sinn zu tun. (Angehrn 2004, S. 332)*

In diesem Sinne ist auch die hier vorliegende Arbeit gleichermaßen sinnkonstituierend, sinnerschließend und sinnkommunizierend zu verstehen. Ihr Ziel ist ein verstehender Entwurf von Deutungsmöglichkeiten über die orientierende Bedeutung von Superheld*innen. Ihr Weg ist die Rekonstruktion des Sinngehaltes der unterschiedlichen Artikulationen des Superheld*innennarrativs und erhebt als schriftlich fixierter Diskursbeitrag den Anspruch, sinnkommunizierend zu sein. Durch diese dreifache Differenzierung der Sinndimension konkretisieren sich zudem die an den zu untersuchenden Gegenstandsbereich zu stellenden Fragen. Es wird also zu klären sein, welcher Sinn überhaupt vor welchem Hintergrund konstituiert wurde, um mit den Superheld*innengeschichten transportiert zu werden (die Perspektive auf die Urheber*innen), wie dieser Sinn erzählbar gemacht wurde (die Perspektive auf das Medium) und welcher Sinn daraus erschlossen wurde durch die seinerseits »geschichtlich mitbedingten Möglichkeiten des aktualisierenden Lesers« (Soeffner 2019, S. 90). Dabei ist jedoch dem hier im Fokus stehenden Gegenstand dahingehend Rechnung zu tragen, dass aufgrund der Besonderheit der Serialität des Comics nicht so klar und eindeutig wie bei anderen Medien zwischen Produktion und Rezeption unterschieden werden kann, da die Rezeption immer auch rückkoppelt auf die Produktion der folgenden Hefte (Stein 2013).

Für den gesamten Verlauf der Arbeit ist zu betonen, dass die darin entworfenen Möglichkeiten bloß möglich bleiben. Sie sind also als vorbereitend für eine spätere Prüfung auf Faktizität zu verstehen. Dennoch wird mit der Arbeit der Anspruch erhoben, nicht beliebig Spekulatives zu präsentieren, sondern es geht vielmehr um den Entwurf begründeter Deutungsmöglichkeiten. Einen Weg zum begründet Möglichen skizziert Kralemann (2011) in drei Schritten. Aller Anfang ist das Faktische, nicht verstanden als objektiv Wahres, sondern als individuell Erfahrenes, als die Summe der bisherigen Wechselwirkungen mit Welt. Diese gilt es reflexiv zu analysieren, indem aus der Summe nichtwiederholbar einzelner Erfahrungen invariante Ordnungsstrukturen rekonstruiert werden. Das Ergebnis sind die

begrifflich explizierten – und damit dem kontrafaktischen Denken¹ im Sinne formal-operationaler Intelligenz (Piaget 2016) zugänglichen –, konstitutiven Merkmale des analysierten Phänomenbereichs. Im Anschluss an von Humboldt (1851) lässt sich hier sagen, dass diese Rekonstruktion desto ertragreicher ist, je mannigfaltiger die zuvor erfahrenen Situationen waren. Man stelle sich hierfür einen Stuhl vor. Wenn die bisherige Lebenserfahrung fünf mehr oder weniger ähnliche Stühle umfasst, die sich vielleicht in Material, Größe, Farbe und Polsterung unterscheiden, werden z. B. vier Beine als invariante Ordnungsstruktur rekonstruiert. Hat man darüber hinaus schon Stühle gesehen, die drei oder vielleicht sogar nur ein Bein haben, fallen möglicherweise Beine insgesamt als konstitutives Merkmal von Stühlen weg. Wie wichtig dieser Ausgangspunkt der mannigfaltigen Erfahrungen auch für wissenschaftliche Theoriebildung ist, zeigt ein Beispiel aus der Physiologie zur Entwicklung einer Theorie der Muskelkontraktion:

Ich bin nun mit der Mittheilung des Thatsächlichen, was ich über die Contraction und Doppelbrechung der quergestreiften Muskelfasern ermittelt habe, zu Ende. Was haben wir damit für die Erklärung der Bewegungsvorgänge bei der Contraction und Erschlaffung der Muskelfasern gewonnen? Diese Frage kann ich mir dahin beantworten, dass wir einer Theorie der Muskelbewegung um so näher rücken, je mehr wir unsere Erfahrungen über diese Vorgänge erweitern. Eine Theorie zu machen, ist nicht Jedermanns Sache, denn dazu gehört ein grösseres Genie als zum nüchternen Beobachten und Sammeln von Erfahrungen. Alle Anläufe, welche man bisher zu solchen Theorien genommen hat, und unsere eigenen Wahrnehmungen weisen aber vorläufig darauf hin, dass wir noch viel zu wenig Erfahrungen über die Vorgänge bei der Contraction und Erschlaffung gemacht haben, und dass wir noch eine grosse Zahl von neuen Erfahrungen der mannigfaltigsten Art werden zusammentragen müssen, um endlich der Lösung des Räthsels, welches hier vorliegt, näher zu kommen. Ich habe, wenn ich diese Überzeugung ausspreche, über alle bisher aufgestellten sogenannten Contractionstheorien in absprechender Weise geurtheilt. Wem aber dieses Urtheil zu streng erscheint, der möge, sofern er ein Freund von Speculationen ist, selber dem Ideengange der zahlreichen Theorien nachgehen, welche die Contraction durch elastische, oder durch elektrische Kräfte, durch thermische oder chemische Vorgänge, oder durch besondere, aus der mikroskopischen oder optischen Untersuchung der Muskelfasern gefolgerte, moleculare Umlagerungen zu erklären suchen. Er wird den merkwürdigsten und geistreichsten Bestrebungen einerseits, den seichtesten und oberflächlichsten Entwürfen andererseits begegnen, die alle das nicht bringen, was er sucht, eine Erklärung des Contractionsvorganges. (Rollett 1891, S. 95.)

¹ Denken wird hier im Wittgenstein'schen Sinne schlicht verstanden als »Tätigkeit des Operierens mit Zeichen« (Wittgenstein 1984, S. 23).

Hierin zeigt sich exemplarisch einerseits, dass das Mögliche, sobald es seinen Bezug zum Faktischen verliert, bloß Spekulatives ist, und andererseits, dass die Begründetheit des Möglichen mit einem wachsenden und vielfältigen Referenzkorpus an Erfahrungen zunimmt. Daraus begründet sich auch die ausführliche Darstellung der historischen Entwicklung der Superheld*innen in Kapitel 4 als breiter und vielfältiger Referenzkorpus faktischer Erfahrungen – denn auch das Lesen von Fiktivem ist eine faktische Erfahrung –, ist sie das empirische Material, aus dem heraus die invarianten Ordnungsstrukturen rekonstruiert werden sollen.

Sind die invarianten Ordnungsstrukturen dann aus dem mannigfaltigen Erfahrungskorpus herausgehoben, lassen sie sich anschließend zu einem mehrdimensionalen Raum zusammenfügen – bezogen auf das Stuhlbeispiel also vielleicht eine plane Sitzfläche, die von der Größe für eine Person geeignet ist, denn wäre sie größer, wäre es eine Bank, eine gewisse Stabilität hat, die das Gewicht einer Person trägt, von Menschen hergestellt wurde etc. –, in dem man in einem dritten Schritt durch das kombinatorische In-Beziehungs-Setzen eben jener Dimensionen schöpferisch neue Möglichkeiten entwerfen kann, die zuvor kein Teil der Erfahrung, insofern also nicht faktisch waren, aber dennoch begründet sind, weil sie sich aus den invarianten Ordnungsstrukturen ableiten lassen; vielleicht also die Erfindung eines Stuhls für besonders enge Räumlichkeiten, den man bei Bedarf unten aus einem Tisch herausklappen kann. Dieser Stuhl, zunächst einmal nur möglich, hätte aber das begründete Potenzial, faktisch zu werden. Diese Art des Denkens über das Verhältnis von Wirklichem und Möglichem basiert auf einer Traditionslinie, die letztlich auf Aristoteles (1907) zurückgeht (Hubig 2010). Diese aristotelische Verhältnisbestimmung fasst Stallmach pointiert zusammen:

In dem schon Wirklichen zeigen sich Bedingungen mitverwirklicht für das Noch-nicht-Wirkliche. Diese sind immer nur ein Teil im Vergleich zu der Totalität der Bedingungen, die erst im Wirklichen erreicht ist. Aber sie reichen aus, um reale Möglichkeit zu konstituieren, unter der Voraussetzung, daß es sich nicht nur um irgendwelche beliebige oder nur ganz allgemein mit erforderliche Teilbedingungen handelt, sondern um ganz bestimmte, spezifische, wesentliche.

(Stallmach 1959, S. 70)

Das hier skizzierte Vorgehen zur Erschließung des Möglichen zeigt sich in vielerlei Hinsicht, so z. B. im Wesen der Kunst, das genau darin besteht, das Wesentliche eines Gegenstandes herauszustellen.

Je vollkommener diese Aufgabe dem betreffenden Künstler gelingt, um so vollendeter ist seine Leistung. Alle künstlerische Gestaltung erreicht dieses Ziel auf die gleiche Weise. In erster Linie durch die Vereinfachung, durch den Verzicht, durch das Weglassen von allem Nebensächlichen; schon dadurch entsteht von selbst eine Pointierung des Wesentlichen. Zu diesem Negativen gesellt sich aber auch ein Positives: die

Betonung all der Merkmale, die eben das Besondere der betreffenden Erscheinung ausmachen, die ihres Wesens Kern an die Oberfläche bringen. Dieses Besondere wird also gewissermaßen unterstrichen. (Fuchs 1921, S. 94)

Das dergestalt rekonstruierte Wesentliche eröffnet dann einen Möglichkeitsraum und erst da, mit dem Moment des kombinatorischen In-Beziehung-Setzens, beginnen sich die unterschiedlichen Kunstarten zu differenzieren. Sie repräsentieren somit, je nach Gewichtung und Kombination der Invarianten, Unterräume im Möglichkeitsraum. In diesem Sinne heißt es bei Steve Ditko – gemeinsam mit Stan Lee Schöpfer eines der beliebtesten Superhelden Spider-Man: »A creation is actually a re-creation, a rearrangement of existing materials in a new, different, original, novel way« (Ditko 2001, S. 58). Und auch nachdem sich zunächst Mögliches im Wirklichen manifestiert, in Form eines erschaffenen Kunstwerks, bleibt es stets Möglichkeit im Sinne eines Rezeptionsmöglichkeitsraums (Eco 1973). In gleicher Weise trifft das auch auf den Entwurf fiktionaler Utopien und Dystopien im Bereich der Science-Fiction zu, die »nicht von der Zukunft [handeln], sondern, wie alle Erzählkunst, vom Möglichen, vom Vorstellbaren« (Dath 2016, S. 25) und die genau dann erfolgreich sind, wenn sie Möglichkeiten über die invarianten Ordnungsstrukturen menschlicher Existenz entwerfen (Godulla 2017, Platzgummer 2003). Kunst ist also »Welt-Entwurf menschlicher Möglichkeiten« (Grassi 1957, S. 82).

Dieses Vorgehen zeigt sich aber nicht nur in der Kunst, sondern ist gleichermaßen fundamental für die Wissenschaft. In den Geisteswissenschaften zeigt es sich z. B. in Rousseaus (1993) Entwurf des Naturzustandes², Platons (2017) bereits erwähnten ideengeschichtlichen Urutopie eines gerechten Staates³ oder dem Entwurf einer emanzipierten, vernünftigen Gesellschaft mündiger Bürger der frühen Kritischen Theorie⁴ (Horkheimer & Adorno 2017). In allen Fällen wird ausgehend von einer kritischen Analyse des Faktischen ein begründeter Entwurf für das Mögliche in Form einer gesellschaftspolitischen Utopie abgeleitet. Selbst im Reich der sogenannten ›harten‹ Naturwissenschaften – dem Selbstverständnis nach das Reich des Faktischen – finden sich solcherart Ausflüge ins Reich des Möglichen wie z. B. bei Galileis Theorie der Bewegung.

2 »Beginnen wir also damit, daß wir alle Tatsachen beiseite lassen, denn sie berühren die Frage nicht. Man darf die Untersuchungen, in die man über diesen Gegenstand eintreten kann, nicht für historische Wahrheiten nehmen, sondern nur für hypothetische und bedingungsweise geltende Schlußfolgerungen, mehr dazu geeignet, die Natur der Dinge zu erhellen, als deren wahrhaften Ursprung zu zeigen, und jenen vergleichbar, welche unsere Naturwissenschaftler alle Tage über die Entstehung der Welt machen« (Rousseau 1993, S. 71).

3 Die Begriffsgeschichte der Utopie beginnt erst sehr viel später mit Thomas Morus' 1516 veröffentlichtem Buch *Utopia* (Morus 2016), dessen »Wortschöpfung [...] zum Begriff einer literarisch-politischen Gattung und in der Folge zu dem einer ›Form von Zukunftserwartung, ja eines Weltverhaltens überhaupt« (Amberger & Möbius 2017, S. 1) wurde.

4 »Die isolierende Betrachtung einzelner Tätigkeiten und Tätigkeitszweige mitsamt ihren Inhalten und Gegenständen bedarf, um wahr zu sein, des konkreten Bewusstseins ihrer eigenen Beschränktheit. Es muss zu einer Konzeption übergegangen werden, in der die Einseitigkeit, welche durch die Abhebung intellektueller Teilvorgänge von der gesamtgesellschaftlichen Praxis notwendig entsteht, wieder aufgehoben wird. In der Vorstellung der Theorie, wie sie sich dem Gelehrten selbst von seinem eigenen Beruf her unausweichlich ergibt, bietet das Verhältnis von Tatsache und begrifflicher Ordnung einen wichtigen Ansatzpunkt zu einer solchen Überwindung« (Horkheimer 1937, S. 11 f.).

Schon eine einfache Reflexion auf die Rolle des Faktischen in den Wissenschaften kann zeigen, dass neben Tatsachen stets auch idealisierende Hypothesen unerlässlich sind. So ging Galilei beim Entwurf seiner Dynamik von der Hypothese eines isolierten Körpers aus, der sich ohne Einfluss der Umgebung fortbewegt. Es war kein wirklicher, sondern ein bloß möglicher Körper unterstellt. Die Entdeckung des Prinzips der Trägheit war weder evident, wie das Denken der Antike und des Mittelalters demonstriert, noch natürlich. Galilei kam demnach zu einer Theorie der Bewegung nur, indem er vom hypothetisch Möglichen ausging. (Paetzold 2002, S. 85 f.)

Und letztlich ist auch das gegenwärtig von den meisten akzeptierte kosmologische Standardmodell des Urknalls der Entwurf einer begründeten Möglichkeit basierend auf einer Rekonstruktion invarianter Ordnungsstrukturen des Faktischen, insbesondere der Entdeckung der Expansion des Universums (Friedmann 1922). Ein Blick in die Wirtschaftswissenschaften, von Schneidewind (2017) explizit als utopische bzw. Möglichkeitswissenschaft gedacht, lässt ähnliche Argumentationsbeispiele erkennen. Besonders deutlich – fast schon explizit bezugnehmend auf das hier dargestellte Verfahren – zeigt sich das bei Walter Euckens Entwurf einer sozialen Marktwirtschaft. Ausgangspunkt seiner Argumentation ist die Kritik an den beiden großen bestehenden Positionen in den Wirtschaftswissenschaften, der Historischen Schule einerseits, der er vorwirft, ausschließlich im Faktischen verhaftet zu sein, und den Neoklassikern andererseits, die sich ausschließlich im Reich des Spekulativen bewegen, die er wie folgt ausführt:

Die Wissenschaft ist aus Tatsachen gebaut, wie ein Haus aus Steinen; aber eine Ansammlung von Tatsachen ist ebenso wenig eine Wissenschaft wie ein Haufen Steine ein Haus. (Eucken 1934, S. 3)

Wer Modelle frei konstruiert und nicht die Formen in der Wirklichkeit sucht, treibt ein Spiel, – nicht mehr. Wird etwa das Modell der Konkurrenz so bezeichnet, daß alle Güter und alle Anbieter in jeder Hinsicht homogen sein sollen, so ist von vornherein darauf verzichtet, die reale Konkurrenz, wie sie in der wirtschaftlichen Wirklichkeit existiert, zu bezeichnen. (Eucken 2004, S. 23)

Und aus dieser Kritik heraus entwickelt Eucken (1989) dann eine Methode, die es erlaubt, ausgehend vom Faktischen, hypothetische Modelle zu entwickeln, die eben nicht bloß spekulativ, sondern im Faktischen begründet sind, ohne im Faktischen zu verharren.

Im Mittelpunkt der theoretischen Arbeiten Euckens stehen daher Überlegungen zu einer auf der Wirklichkeit basierenden Modellbildung. Die in dem Modell gesetzten Restriktionen müssen die in der Realität vorgefundenen Bedingungen – die ›Daten‹ – wiedergeben. Aufgrund der Komplexität der modernen Gesellschaft kommt der Öko-

nom nicht umhin, von all jenen Faktoren zu abstrahieren, die für die Erklärung des wirtschaftlichen Geschehens nicht relevant sind. Hierzu entwickelt Eucken die Technik der pointierend hervorhebenden, isolierenden Abstraktion, mit der er versucht, bestimmte sich stets wiederholende Grundmuster, sogenannten ›reine Formen‹ zu identifizieren. Diese bezeichnet Eucken als »Idealtypen«. So wie »aus zwei Dutzend Buchstaben eine gewaltige Mannigfaltigkeit von Worten verschiedener Zusammensetzung und verschiedener Länge gebildet werden kann«, so kann sich nach Eucken »aus einer beschränkten Zahl elementarer, reiner Formen eine unübersehbare Mannigfaltigkeit konkreter Wirtschaftsordnungen« herausbilden.

(Gerken & Renner 2000, S. 6 f.)

Die orientierende Kraft, die von so entworfenem begründet Möglichem ausgeht, zeigt sich in der späteren Realisation einer sozialen Marktwirtschaft. Eine ähnliche Kraft kann möglicherweise auch der aktuelle Diskurs um das bedingungslose Grundeinkommen entfalten.

Das Konzept des Solidarischen Bürgergeldes zeigt einen Weg auf, wo die ›Reise‹ hingehen könnte. In gewissen Sinn kann das Konzept deshalb als eine Art Transzendenz der Realität oder als gesellschaftliche Utopie interpretiert werden. Seine Funktion besteht dabei vor allem darin, den Horizont der politischen Handlungsmöglichkeiten zu erweitern. (Kemmer 2008, S. 208)

Diese Reise durch das Mögliche in den unterschiedlichen Disziplinen soll hier im Rückgriff auf die einleitende Analyse zur genuin pädagogischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Superheld*innen mit einer Betrachtung des Möglichen in der Pädagogik abschließen. Der beginnende wissenschaftliche Diskurs über den Einsatz von Superheld*innen für Unterrichtszwecke (vgl. Kap. 1) verweist – legt man die bis heute relevanten Überlegungen (z. B. in Petersen et al. 2020) zur Unterrichtsvorbereitung im Sinne einer kategorialen Bildung von Klafki (1963) zugrunde – auf etwas Fundamentales und Elementares, einen Bildungsgehalt, im Exemplarischen des Superheld*innennarrativs, dem Bildungsinhalt. Das Wesen der Unterrichtsvorbereitung, für Klafki die Hauptaufgabe der Lehrkraft, fasst er in folgender Formel zusammen: »Die Vorbereitung soll eine oder mehrere Möglichkeiten zu fruchtbarer Begegnung bestimmter Kinder mit bestimmten Bildungsinhalten entwerfen« (Klafki 1958, S. 451). Fokus der Untersuchungen des frühen Klafki ist die Methode der didaktischen Analyse und damit die Frage, wie solche Möglichkeiten des Unterrichts zu entwerfen sind, dass sie einen möglichst hohen Bildungsgehalt haben und damit lehrens Wert sind. Klafki nimmt seinen Ausgangspunkt bei Willmanns Begriff des Bildungsgehalts, der durch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Gegenstand rekonstruiert wird, »um deren innere Struktur und Gliederung, den Idealgehalt oder ›das Weisse‹ in ihnen, ihre Samenkräfte und treibenden Potenzen festzustellen« (Willmann 1957, S. 326).

Solche Erschließung, solches Offen-machen für Inhalte und Werte können die sogen. Bildungsinhalte nur leisten, weil ihnen ein besonderes Wesensmerkmal eigen ist: Es charakterisiert einen Bildungsinhalt, daß er als einzelner Inhalt immer stellvertretend für viele Kulturinhalte steht; immer soll ein Bildungsinhalt Grundprobleme, Grundverhältnisse, Grundmöglichkeiten, allgemeine Prinzipien, Gesetze, Werte, Methoden sichtbar machen. Jene Momente nun, die solche Erschließung des Allgemeinen im Besonderen oder am Besonderen bewirken, meint der Begriff des Bildungsgehaltes. Jeder besondere Bildungsinhalt birgt in sich also einen allgemeinen Bildungsgehalt. (Klafki 1958, S. 456)

Dabei bleibt Klafki (1958) jedoch nicht stehen, sondern sieht, im Anschluss an Weniger (1956), die Notwendigkeit, dieses rekonstruierte Existenzielle im Hinblick auf die Relevanz für die Zukunft der zu Erziehenden zu bewerten. Insofern handelt es sich bei Klafki um einen doppelten Entwurf des sich aus dem Faktischen ergebenden begründet Möglichen, einerseits in Bezug auf den Entwurf eines möglichen Unterrichts und andererseits in Bezug auf einen begründeten Zukunftsentwurf für die nachfolgende Generation. Auch wenn Klafki die didaktische Analyse als konkrete Methode zur Unterrichtsvorbereitung im Rahmen seiner kategorialen Bildungstheorie entwickelt hat, so bleibt die Erschließung des begründet Möglichen doch im Wesentlichen der Lehrkraft vorbehalten. Daneben gibt es aber auch eine bildungstheoretische Entwicklungslinie, die angefangen bei Platon (2017) bis in die Gegenwart reicht (Mittelstraß 2019, Kraleman 2011), in der Bildung in ihrer Gesamtheit als Fähigkeit zur Erschließung des Möglichen, als Aufstieg vom Sichtbaren zum Denkbaren, als Befreiung von der Fessel des Faktischen – dem »Pflock des Augenblicks« (Nietzsche 1954, S. 210) –, eben als Autonomie gedacht wird.

Der Mensch ist der Hervorbringer von Interpretationen, durch die er sich am Gespräch der Menschheit, an der gemeinsamen Verständigung über sich und die Welt beteiligt und darin sich selbst verändert und bildet. »Bildende Philosophie« lautet Rortys Titel für diese Zielbestimmung des Denkens, die nicht Wahrheiten aufdecken, sondern ein Gespräch fortsetzen will. (Angehrn 2004, S. 21).

Das hier dargestellte Verfahren zur kontrafaktischen Erschließung des Möglichen ist auch bei Kraleman (2011) kein Selbstzweck, sondern Mittel. Ziel seiner Arbeit ist vielmehr Platons im Höhlengleichnis entfaltete Bildungsvorstellung kognitionswissenschaftlich zu begründen und damit Platons Ideenlehre so umzudeuten, dass sie auch gegenwärtig, nach aktuellem Wissenschaftsverständnis begründet werden kann, weil sie so ohne eine metaphysische Ideenlehre auskommt und vielmehr den aristotelischen Weg einschlägt, bei dem die Ideen nicht angeboren, sondern vielmehr das Ergebnis von Lernprozessen sind (vgl. dazu Jung 2011). Dadurch wird die bildungstheoretische Konzeption Platons vollständig in ihrem Eigenwert erhalten und für die Gegenwart nicht mehr nur historisch bedeutsam,

sondern bleibt bis heute »die tiefste und eindringlichste Analyse des Bildungsgeschehens« (Ballauff 1969, S. 91).

Die mit der Entwicklung von Möglichkeitsräumen einhergehende Autonomie des kontrafaktisch Gedachten wird zum Zentrum des hellenistischen Selbstbildes und der damit verbundenen Bildungskonzeption [...]. Vor dem Hintergrund dieser Interpretation der historischen Genese des antiken Selbst- und Bildungsverständnisses lässt sich demnach die These vertreten, dass die für die hellenistische Auslegung von παιδεία und somit die für den durch die humanistische Orientierung an der griechischen Antike bestimmten neuzeitlichen Bildungsbegriff zentrale Kategorie der Autonomie an die gedankliche Bewegung in Möglichkeitsräumen gebunden ist, deren Dimensionen durch die Erkenntnis universeller Invarianten der natürlichen und sozialen Umwelt aufgespannt werden. Der klassische Bildungsbegriff ist demnach in dem Sinne kontrafaktisch, dass es ihm um die Auseinandersetzung mit universellen, invarianten Strukturen der Realität geht, die als einheitsstiftendes Moment hinter dem permanenten Wandel des empirisch-kontingenten Faktischen stehen und so Möglichkeitsräume aufspannen, deren Verwendung einerseits überhaupt erst eine verstehende Einordnung des Faktischen ermöglicht und die andererseits durch das kontrafaktische Denken im Modus des Möglichen zum Ursprung personaler Autonomie im Sinne der Emanzipation gegenüber dem Faktischen wird. (Kralemann 2011, S. 94)

Die hier ausführlich dargestellten Beispiele dienen dazu, das abstrakte Verfahren Kralemanns zur Erschließung des Möglichen zu konkretisieren und in ihrem möglichen Nutzen für eine disziplinübergreifende wissenschaftliche Argumentation anschaulich zu machen, um dadurch eine zumindest kasuistische Begründungskraft zu entfalten, die ein Defizit im Hinblick auf eine fehlende theoretische Ausarbeitung und Diskussion einer Methodik zur Erschließung des begründeten Möglichen zumindest ein Stück weit kompensieren soll. Trotz aller zwischen den Beispielen liegenden Differenzen zeigt sich darin dennoch genau jene invariante Ordnungsstruktur zur Begründung des Möglichen, die dem skizzierten dreischrittigen Verfahren (Kralemann 2011) entspricht: (1) Die reflexive Untersuchung vergangener Erfahrung im Hinblick auf Ordnung. (2) Den Entwurf eines Möglichkeitsraums basierend auf den rekonstruierten Invarianten und (3) das kombinatorische Inbeziehungsetzen der Invarianten zur begründeten Erschließung des Möglichkeitsraums.

Das hier dargestellte Verfahren stellt dabei eine Möglichkeit zur Begründung des Möglichen dar. Daneben gibt es natürlich noch weitere Verfahren, wie Mögliches erschlossen werden kann, z. B. in der Traditionslinie der Heuristik (Hubig 1991, Streim 1975). Heuristische Verfahren sind aber aus mehreren Gründen nicht zielführend im Hinblick auf das vorliegende Erkenntnisinteresse. (1) Ausgangspunkt jeder heuristischen Überlegung ist die zu überwindende Differenz von Problem und Lösung. Dadurch wird (2) die Bedeutung des Möglichen reduziert auf das realisierbar Mögliche, somit (3) in seiner Qualität ausschließlich

bewertet als faktische Lösung und (4) nicht als eigene Existenzform begründet und dadurch (5) das begründet Mögliche in seinem Eigenwert – und damit (6) in seiner methodischen Erschließung – obsolet wird, denn entweder ist das Problem gelöst und damit faktisch oder nicht und damit unmöglich.

Neben der Heuristik ist die Abduktion (Reichertz 2013, Niiniluoto 1999, Peirce 1991) als zweite Traditionslinie wissenschaftlicher Erschließung des Möglichen zu nennen, bei der es in der allgemeinsten Auslegung darum geht, ausgehend von einem überraschenden – im Sinne von bisher nicht erklärbaren und vorhersagbaren – Ereignis logisch auf eine Regel zu schließen, die dieses Ereignis nicht mehr überraschend, sondern notwendig werden lässt. Insofern könnte auch das hier gewählte Vorgehen als abduktives Vorgehen gedeutet werden, das vor dem Hintergrund der plötzlichen und nicht vorhersehbaren Popularität von Superheld*innen nach der oder denjenigen Regeln sucht, die genau das erklären. Allerdings ist die Abduktion in eine dreischrittige empirische Forschungslogik – bestehend aus Abduktion (Entwurf der Hypothese), Deduktion (Ableitung von Vorhersagen aus der Hypothese), Induktion (Verifikation der Vorhersage und damit Bestätigung der Hypothese) – eingebettet, die entwickelt wurde zur Erklärung des Natürlichen und nicht zum Verstehen des Kultürlichen. Die analytische Differenzierung von Entdeckungs- und Begründungszusammenhang (Popper 2002), bei der einem die Entdeckung im Sinne der Abduktion als »blitzartige Einsicht« (Reichertz 2013, S. 14) widerfährt, sind für einen verstehenden Weltzugriff nicht zielführend. In einem hermeneutischen Vorgehen fallen Entdeckung und Begründung zusammen, bei dem mit zunehmender entdeckender Rekonstruktion kulturhistorischer Bedeutungszusammenhänge sich die Begründungskraft der Argumentation entfaltet. Solche und weitere Gemeinsamkeiten und Unterschiede systematisch herauszuarbeiten wäre u. a. Aufgabe einer noch ausstehenden Philosophie zur Begründung des Möglichen.⁵

Abschließend soll an dieser Stelle noch kurz – da es für die hier geführte Argumentation nicht von entscheidender Bedeutung, aber dennoch für die Verhältnisbestimmung fundamental ist – dargestellt werden, dass in der hier herangezogenen Traditionslinie die Entitäten Wirkliches und Mögliches als Interdependenzgeflecht zu verstehen sind. Das Mögliche ist also nicht bloß eine Abstraktion aus dem Wirklichen, sondern gleichzeitig ist das Mögliche Voraussetzung für die Erkenntnis des Wirklichen. In der Aristotelesrezeption wird davon ausgegangen, dass das Mögliche dem Wirklichen vorausgeht (Hubig 2010, Bloch 2016). »Nur im Denken sind die Formen der Dinge gleichsam aufbewahrt und liegen dort nicht in Wirklichkeit, sondern in Möglichkeit [...] für die aktuelle Erkenntnis bereit« (Jung 2011, S. 59). Diese konstitutionstheoretische Argumentationslinie findet sich dann auch bei Mill und Husserl wieder.

⁵ An dieser Stelle ist auf die durchaus vorhandene und umfangreiche ideengeschichtliche Tradition der von der Antike bis in die Gegenwart geführte Kontroverse zur Bestimmung des Möglichen zu verweisen. Der damals entfachte Streit zwischen dem Megariker Diodoros Kronos (Döring 1972) und Aristoteles (1907) spiegelt sich heute mit expliziter Bezugnahme in den Positionen von Hartmann (1966) und Bloch (2016) wider. Dabei geht es jedoch stets um eine Wesensbestimmung des Möglichen und nicht so sehr um methodische und methodologische Fragen der Erschließbarkeit des begründet Möglichen.

Das Modell dafür hat John Stuart Mill geliefert, dem zufolge ›mögliche Wahrnehmungen‹ (sensibilia) die ›wirklichen Wahrnehmungen‹ (sensations) strukturieren. Die Pointe dieses erkenntnistheoretischen Modells liegt darin, dass die Ordnung dem sinnlich Gegebenen nicht vom Verstand aufgeprägt wird, sondern dass sie der empirischen Erfahrung als deren Extrapolation und Formalisierung immanent ist. Genau das ist gemeint, wenn Husserl den Möglichkeiten den Primat gegenüber den Erfahrungswirklichkeiten zuschreibt. Was auf den ersten Blick nach Fiktionalismus aussieht und von Husserl so auch missverständlich formuliert worden ist, entspricht einer Differenzierung des Wirklichkeitsbegriffs. Wirklichkeit ist demnach Erfüllbarkeit von Intentionen, von ›reinen Möglichkeiten‹, die den Wirklichkeiten Regeln a priori vorzeichnen. (Fellman 2009, S. 74 f.)

In der kognitionswissenschaftlich basierten Neuinterpretation dieses Denkmusters, schreibt Kralemann (2011, S. 101; vgl. zu einer neurophysiologischen Begründung auch Singer (2005a/b)): »Die Gewichtsmatrizen kodieren nach dem Lernprozess implizit die invarianten, statistisch dominanten Strukturen der Umwelt – ihre platonischen Ideen – und implementieren kognitive Funktionen, die diese unterscheiden.« D. h., dass die aus unseren Erfahrungen resultierenden invarianten Ordnungsstrukturen – repräsentiert in unserer Kognition – gleichzeitig wieder die noch nicht gemachten Erfahrungen bedingen, indem sie der Wahrnehmung die zu treffenden möglichen Unterscheidungen vorgeben.

Auch in der Hermeneutik – die als Denkreferenz für diese Arbeit deswegen so naheliegend ist, weil sie einerseits spätestens seit Schleiermacher und Dilthey ihrem Wesen nach nicht auf der Suche nach ontologischen Wahrheiten ist, sondern verstehend »ein weites Reich von Möglichkeiten, die in der Determination seines wirklichen Lebens nicht vorhanden sind« (Dilthey 1992, S. 215), eröffnen möchte und somit stets schöpferische »Construction eines endlichen bestimmten aus dem unendlichen unbestimmten« (Schleiermacher 1959, S. 82) unter der »Totalität des möglichen« (Schleiermacher 1977, S. 177) ist, bei dem »nicht nur die gegenständlich-funktionalen Bezüge zwischen den Elementen des Gegebenen [interessieren], sondern darüber hinaus der Möglichkeitsraum, den sie dem Subjekt eröffnen, innerhalb dessen es sich sinnhaft auf die Dinge bezieht« (Angehrn 2004, S. 15) und andererseits orientierungsphilosophisch gewendet Verstehen als Bemühen zur Überwindung von Lebensstörungen zum Gegenstand hat (Dalferth 2016b) – wird das wechselseitige Bedingungsverhältnis von Wirklichem und Möglichem in ähnlicher Weise bestimmt. »Denn was wirklich ist, wäre nicht, wenn es nicht möglich wäre, und was möglich ist, kann nur sein, weil es Wirkliches gibt« (Dalferth 2003, S VII).

Hermeneutik verabschiedet das klassische Bild des Menschen als ›Erkenner von Wesenheiten‹, um ihm statt dessen als wichtigste Aufgabe die zu übertragen, sich selbst und die Welt immer wieder auf neue Art zu beschreiben: Die Beschreibungen, die wir hervorbringen, eröffnen Sichtweisen, entwerfen Deutungen, schaffen einen

Raum des Verstehens. Im Medium unserer Beschreibungen wird die Welt für uns, wird sie als Welt geschaffen. (Angehrn 2004, S. 21)

Diese verstehenden Entwürfe im Dienste der Orientierung werden hier zur wichtigsten Aufgabe des Menschen, was die Hermeneutik zu einer genuinen Wissenschaft des Möglichen und deswegen so anschlussfähig für das hier vorliegende Interesse macht. Die Relevanz im Kontext von Orientierung ist dabei fundamental:

Im Unterschied zu den Wissenschaften befasst sich Philosophie nicht mit der Beschreibung und Erklärung von Wirklichem, sondern mit der kritischen Erkundung von Möglichem, erforscht also nicht, was der Fall ist, sondern erkundet die Sinn-dimensionen des Wirklichen, und zwar – als Orientierungsdenken – in praktischer Absicht als den Horizont, in dem sich menschliches Leben vollzieht und ohne den kein Wirkliches irgendeine Lebensrelevanz für irgendjemanden besäße. Könnte per impossibile bloß Wirkliches sein, dann wäre es nur da, aber nicht für uns da: Nur weil etwas für uns da ist, gibt es eine Welt für uns. Für uns aber kann nichts da sein, ohne von uns in bestimmter Weise verstanden zu werden: Eine Welt gibt es für uns nur, weil und insofern sie uns sprachlich bzw. allgemeiner: durch Zeichen erschlossen ist. Das ist sie, weil und insofern wir in ihr leben, in unseren Lebensvollzügen also gemeinsam mit ihr umgehen, uns in ihr zueinander und damit auch zu ihr verhalten. (Dalferth 2003, S. 116)

Die von Dalferth orientierungsphilosophisch grundlegende Hermeneutikkonzeption spannt neben dem Verhältnis von Möglichem und Wirklichem noch weitere, für diese Arbeit relevante Beziehungen auf, indem sie sowohl auf Bedingung und Funktion des Möglichen verweist. Das Mögliche ist möglich nur im Denken. Dort ist es möglich aufgrund der menschlichen Fähigkeit, Welt und Selbst im Denken symbolisch-begrifflich zu repräsentieren, da dadurch »eine Distanz zum unmittelbar Gegebenen und unmittelbar Erlebten möglich« (Paetzold 2002, S. 66) wird. Dabei kann aus einer endlichen Menge an symbolischen Repräsentanzen durch Inbeziehungsetzen, Kombinieren und Transformieren potenziell Unendliches geschöpft werden.⁶ Die Funktion des Möglichen besteht dabei nicht nur im Innovieren, sondern vielmehr im Orientieren. Und das Orientieren ist wiederum nur

⁶ In diesem Sinne versteht sich auch die vorliegende Arbeit. Ziel ist es, die unterschiedlichen theoretischen Bezüge so zu transformieren und kombinieren, dass ein kohärentes neues Ganzes entsteht in Bezug auf das Orientierungspotenzial des Mythisch-Utopischen aus pädagogischer Perspektive. Dabei muss sich die Arbeit sowohl den Vorwurf gefallen lassen, dass einzelne Komponenten möglicherweise so stark transformiert werden, dass sie nicht mehr der eigentlichen Intention der Urheber*innen entsprechen als auch den, eklektisch vorzugehen. Zum Ersten lässt sich sagen, dass das Selbstverständnis dieser Arbeit von vornherein ein entwerfendes und kein rekonstruierendes oder reproduzierendes ist und der Entwurf eben gar nicht anders möglich ist als durch den Rückgriff auf Bekanntes und dessen Umdeutung und zum Zweiten, dass Eklektizismus nur insofern problematisch ist, als er beweisend angeführt wird, dabei jedoch die in der Kohärenz der Ursprungstheorie liegende Beweiskraft durch dessen Zerstückelung genau auflöst. Der vorliegende Entwurf ist jedoch – trotz allem Anspruch an Begründetheit – weit davon entfernt, etwas beweisen zu wollen, sondern versteht sich zunächst einmal als Eröffnung von Denkmöglichkeiten.

möglich und nötig aufgrund eines bestehenden Gemeinsamen. Vor dem Hintergrund des hier noch zu bearbeitenden Gegenstands der Superheld*innen lässt sich damit formulieren: Superheld*innen können als Symbole verstanden werden, die in ihren Möglichkeiten einen Orientierungsgehalt für das menschliche Leben entfalten – eben als mögliches Vorbild und nicht faktisches Abbild (Bröckling 2015) – und deren Sinngehalt sich nur vor dem Hintergrund ihres kulturhistorischen Gewordenseins erschließen lässt. Diese und weitere Verhältnisse gilt es im nächsten Kapitel differenzierter herauszuarbeiten.

2.2 Mythos und Utopie als kulturelle symbolische Orientierungsformen begründeter möglicher Hoffnung

Nachdem im Vorangegangenen diskutiert wurde, wie das Mögliche begründet werden kann, ist im Folgenden zu klären, warum das Mögliche orientieren – wo es paradoxerweise überhaupt erst das Mögliche, aufgrund seiner Eigenschaft der Ungewissheit, ist, was Orientierung notwendig macht, denn wäre nichts möglich, bedürfte es keiner Entscheidung, die wiederum der Orientierung bedarf (Stegmaier 2008) – und wie es sein Orientierungspotenzial entfalten kann. Formal lässt sich die in der Einleitung genannte Bestimmung von Orientierung wie folgt ausdrücken:

OL = I(s, f, r) orientiert (sich) in t in S(U) an X.

In normalsprachlicher Lesart: Der Begriff der Orientierungsleistung OL besagt, dass sich ein präsumtiv selbstbewusstes, freies und rationales Individuum I in einem bestimmten Zeitintervall t und in einer Situation S, die durch die Umstände U gekennzeichnet ist, an irgend etwas (X) orientiert, das als Halt, Zeichen, Routine, Planung, Gründe usw. näher charakterisiert werden kann. (Ott 2016, S. 118)⁷

Andersherum ausgedrückt wäre ein Individuum nicht orientiert, wenn es in der Situation mehrere Handlungsmöglichkeiten hätte, aber der Zufall die Entscheidung trifft; genau das beschreibt das mythische Chaos als Ort vor jeder Ordnung (Lobenhofer 2019). Orientieren heißt somit des Chaos »ungeordnete Mannigfaltigkeit in einen geordneten Kosmos« (Angehrn 2004, S. 17) zu überführen mittels Ausrichtung »nach Horizonten, Standpunkten und Perspektiven« (Stegmaier 2008, S. 194). Ordnung ist somit ein »fundamentales Merkmal menschlicher Existenz« (Berger et al. 1973, S. 59) und »einem Ding oder Sachverhalt nicht inhärent, sondern sie wird aktiv durch intentionale

⁷ Ott selbst schreibt dazu, dass eine solche formale Darstellung »zwar pragmatisch und didaktisch sinnvoll, aber philosophisch irreführend [sei], weil die Orientierung in der PO [Stegmaiers Philosophie der Orientierung 2008] als voraussetzungslos und selbstbezüglich gilt« (Ott 2016, S. 119 f.). Zudem hat Stegmaier (2016, S. 380) selbst entlarvt, wie sich Otts eigene diskursive Orientierung in die Bestimmung des Individuums »eingeschlichen hat«. Dennoch eignet sie sich an dieser Stelle um komprimiert die invarianten Strukturen von Orientierung zu identifizieren.

Zusammensetzung verschiedener Elemente gebildet« (Fuhrmann & Selmayr 2021, S. 4), ist also geschöpfte Möglichkeit.

Das Leben in der Sozialität ist gebunden an sich verflechtende und überlagernde Ordnungen, welche unterschiedlichste Zwecke verfolgen. Sie organisieren u. a. die Zusammenkunft von Menschen (Organisation), gestalten und regulieren deren Zusammensein (Moderation), prägen Erwartungshaltungen und Wahrnehmung vor (Präformation), stellen Verhaltensnormen auf (Präskription) und zeichnen Verhaltensweisen als gute oder schlechte aus (Evaluation). Auf diese Weise schaffen Ordnungen Orientierung für den einzelnen Menschen, indem sie ihm die Möglichkeit geben, (s)eine eigene Position in der Welt zu finden sowie sich in Abgrenzung oder auch Anlehnung zu anderen wahrzunehmen und zu definieren. Als Resultat derartiger Einordnungsprozesse kann ein Miteinander überhaupt erst stattfinden, d. h. eine Gemeinschaft entstehen. (Fuhrmann & Selmayr 2021, S. 9)

Das X, also das, woran man sich orientiert, repräsentiert somit einen Unterraum des Möglichkeitsraums, der darauf ausgerichtet ist, in bestimmten Situationen angemessene Handlungsoptionen zu begrenzen. Die Orientierung verhindert also im Karnevalskostüm zum Vorstellungsgespräch zu gehen, es sei denn die Situation S würde genau das erfordern. Im Kontext von Superheld*innen, so hat sich bereits angedeutet, scheint eine Art der Orientierungsleistung von besonderer Bedeutung zu sein: das Hoffen.

Alle Arten des Hoffens sind eine Weise, sich im Leben in spezifischer Weise zu orientieren. Ausgehend von einem bestimmten Zustand der Wirklichkeit wird imaginiert oder vorgestellt, was im Leben anders oder besser sein sollte (Hoffen-daß) oder wer es für einen gut oder besser machen könnte (Hoffen-auf). Dabei ist nur von sekundärer Bedeutung, dass dieser erhoffte Zustand oder diese erhoffte Zuwendung eines anderen in der Zukunft liegen. Anders als häufig gesagt, steht das Hoffen nicht für die »Wende zur Zukunft als primärer Dimension menschlichen Selbstverständnisses«. Das Künftige ist hier nur ein Spezialfall des Möglichen, das jetzt (noch) nicht wirklich ist und angesichts der aktuellen Wirklichkeit nicht als deren wahrscheinliche Wirkung in der Zukunft erwartet werden kann. Nicht dass es um etwas Künftiges geht, ist daher entscheidend. Entscheidend ist vielmehr, dass es um eine Möglichkeit geht, die noch nicht wirklich ist, und zwar um eine Möglichkeit des Guten, die man sich nicht selbst verschaffen kann, sondern bei der man nur hoffen kann, dass sie einem zufällt. Hoffen ist damit kein Sichverhalten zum Zeitmodus der Zukunft im Unterschied zu dem der Gegenwart oder der Vergangenheit. Es ist keine temporale, sondern eine modale Orientierungsweise, nämlich die menschliche Weise, sich im Möglichkeitsraum des Lebens so zu orientieren, dass man nicht nur zwischen dem Wirklichen, dem noch nicht Wirklichen,

dem jetzt Möglichen, dem Wahrscheinlichen und dem jetzt scheinbar Unmöglichen oder ganz Unwahrscheinlichen unterscheidet, sondern diese Möglichkeiten kritisch daraufhin beurteilt, welche für einen gut sind und welche nicht.

(Dalferth 2016a, S. 170 f.)

Orientierung durch Hoffen heißt also die Menge der Möglichkeiten zu beurteilen und auszurichten im Hinblick auf das Gute. Das Superheld*innennarrativ, als archetypische Symbolisierung kollektiver Hoffnungen (Eco 2018), scheint sich dabei sowohl dem Hoffen-daß als auch dem Hoffen-auf zu bedienen, diese sogar zu verbinden, indem mit dem dargestellten Entwurf einer idealen gesellschaftlichen Ordnung auch gleich die Frage mitgedacht wird, wer denn für die Durchsetzung eben dieser Ordnung verantwortlich ist, was zwar sehr häufig, aber nicht immer, den Superheld*innen zufällt. Hoffnung wird dadurch zu einer auf das Gute ausgerichteten, atemporalen also grundsätzlichen Lebensorientierung und entfernt sich deutlich von einer naiv-idealistischen Zukunftsschwärmerei.

Ein Leben der Hoffnung ist kein Leben in ständigem Zukunftsbezug, das die Gegenwart verachtet und die Vergangenheit nicht mehr kennt, sondern ein Leben, das sich zu den Möglichkeitsdimensionen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hoffend verhält, also im Blick auf das Vergangene, das Gegenwärtige und das Zukünftige auf die Möglichkeit des Guten setzt. Wer hoffend lebt, sieht überall Möglichkeiten des Guten, für andere und für sich selbst. Und wer radikal hoffend lebt, hört niemals auf, auf solche Möglichkeiten des Guten zu setzen und sich darauf zu verlassen, dass auch dort, wo man selbst keine Möglichkeiten mehr sieht, das Gute sich zur Geltung und zur Wirkung bringen kann. (Dalferth 2016a, S. 174)

Wer hofft, sieht also das Gute in Mensch und Welt von der Vergangenheit bis in die Zukunft und hofft auf dessen Geltung und Wirkung, auch wenn es die eigenen Handlungsmöglichkeiten übersteigt. Hier zeigt sich bereits, dass Hoffen kein Orientierungsmodus ist, der auf rational-individualistische Nutzenkalküle setzt, sondern immer schon andere Menschen, oder den Menschen transzendierende Wesen – also auch Superheld*innen – mitdenkt, also genuin gemeinschaftsorientiert ist. Diese tief mythisch-religiöse, auf Hoffnung und Zuversicht basierende Orientierung hat sich trotz ihres Jahrtausende alten Ursprungs bis in die Gegenwart hinein, nun auch in säkularisierter Form erhalten. Aus der Zuversicht

wurde die Erwartung von Gutem und Schlimmem, später nur noch von Gutem, also die Hoffnung, insbesondere die Hoffnung auf Gottes Hilfe und, in gefestigtem Glauben, das feste Vertrauen darauf. Und im Sinn eines festen Vertrauens in die Zukunft, eine auch künftig gelingende Orientierung, hat sich ›Zuversicht‹ auch über den religiösen Kontext hinaus erhalten. (Stegmaier 2008, S. 190)

Hieraus wird deutlich, dass im Hinblick auf Orientierung der Modus des Hoffens zu den bedeutsamsten Möglichkeitsentwürfen zählt. Es ist das Hoffen auf das Gute, eine bessere Welt, was diesen Sinn konstituiert und sich zum Zweck der Kommunikation als häufigste Formen entweder in einem symbolischen Entwurf des Mythischen – als Hoffen auf eine das Individuum überschreitende höhere Macht (Gott, Schicksal, politisches System etc.) oder anderer Ausdrucksformen kollektiver vorreflexiver Erfahrungen – oder des Utopischen – als Hoffnung, dass die selbstverantwortete Gestaltungskraft des Menschen aus eigener Kraft heraus ein Problem lösen kann – manifestiert.⁸ Sowohl der Mythos als auch die Utopie sind dabei trotz ihres fiktionalen Charakters, also ihrer scheinbar bloßen Möglichkeit, hochgradig attraktive Orientierungsmuster für die Gegenwart, gerade weil sie auf einer genauen – im Mythos impliziten, in der Utopie expliziten – Rekonstruktion der invarianten Ordnungsstrukturen des Faktischen basieren (Soeffner 2019, Rohgalf 2015, Nennen 2010). Utopie und Mythos

liefern ein hochgradig verdichtetes, leicht verständliches Bild der Gesellschaft, indem sie die Komplexität der sozialen Wirklichkeit radikal auf einige wenige Elemente reduzieren. Beide nehmen sich des Problems der Ordnung an, indem sie auf kompakte, zugängliche Weise vermitteln, warum die Gesellschaft ist, wie sie ist, und wie sie sein könnte bzw. sollte. (Rohgalf 2015, S. 1 f.)

Entsprechen die wenigen Elemente dabei den invarianten Ordnungsstrukturen werden diese Mythen und Utopien zeitlos, sind anschlussfähig an jede Situation unabhängig von ihrer konkreten kulturellen Ausgestaltung. Eine weitere Gemeinsamkeit ist – und diese ist gerade für eine pädagogische Perspektive von herausstechender Relevanz –, dass »beide als Interventionen in Krisensituationen und als Verarbeitung von Krisenerfahrung verstanden werden [können]. Sie zielen darauf, wieder ein kohärentes Bild der sozialen Wirklichkeit bereitzustellen« (Rohgalf 2015, S. 90).⁹ Damit sind Mythen und Utopien kulturelle Antworten zur orientierenden Wiederherstellung von Ordnung auf durch Krisen verursachte Unordnung oder, um an dieser Stelle die Orientierungsterminologie zu verwenden, Desorientierung. Dieser Effekt wird verstärkt, bedienen sich die Mythen und Utopien noch des Heroischen, denn der »psychologische Effekt von fiktionalen und nichtfiktionalen Helden in den kritischen Übergangsphasen der menschlichen Entwicklung kann sowohl das Individuum als auch die gemeinsame Kultur stärken« (Ghee 2018, S. 419). Neben diesen Gemeinsamkeiten gibt es jedoch auch fundamentale

⁸ Die vielfältigen, teilweise widersprüchlichen Konzepte hinter den Begriffen Mythos und Utopie werden hier nur kurz angedeutet, um sie in ein Verhältnis zu den anderen zentralen Begriffen zu setzen. Eine ausführlichere, aber auch dort bei weitem nicht erschöpfende Auseinandersetzung findet in Kapitel 5 statt.

⁹ Analysen zur Bedeutung der Krise als Bedingung für Bildungsprozesse finden sich u. a. bei Koerrenz (2020), Koke-mohr (2007), Koller (2018), Marotzki (1990) oder Oevermann (2009). Auf allgemeinerer Ebene finden sich Theorien zur Krise als notwendiger Bestandteil der Entwicklung von Individuen z. B. bei Erikson (2017) oder Bollnow (2014). Und der Entwurf zu einer Krisenpädagogik findet sich bei Amini (2020).

Unterschiede zwischen Mythos und Utopie, die sie zu gänzlich unterschiedlichen Modi hoffender Orientierungen werden lassen. Zentraler Ausgangspunkt für diese Unterschiedlichkeit ist die Perspektive, die von der gegenwärtigen Krise aus eingenommen wird. Der Mythos nimmt dabei eine Retrospektive ein, die die Krise erklärt, wohingegen die Utopie prospektiv ein erstrebenswertes Ideal entwirft, in dem der Krise ihre existenziellen Grundlagen genommen sind (Soeffner 2019, Rohgalf 2015). Die Erklärungsfunktion des Mythos darf dabei jedoch nicht wissenschaftlich rational missverstanden werden. Es geht dabei nicht um die Erforschung faktischer Ursachen für die Krise, sondern es geht vielmehr darum, die Krise verstehbar zu machen, ihr einen Sinn zu geben. Die mythische Orientierung will nichts verändern, sondern sie will Welt, so wie sie ist, aushaltbar machen, indem sie Halt gibt, indem sie durch den permanenten Verweis auf bestehende Ordnung Sinn verleiht. Und das macht sie, indem sie immer wieder die gleichen Orientierungsmuster reproduziert und das seit Jahrtausenden. Der Mythos ist daher Reflex, die Utopie hingegen Reflexion (Soeffner 2019); ihr geht es darum die bestehenden Muster zu identifizieren und zu explizieren und diese dann – und das ist das entscheidende Moment für die Utopie – zu reflektieren und zu transformieren, um dadurch neue Möglichkeiten zu entwerfen. Dabei gilt für das Neue: »Die Mischung ist das Neue, nicht die Zutaten« (Soeffner 2019, S. 9).

Mythos und Utopie [müssen] auseinandertreten, weil die Utopie in Gang setzt, was der Mythos um jeden Preis gerade zu verhindern beabsichtigt: Differenz, Wandel, Geschichte, Historizität. Während die Utopie ihr Ideal nur erreichen kann, indem sie die Welt völlig verändert, sucht der Mythos gerade zu verhindern, daß sich überhaupt etwas ändern müßte. Während der Mythos die urtümlich ausgewogenen Verhältnisse seiner idealen Urzeit durch regelmäßige Riten, durch die wiederkehrende Apokatastasis panton, durch ultimativen Ausgleich aller Differenzen zwischen sozialen Gruppen, Göttern und Menschen, Lebenden und Toten und auch zwischen Mensch und Tier wieder herstellt, zielt die Utopie auf etwas vollkommen anderes: Sie will diesen Ausgleich nicht, sie will weder den Ausgleich noch will sie alte Verhältnisse nur wieder herstellen, sie will etwas gänzlich Neues, sie will das Niedergewesene. (Nennen 2010, S. 231)

Somit entspringt der Mythos im Wesentlichen dem unreflektierten Hoffen-auf ein sich aus dem kollektiven Bewusstsein speisenden Regulativ zur Wiederherstellung bestehender Ordnung, das am Ende alles zum Guten führt, und die Utopie dem Hoffen-dass durch den Entwurf eines gesellschaftlichen Ideals, dessen Planung und Verwirklichung in der Verantwortung der Menschen liegt. Der Mythos orientiert durch seine unmittelbare Vertrautheit mit Welt, durch das wiederkehrende Vermitteln eines bereits Orientiertseins, die Utopie hingegen durch Reflexion und das Aufzeigen von Alternativen. Beide Orientierungsmodi des Hoffens entfalten ihre Kraft durch die jeweiligen Lösungsmöglichkeiten,

die sie für die Krise anbieten. Der Mythos löst durch die Vermittlung, dass am Ende alles gut wird und seinen Sinn hat und rekurriert dabei auf eine jahrtausendalte Erfolgsgeschichte der Unausweichlichkeit des Seins. Bei der Utopie hingegen meint Lösung: »Loslösung von vorgeblicher Faktizität. Für den utopischen Realisten ist kein Objekt das, als was es sich faktisch zeigt, sondern das, was es sein kann« (Soeffner 2019, S. 86), insofern stehen die Utopist*innen in der Tradition des humeschen Gesetzes, also der Kritik am naturalistischen Fehlschluss (Moore 1988), indem sie darauf verweisen, dass aus der Gegebenheit von (Über)Natürlichem nicht folgt, dass es so, wie es ist, auch gut ist, und so sein muss. Für die Utopist*innen kann es auch anders möglich sein.

Die Herkunft der Utopie aus Mythos und Religion und der gemeinsame Ursprung dieser Formen menschlicher Wunschprojektionen aus dem Verlangen nach Wunscherfüllung und dem Leiden an einer unbefriedigenden Realität bilden den Hintergrund, vor dem der Kontrast sichtbar wird zwischen der Beharrungstendenz und der Gebundenheit von Mythos und Religion an die Hinnahme des faktisch Gegebenen und der Emanzipationsbewegung der Utopie, deren Realitätskritik sehr klar eine Konstatierung des faktisch Gegebenen von dessen Rechtfertigung unterscheidet. (Soeffner 2019, S. 242)

Dabei ist die Idee der Utopie durchzogen von dem scheinbaren Paradoxon der Fiktivität bzw. Kontrafaktizität einerseits und ihrem konstitutiven »handlungsorientierenden Geltungsanspruch« andererseits (Saage 2004, S. 635). Dieses Scheinparadoxon wurde alltagsprachlich aufgelöst, in dem der Utopie genau ihr handlungsorientierender Geltungsanspruch abgesprochen wurde. Die Aussage, dass sei doch utopisch, prädiziert das Utopische in der Regel als Spinnerei oder Träumerei, in jedem Fall als bloße Fiktion, die es auszutreiben gilt. In den Wissenschaften haben Utopien hingegen – trotz aller Einlassungen zu ihrem Untergang (vgl. die Kritik an der Utopie überblicksartig zusammenfassend z. B. Meireis 2020, Arnswald 2010, Jabłkowska 1993) – ihre orientierende Kraft durch die Prospektion einer besseren Welt nie verloren, wie die Beispiele aus dem vorherigen Kapitel bezeugen, wahrscheinlich weil diese im Gegensatz zu den Alltagsutopien systematisch auf den invarianten Ordnungsstrukturen aufbauen und dadurch eben begründet und nicht beliebig Mögliches sind.

Unter der Perspektive der Orientierung scheint zudem auch der Streit um die Frage nach der Realisierbarkeit des Utopischen – entweder als noch nicht realisiertes, aber potenziell realisierbares Mögliches, als konkrete Utopie, wie bei Bloch (2018), oder als Entwurf des im wörtlichen Sinne Nicht-Ortes als Unmögliches, wobei unmöglich stets denkmöglich, aber nicht realisierbar meint, wie bei Lukács (1920) – an Bedeutung zu verlieren. Die Orientierungskraft des Möglichen in Mythos und Utopie entfaltet sich also aufgrund einer radikalen Komplexitätsreduktion auf invariante Ordnungsstrukturen. Beschränkt sich die Reduktion dabei auf den Erhalt eben jener Ordnungsstrukturen und deren Transformation ist sie konkrete Utopie und damit als faktisch möglich denkbar. Geht die Komplexitätsreduktion da-

rüber hinaus, entfernt sie also gezielt einzelne Ordnungsstrukturen aus ihrem utopischen Entwurf, verliert sie zwar ihr Potenzial faktisch zu werden, aber keinesfalls ihre Orientierungskraft; es wäre sogar denkbar, dass sie genau dadurch zunimmt. Dieses Phänomen zeigt sich in aller Explizitheit an einer der orientierendsten gerechtigkeits-theoretischen Schriften des 20. Jahrhunderts (Hinsch 2003). Zur Begründung seiner Theorie der Gerechtigkeit konstruiert Rawls (1971) – in bester kontraktualistischer Tradition (Maus 2006) – eine gedankenexperimentelle Situation, die er als Urzustand bezeichnet. Dieser Urzustand zeichnet sich aus durch »a set of principles, general in form and universal in application, that is to be publicly recognized as a final court of appeal for ordering the conflicting claims of moral persons« (Rawls 1971, S. 135). In dem Urzustand geltende Prinzipien sind z. B. Güterknappheit oder das grundsätzlich zweckrationale Handeln der Menschen. Andere Prinzipien im Urzustand zielen interessanterweise jedoch auf die Elimination invarianter Ordnungsstrukturen, die das faktische gesellschaftliche Zusammenleben bestimmen, die aber letztlich das Finden prinzipiell zustimmungsfähiger Grundsätze verhindern. Beispielsweise führt Rawls den Schleier des Nichtwissens, also das Unwissen über die eigene Stellung in der Gesellschaft, sowie die Bedingung der Neidfreiheit im Urzustand ein, mit dem Ziel, rein egoistisch motivierte Handlungen und Urteile auszuschließen. Nur dadurch erhalten die von Rawls entworfenen Grundsätze einer gerechten Gesellschaft überhaupt ihre Legitimation (Maus 2006). Ob dieses Vorgehen in Gestalt einer explizit unmöglichen Utopie ursächlich ist für die von der rawlsschen Konzeption ausgehende Orientierungskraft im gerechtigkeits-theoretischen Diskurs, muss an dieser Stelle offenbleiben, augenscheinlich ist jedoch, dass, trotz der gewählten Begründung über eine zwar denkmögliche, aber nicht realisierbare Utopie, die Orientierungskraft zumindest nicht eingebüßt, sondern vielmehr »die Prüfung bestanden und ihre Kraft bei der Gestaltung der modernen Welt unter Beweis gestellt« (Cassirer 2010b, S. 99) hat und insofern die Streitfrage um die notwendige Realisierbarkeit einer Utopie für die hier geführte Argumentation vernachlässigt werden kann.

In engem Zusammenhang mit der Unterscheidung von Mythos und Utopie als Orientierungen der Hoffnung steht auch die Differenzierung von Orientierungen im Hinblick auf ihr implizites oder explizites Vorliegen.

In der Regel wird Orientierung auf den Bereich des expliziten Wissens begrenzt. Die mit dem Netzwerk des impliziten Wissens gegebenen Möglichkeiten eines dynamischen Orientiertseins dieses Netzwerks treten selten in den Blick. Dies ist nicht zuletzt deshalb der Fall, weil leicht sich das Tausendfüßler-Syndrom einzustellen droht. Diesem Syndrom zufolge können unsere selbstverständlichen und unthematisierten Fähigkeiten ihre orientierende Kraft verlieren, sobald sie zu sehr befragt und explizit gemacht werden sollen. Die Folge: Paralyse durch Analyse, und auf die Orientierungsleistung bezogen: Verlust der selbstverständlichen Orientierungskraft durch reflexives Bewusstmachen und Analysieren. Wer zuviel analysiert, kann durchaus Gefahr laufen, in der Desorientierung oder gar in der Orientierungslosigkeit zu en-

den. Von diesem Syndrom können zum Beispiel auch Tennis- oder Billardspieler ein Lied singen, deren Leistung oft massiv abfällt, sobald sie sich ihre ansonsten intuitiv ausgeführte Spielweise bewusst zu machen versuchen. Gleichwohl hängt die Verbesserung ihres Spiels sowie grundsätzlich das effektive Orientiertsein unseres Handelns vornehmlich auch davon ab, auf das implizite Wissen als Ressource der Orientierung zurückgreifen zu können. Im Netzwerk impliziten Wissens schlummern Möglichkeiten für orientierte und orientierende Problemlösungen. (Abel 2016, S. 168)

Diese Differenz ist auch zentraler Ausgangspunkt der Praxeologischen Wissenssoziologie (Bohnsack 2017), wie sie als wissenschaftstheoretische Fundierung der dokumentarischen Methode (Bohnsack 2010) entwickelt wurde und zeigt sich dort begrifflich in der Unterscheidung zwischen Orientierungsschema, als explizit begrifflich vorliegendes Wissen, und Orientierungsrahmen, als implizites, im Laufe des Lebens inkorporiertes, also habitualisiertes Wissen (Bohnsack 2018a). Dabei wird, in rationalismuskritischer Tradition, der Orientierung durch Implizites Primordialität zugesprochen. Sie ist also die ursprüngliche, tiefe Bindung des Individuums an die Gemeinschaft (Geertz 1963), sie ist der »eigentliche Wissensmodus des Menschen« (Polanyi 2016, S. 16) und wird daher zum zentralen Gegenstand rekonstruktiver Sozialforschung in der Lesart der dokumentarischen Methode (Bohnsack 2018b). Das Gemeinsame der unterschiedenen Orientierungsmuster besteht dabei in der Idee der Handlungsleitung. Orientierungen, als Unterräume des Möglichkeitsraums, begrenzen Handlungsoptionen und machen dadurch überhaupt erst handlungsfähig. Die Rekonstruktion impliziter Orientierungsrahmen, die stets Ausdruck kollektiver Praktiken sind, geschieht dabei anhand von Dokumentationen menschlicher Praxis, die im Hinblick auf immer wiederkehrende Muster, Homologien, interpretativ analysiert werden. Dieses Vorgehen erlaubt es mittels einer Verbegrifflichung der impliziten Orientierungen Einzelner auf kollektive Orientierungsmuster zu schließen, da es genau das den immerwährend routinisierten und nichtreflektierten Praktiken Ausgesetztsein ist, das die unbemerkte, also noch nicht reflektierte Inkorporation solcher Orientierungen zur Folge hat. Ziel der dokumentarischen Methode ist es dabei u. a. durch eine solche Explikation und Bewusstmachung impliziter Orientierungen Reflexionsprozesse anzustoßen. Ähnlich argumentiert diesbezüglich auch Kraleman (2011), für den die Fähigkeit zur Explikation impliziter Ordnungsstrukturen – also Bildung – notwendige Bedingung für Autonomie ist. Für Kraleman jedoch sind implizite und explizite Orientierungen nicht verschiedene Orientierungen mit unterschiedlichen Qualitäten, sondern es handelt sich vielmehr um unterschiedliche Zustände derselben Orientierung. Menschliche Kognitionsprozesse basieren immer auf vorhandenen impliziten Ordnungsstrukturen, insofern ist der Mensch immer schon orientiert – und verhält sich nicht chaotisch – in Abhängigkeit von dem faktischen Input in das kognitive System. Diese Abhängigkeit kann erst durch Selbstreflexivität – als die Fähigkeit sich selbst zum Gegenstand des Denkens zu machen – durchbrochen werden, indem die implizite Orientierung durch Explikation transformierbar und kombinierbar wird. Diese

Befreiung von der Faktizität heißt Autonomie, die Fähigkeit zur Selbstgesetzgebung, das Durchbrechen der vorgegebenen Orientierung durch Welt. Der Orientierungsmechanismus des Mythos ist dabei im Wesentlichen auf der impliziten Ebene zu verorten. Mythen orientieren unbemerkt durch die ständige Wiederholung immer gleicher Muster durch Kollektiv und Selbst. Mit Beginn eines Reflexionsprozesses über die eigenen mythischen Orientierungen setzt die »Paralyse durch Analyse« ein. Der Mythos verliert seine Orientierungskraft, ist rational nicht mehr verstehbar. Das ist der Beginn der Säkularisierung und der Ursprung der Utopie, der als rationaler »geplanter Mythos« (Soeffner 2019) das durch den Zerfall der großen Mythen entstandene Orientierungsvakuum gefüllt hat. Die Utopie begnügt sich nicht mit dem fatalistischen Ausgeliefertsein und setzt stattdessen bei der Explikation impliziter Ordnungsstrukturen sowie deren kritischer Reflexion an, um darauf aufbauend selbstverantwortlich neue Orientierungen zu entwerfen.

Es zeigt sich in den bisherigen Ausführungen, dass die Orientierungsmodi des Hoffens notwendigerweise auf einen bestimmten Sinn hin orientieren (Ott 2016); dem, was ist, bzw., dem, was sein soll, wird eine mögliche Bedeutung verliehen. Dass eine solche sinnhafte Orientierung überhaupt in Welt orientieren kann, also anschlussfähig ist an Welt, setzt dabei wiederum eine »Lesbarkeit der Welt« (Blumenberg 2018) voraus. »Die Welt muss für uns Sinn ergeben, damit wir uns in ihr überhaupt einigermaßen orientieren und bewegen können« (Gilsdorf 2018, S. 39). Und da sich Sinn per definitionem als symbolhaft oder zeichen-verfasst konstituiert (Angehrn 2004), da er im universalen Medium der Sprache konstruiert und rekonstruiert wird (Gadamer 1999), sind auch Orientierungen als Symbole oder Zeichen zu verstehen (Abel 2016, Simon 1997). »An den Zeichen hat die Orientierung etwas, das stehenbleibt. Man kann etwas ›in‹ Zeichen festhalten und in anderen Situationen ›wieder darauf zurückkommen« (Stegmaier 2008, S. 275). Auch der Doppelcharakter des Mythisch-Utopischen ist im Symbolischen von vornherein angelegt, denn das Symbol

fungiert emanzipatorisch insofern, als es dem Subjekt hilft, sich aus den engsten, biologisch gegebenen Personenbeziehungen und Verhältnissen zu befreien; es fungiert regressiv insofern, als das Subjekt sich gleichsam zurückziehen kann in die Situation primärer Leiberfahrung [...]. (Mollenhauer 1991, S. 107)

Somit sind es die Zeichen und Symbole, die uns Halt geben, die Welt bewältigbar machen und damit zum wesentlichen Merkmal anthropologischer Selbstbestimmung werden (Bilstein 2014), dabei aber im Dienste »der Selbstbefreiung aus der vermeintlichen Passivität gegenüber den sinnlichen Eindrücken – hin zur Freiheit menschlicher Weltgestaltung« (Bongardt 2018, S. 752) stehen.

Ohne Sprache [...] sind die Deutung der Welt und eine Orientierung in ihr den Menschen nicht möglich. Denn den sinnlichen Zeichen, die von der Wahrnehmung erfasst werden, eignet eine unhintergehbare Vieldeutigkeit. Erst durch sprachliche

Formung wird die Wahrnehmung zur konkreten und bestimmten Erfahrung innerhalb eines spezifischen Verstehenshorizonts. Sprache ist demnach Möglichkeitsbedingung von Erfahrung. (Bongardt 2018, S. 753)

Ein sich in die hier vorgeschlagene Verhältnisbestimmung einfügender Symbolbegriff wurde von Ernst Cassirer (2010a) entworfen, der mit seinem anthropologischen Konzept des Menschen als *animal symbolicum* (Cassirer 2010b) ein konstitutionslogisches und kein repräsentationslogisches Verhältnis von Mensch und Welt gedacht hat und damit seiner Zeit etwa ein halbes Jahrhundert voraus war.¹⁰ Der Mensch konstituiert Welt mittels symbolischer Formen und das gilt gleichermaßen für faktische wie für mögliche Welten – was in letzter Konsequenz auch faktische Welten zu möglichen macht. Zudem ist der Begriff der symbolischen Form bei Cassirer auf die Rekonstruktion universeller Formen menschlichen Weltverstehens (Orth 2004) ausgerichtet, was ihn besonders passend macht für die Erschließung kultureller Phänomene im Gegensatz zum Zeichenbegriff bei Dilthey (1992), der eher auf die Erschließung individuell-biographischen Erlebens abzielt.¹¹

Sie [die bildende Kraft des Menschen] drückt nicht bloß passiv ein Vorhandenes aus, sondern sie schließt eine selbständige Energie des Geistes in sich, durch die das schlichte Dasein der Erscheinung eine bestimmte ›Bedeutung‹, einen eigentümlichen ideellen Gehalt empfängt. Dies gilt für die Kunst, wie es für die Erkenntnis gilt; für den Mythos wie für die Religion. Sie alle leben in eigentümlichen Bildwelten, in denen sich nicht ein empirisch Gegebenes einfach widerspiegelt, sondern die sie vielmehr nach einem selbständigen Prinzip hervorbringen. Und so schafft auch jede von ihnen sich eigene symbolische Gestaltungen, die den intellektuellen Symbolen wenn nicht gleichartig, so doch ihrem geistigen Ursprung nach ebenbürtig sind. Keine dieser Gestaltungen geht schlechthin in der anderen auf oder läßt sich aus der anderen ableiten, sondern jede von ihnen bezeichnet eine bestimmte geistige Auffassungsweise und konstituiert in ihr und durch sie zugleich eine eigene Seite des ›Wirklichen‹. Sie sind somit nicht verschiedene Weisen, in denen sich ein an sich Wirkliches dem Geiste offenbart, sondern sie sind die Wege, die der Geist in seiner Objektivierung, d. h. in seiner Selbstoffenbarung verfolgt. (Cassirer 2010a, S. 7.)

Der zentrale Ausgangspunkt für Cassirers konstitutionslogisches Symbolkonzept ist also die selbständige Energie des Geistes, dessen »Formkraft [sich] in der Sprache und durch sie [entwickelt]. Deshalb wird sie – von Cassirer wie von Humboldt – als transzendente

¹⁰ »Da Cassirer fünfzig Jahre vor Rorty zum Prinzip machte, dass ›Repräsentation‹ die Welt nicht bloß abbilde, sondern ihre ›konstituierende Bedingung‹ ist, und gegen die ›Abbildtheorie der Erkenntnis‹ argumentierte [...], sollte man eher fragen, ob die heutige Philosophie endlich den Stand der Philosophie der symbolischen Formen erreicht hat« (Krois, 1988, S. 30).

¹¹ Für eine detaillierte Auseinandersetzung über die Gemeinsamkeiten und Unterschieden bei Dilthey und Cassirer vgl. Leinkauf (2003).

Bedingung der Möglichkeit von symbolischer Formung, von Verstehen und Orientierung verstanden« (Bongardt 2018, S. 752). Neben der Darstellung der schöpferischen Fähigkeiten des menschlichen Geists – die jedoch auch bei Cassirer nicht als willkürlich und beliebig gedacht wird, sondern stets durch eine Strukturiertheit des Geistes bedingt ist (Oelkers 1989) – ist hier von Bedeutung, dass Cassirer einer der wenigen Philosoph*innen ist, der in der Wissenschaft nicht eine Weiterentwicklung oder ein Ablösen des Mythischen sieht, sondern Mythos und Wissenschaft als nicht aufeinander reduzierbare, ebenbürtige symbolische Formen begreift. Dadurch lässt sich plausibilisieren, weshalb die Konkretisierung der symbolischen Form des Mythos im Superheld*innennarrativ auch in einer säkularisierten Gegenwart noch so attraktiv ist. Cassirer expliziert den Begriff der symbolischen Form dabei wie folgt:

Es handelt sich darum, den symbolischen Ausdruck, d. h. den Ausdruck eines ›Geistigen‹ durch sinnliche ›Zeichen‹ und ›Bilder‹, in seiner weitesten Bedeutung zu nehmen; es handelt sich um die Frage, ob dieser Ausdrucksform bei aller Verschiedenheit ihrer möglichen Anwendungen ein Prinzip zugrunde liegt, das sie als ein in sich geschlossenes und einheitliches Grundverfahren kennzeichnet. Nicht also was das Symbol in irgendeiner besonderen Sphäre, was es in der Kunst, im Mythos, in der Sprache bedeutet und leistet, soll hier gefragt werden; sondern vielmehr wie weit die Sprache als Ganzes, der Mythos als Ganzes, die Kunst als Ganzes den allgemeinen Charakter symbolischer Gestaltung in sich tragen. (Cassirer 2009, S. 66)

Symbolische Formen also repräsentieren die invarianten Ordnungsstrukturen universeller menschlicher Zugriffsweisen auf Welt. Die symbolische Form des Mythos z. B. erfasst die zugrundeliegende Struktur aller konkreten Einzelmythen und abstrahiert dabei die je spezifische Ausgestaltung, »so sollen als ›symbolische Formen‹ nicht die einzelnen Bedeutungsträger angesprochen werden, sondern regelmäßig wirkende, typische Weisen der Symbolisierung« (Recki 2004, S. 54). Der Prozess der Symbolisierung beschreibt bei Cassirer dabei die konkrete Verknüpfung zwischen Sinnlich-Geistigem und einem Träger im weitesten Sinne des Wortes.

Symbolisierung faßt er ganz generell als die Vermittlung von Sinnlichem und Geistigem, das Symbol ist der Ort (und der Akt) dieser Vermittlung, die sich in den unterschiedlichen Materialien oder Medien abspielen kann – in artikuliertem Laut, in Bildern, in materiellen Dingen, in Ritualen, Zeremonien und Techniken, überhaupt in Handlungen aller Art, in Institutionen, in Formeln. Symbolisierung ist damit nichts Seltenes oder Spezielles, das in abgehobenen Bereichen hier und dort einmal stattfindet. Sie ist vielmehr die durchgängige Vermittlung unserer Welt. Was auch immer wir mit Sinn und Verstand tun, wir bewegen uns in Symbolen. (Recki 2004, S. 32)

Diese fundamentale und existentielle Bedeutung des Symbolischen für den Menschen, durch die der Mensch als *animal symbolicum* überhaupt erst zum Menschen wird, ist

so Voraussetzung für die im vorherigen Kapitel dargestellte Erschließung des Möglichen. Das Symbolische erlaubt, noch grundsätzlicher gedacht, »den für das Erkennen und das Handeln der Menschen konstitutiven Unterschied zwischen der faktischen Welt einerseits und der möglichen, hypothetischen bzw. idealen Welt andererseits zu erklären und einsichtig werden zu lassen« (Paetzold 2002, S. 87). Und auch hier wird die Symbolisierungsfähigkeit des Einzelnen wie auch die symbolische Form als Ausdruck kollektiven Weltverstehens als Voraussetzung für Autonomie gedacht.

Genauer sind die kulturellen Formen als Formen der Befreiung vom bloßen Eindruck zum artikulierten Ausdruck zu verstehen, Formen der Befreiung von der Befangenheit im bloß Sinnlichen durch die geistige Aktivität und Produktivität der Sinngebung. Mit anderen Worten: Alle Kultur ist Form der Freiheit. Kultur ist der »Prozeß der fortschreitenden Selbstbefreiung des Menschen«. (Recki 2004, S. 39)

Und damit fügt sich auch das letzte Element in die hier dargestellte Verhältnisskizze ein: Kultur. Alles Symbolische – und damit auch die Orientierungsmodi des Hoffens als symbolische Formen – vollzieht sich in und mittels Kulturellem (Dalferth 2016a). Kultur ist Bedingung sowohl für Sinnstiftung als auch für Sinnkommunikation als auch für Sinndeutung. Dadurch wird Kultur in doppelter Hinsicht als Gegenstand und Kontext relevant für den hier vorliegenden Argumentationszusammenhang. Einerseits ist das Superheld*innennarrativ als (pop)kulturelles Phänomen Mittel bzw. Medium der Kommunikation – insofern also Gegenstand der Betrachtung –, andererseits erschließen sich die Sinnzusammenhänge im Kontext von Produktion und Rezeption konkreter Superheld*innengeschichten nur im Zusammenhang mit ihrer kulturhistorischen Einbettung, was natürlich gleichermaßen für die dieser Arbeit zugrundeliegenden Standortgebundenheit (Gadamer 1999) gilt.

Mit der kognitiven Fähigkeit zur geteilten Intentionalität in gestischer Kommunikation und zur Übernahme der Perspektiven anderer in elementaren Kooperationssituationen des gemeinsamen Lebens begann die kumulative Entwicklungsbeschleunigung, die den Menschen von der Natur in die Kultur und damit über das Tierreich hinaus führte. Er konnte jetzt in Gemeinschaft und als Gemeinschaft lernen, verstehen und handeln. Und diese Gemeinschaft stellte die kulturelle Entwicklung des Menschen auf Dauer, indem sie für (relativ) zuverlässige Mechanismen der generationsübergreifenden Weitergabe gemeinschaftlich geteilten Wissens sorgte. Wie wir daher nicht allein und ohne andere leben können, obwohl jeder selbst leben muss und das nicht an andere delegieren kann, so können wir auch nicht allein und ohne andere verstehen, auch wenn jeder selbst verstehen muss, um sinnvoll leben und sich verhalten zu können, und jeder anders als andere versteht, wenn er wirklich selbst versteht. Wir leben, lernen und verstehen als Glieder von Gemeinschaften, die leben, lernen und verstehen, aber wir tun es auf je andere Weise als die anderen. Wir sind

Kulturwesen, weil wir in Gemeinschaft verstehen, aber wir verstehen auch nur, weil wir kulturell in Gemeinschaft leben. Hier liegt der Grund dafür, dass Menschsein ohne Verstehen nicht das wäre, was wir kennen. (Dalferth 2016b, S. 182)

Sinnverstehen – und als eine Form davon Orientierung – bedarf somit einer »fundamentale[n] Sozialität« (Bohnsack 2012, S. 127), genauso wie diese Sozialität nur deswegen möglich ist, weil wir uns verstehend aufeinander beziehen können. »Kein Wort [ist] verstehbar, ohne dass das dazugehörige Leben, die dazugehörigen existenziellen Akte mitvollzogen wären, kein Lebensvollzug ausdrückbar und mittelbar, sofern er nicht in den Bahnen der Lebensvollzüge der betreffenden Lebensgemeinschaft verläuft« (Mannheim 1980, S. 227). Sinnerzeugung und Sinndeutung sind die Momente, an denen sich die komplexe, sich wechselseitig bedingende Verwobenheit von Individuum und Gemeinschaft manifestiert. »Alle Verstehensprozesse und kulturellen Deutungen bewegen sich innerhalb eines Schemas oder eines Rahmens. Und erst aus dem Zusammenspiel eines Schemas und eines singulären Falles ergibt sich eine spezifische Bedeutung« (Paetzold 2002, S. 49).

So wie wir zwar als Individuen sprechen, aber gleichzeitig Sprache einer Gemeinschaft nutzen müssen, damit wir uns überhaupt verständlich artikulieren können, genau so denken wir zwar als Individuen, sind aber durch ansozialisierte und uns selbstverständliche Denkbilder vorgeprägt. (Hofmann 1996, 84 f.)

Das wechselseitige Bedingungsverhältnis von Individuum und Kultur offenbart sich somit als ein komplementäres Verhältnis von Konstruktion und Determination (Wolze 2015). Durch die Fähigkeit des Menschen zur Sinnstiftung konstruiert Mensch Welt – im hier konkreten Fall Kultur als Teil von Welt – ist dabei aber gleichzeitig bedingt durch Welt – letztlich durch die invarianten Ordnungsstrukturen; im hier konkreten Fall im Wesentlichen durch die symbolischen Formen als universelle Denkformen, die den Rahmen vorgeben für das Denkmögliche –, kann aber wiederum durch die Fähigkeit zur Selbstreflexion die Art und Weise der Determination rekonstruieren und dadurch transformieren (Kralemann 2011), da eben auch die symbolischen Formen menschliche Konstruktionsleistungen sind. Auch in hermeneutischer Tradition entwirft sich diese Gleichzeitigkeit von Konstruktion – hermeneutisch gewendet: Schöpfung von Deutungen – und Determination – Erschließung einer sich mitteilenden gegebenen Welt –, denn dort begegnet einem Welt stets

als der Raum, innerhalb dessen die Dinge in ihren Funktionen und Bedeutungen, in den Möglichkeiten, die sie dem menschlichen Erleben und Handeln eröffnen, begegnen und in dem das Subjekt sich selbst auf seine Zwecke und Möglichkeiten hin entwirft. Die Sinnhaftigkeit der Dinge und der Welt ist nicht ohne den Menschen. (Angehrn 2004, S. 22 f.)

Dabei ist auch hier nicht beliebige Konstruktion gemeint, denn obwohl Welt nicht ohne den Menschen sinnhaft ist, ist – im ontologischen Sinne – sie dennoch. Verstehen ist notwendigerweise angewiesen auf ein zu Verstehendes, etwas, das sich einem erschließt, das lesbar ist, aber es sagt einem nicht, wie es gelesen werden will und da beginnt die Eröffnung bedingter und nicht bedingungsloser schöpferischer Möglichkeiten. Somit ist also Individuelles nicht ohne Kulturelles und Kulturelles nicht ohne Individuelles denkbar. »Denn der Inhalt des Kulturbegriffs läßt sich von den Grundformen und Grundrichtungen des geistigen Produzierens nicht loslösen: Das ›Sein‹ ist hier nirgends anders als im ›Tun‹ erfaßbar« (Cassirer 2010a, S. 9). Kultur ist somit gleichzeitig Vorgefundenes wie Hervorgebrachtes (Lorenz 2008). Nachdem so die Bedeutung von Kultur für das gesamte Bedingungsgefüge aufgezeigt wurde, bleibt nun noch zu klären, was für die hier geführte Argumentation unter Kultur verstanden werden soll. Als erster Zugriffspunkt bietet sich da Max Weber (1985) an, da er – ganz im Sinne der Werturteilsfreiheit – den Kulturbegriff von jeglicher Wertung befreit hat, konkret also die Unterscheidung zwischen einer guten Hochkultur und niederen (populären) Kulturen fallen lässt, sondern alle als gleichwertige kulturelle Phänomene ansieht (Müller 2020, S. 108), die bei genauer Analyse auch gar nicht so verschieden sind (Rollin 2013).

Was sich nun als Resultat des bisher Gesagten ergibt, ist, daß eine ›objektive‹ Behandlung der Kulturvorgänge in dem Sinne, daß als idealer Zweck der wissenschaftlichen Arbeit die Reduktion des Empirischen auf ›Gesetze‹ zu gelten hätte, sinnlos ist. Sie ist dies nicht etwa, wie oft behauptet worden ist, deshalb weil die Kulturvorgänge oder etwa die geistigen Vorgänge ›objektiv‹ weniger gesetzlich ablaufen, sondern weil 1) Erkenntnis von sozialen Gesetzen keine Erkenntnis des sozial Wirklichen ist, sondern nur eins von den verschiedenen Hilfsmitteln, die unser Denken zu diesem Behufe braucht, und weil 2) keine Erkenntnis von Kulturvorgängen anders denkbar ist, als auf der Grundlage der Bedeutung, welche die stets individuell geartete Wirklichkeit des Lebens in bestimmten einzelnen Beziehungen für uns hat. In welchem Sinn und in welchen Beziehungen dies der Fall ist, enthüllt uns aber kein Gesetz, denn das entscheidet sich nach den Wertideen, unter denen wir die ›Kultur‹ jeweils im einzelnen Falle betrachten. ›Kultur‹ ist ein vom Standpunkt des Menschen aus mit Sinn und Bedeutung bedachter endlicher Ausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens. [...] Eine Kulturerscheinung ist die Prostitution so gut wie die Religion oder das Geld, alle drei deshalb und nur deshalb und nur soweit, als ihre Existenz und die Form, die sie historisch annehmen, unsere Kulturinteressen direkt oder indirekt berühren, als sie unseren Erkenntnistrieb unter Gesichtspunkten erregen, die hergeleitet sind aus den Wertideen, welche das Stück Wirklichkeit, welches in jenen Begriffen gedacht wird, für uns bedeutsam machen. Alle Erkenntnis der Kulturwirklichkeit ist, wie sich daraus ergibt, stets eine Erkenntnis unter spezifisch besonderen Gesichtspunkten. Wenn wir von dem

Historiker und Sozialforscher als elementare Voraussetzung verlangen, daß er Wichtiges von Unwichtigem unterscheiden könne, und daß er für diese Unterscheidung die erforderlichen ›Gesichtspunkte‹ habe, so heißt das lediglich, daß er verstehen müsse, die Vorgänge der Wirklichkeit – bewußt oder unbewußt – auf universelle ›Kulturwerte‹ zu beziehen und danach die Zusammenhänge herauszuheben, welche für uns bedeutsam sind. Wenn immer wieder die Meinung auftritt, jene Gesichtspunkte könnten dem ›Stoff selbst entnommen‹ werden, so entspringt das der naiven Selbsttäuschung des Fachgelehrten, der nicht beachtet, daß er von vornherein kraft der Wertideen, mit denen er unbewußt an den Stoff herangegangen ist, aus einer absoluten Unendlichkeit einen winzigen Bestandteil als das herausgehoben hat, auf dessen Betrachtung es ihm allein ankommt. (Weber 1985, S. 180 f.)

Im Grunde ist also bereits bei Weber das komplementäre Verhältnis von Konstruktion und Determination in Bezug auf Kultur und Individuum angelegt. Dabei meint Kultur im Kern das »selbstgesponnene Bedeutungsgewebe« (Geertz 1991, S. 9), also die Vernetztheit all derjenigen Dinge, denen wir aus der zunächst »sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens« heraushebend eine Bedeutung zusprechen und die immer angewiesen, bedingt durch die Wertideen, und verknüpft sind mit bereits bestehenden Bedeutungen. Kultur konstituiert und manifestiert sich so im »vom Menschen im Handeln und Zeichenhandeln Hervorgebrachte[n]« (Lorenz 1998, S. 21). Auf diese Weise wird aus einem Haufen im wörtlichen Sinne sinnloser weißer Punkte vor schwarzem Grund ein Sternbild im Nachthimmel. Die Gesichtspunkte entsprechen der Idee der Standortgebundenheit und die Wertideen den invarianten Ordnungsstrukturen und als Teilbereich davon den symbolischen Formen. In seiner Analyse des weberschen Kulturbegriffs hat Jaeger (1992) acht Funktionen rekonstruiert, von denen zwei von besonderer Bedeutung in dem hiesigen Zusammenhang sind und im Dienste der Orientierung stehen: die Motivations- und Utopiefunktion sowie die Sinnfunktionen:

Kultur besitzt Motivations- und Utopiefunktionen im Sinne ihrer Fähigkeit zur Orientierung der menschlichen Lebensführung an außeralltäglichen und ›unmöglichen‹, also utopischen Prinzipien und Handlungskriterien. In dieser Bedeutung wird sie zu einem System gesellschaftlich relevanter Praxisverstärker, denn »alle geschichtliche Erfahrung bestätigt es, daß man das Mögliche nicht erreicht, wenn nicht immer wieder in der Welt nach dem Unmöglichen gegriffen worden wäre«. Kultur versorgt gesellschaftliche Praxis mit überzeugungsstarken, zweifelsresistenten und zukunftsfähigen Handlungsmotiven, die eine gesellschaftliche Triebkraft von erheblicher Tragweite zu entfalten vermögen. Durch Kultur wird Geschichte auf eine Permanenz des Wandels in eine offene Zukunft hin angelegt, womit sie zu einem wesentlich dynamisierenden Faktor gesellschaftlicher Entwicklungen mit eindeutigen Schrittmacherfunktionen wird. (Jaeger 1992, S. 373)

Kultur also orientiert durch den Entwurf des unmöglich Utopischen, weil es antreibt, das realisierbar Mögliche auch zu erreichen. Die utopiefreie Gesellschaft ist antriebslos und nicht mehr autonome Gestalterin ihrer eigenen Zukunft.

Kultur besitzt schließlich Sinnfunktionen im Sinne ihrer Fähigkeit zur Verarbeitung von Kontingenzerfahrungen. Am Beispiel der Traditionen religiöser Erlösungsvorstellungen verweist Weber auf diesen Sinnbezug der Kultur. Kultur ist insofern »eine Stellungnahme zu etwas, was an der realen Welt als spezifisch ›sinnlos‹ empfunden wurde und also die Forderung: daß das Weltgefüge in seiner Gesamtheit ein irgendwie sinnvoller ›Kosmos‹ sei oder: werden könne und solle.« Sie ist für Weber eine anthropologisch verankerte Reaktionsform des Menschen auf geschichtliche oder lebensgeschichtliche Sinnlosigkeitserfahrungen, ein mentaler Protest gegenüber einer Zumutung von Kontingenz, der sie noch einen Hauch von Sinn abzutrotzen sucht. Eine ihrer wesentlichen – keineswegs ihre alleinige – Aufgabe besteht in einer religiös-rationalen Deutung der offensichtlichen Sinnlosigkeit des Todes als der schärfsten Herausforderung an Kultur als Instrument einer Sinngebung des Lebens. (Jaeger 1992, S. 367)

Die Kontingenzerfahrung – die Erfahrung also, dass nichts notwendig und nichts unmöglich, somit also alles möglich ist – beschreibt »die für den Alltag der Moderne unbestrittene Erfahrung, dass alle ihre Strukturen und Ordnungsformationen kontingent sind. Alles, was in der Welt vorhanden ist oder gemacht wird, ist auch anders möglich« (Holzinger 2007, S. 11 f.). Dem ordnungslosen, orientierungslosen, sinnlosen Chaos des Faktischen – dem Gefühl desorientierender Beliebigkeit – wird also Kultur als Sinn und Bedeutung entgegengesetzt, um Welt in Ordnung zu bringen, Sicherheit und Stabilität herzustellen (Angehrn 2004, Gehlen 1971), indem Welt mittels eines menschenentworfenen Netzes aus Bedeutungszusammenhängen eingefangen wird, um so dem Menschen darin Orientierung zu ermöglichen. »Und so ist es überall die Freiheit des geistigen Tuns, durch die sich das Chaos der sinnlichen Eindrücke erst lichtet und durch die es für uns erst feste Gestalt anzunehmen beginnt« (Cassirer 2010a, S. 41). Als spezifische Formen des Bedeutungsnetzes wird dabei bereits bei Weber dem Mythisch-Religiösen sowie dem Utopischen eine besondere Bedeutung für Orientierungen zugesprochen. In diese Lesart des Kulturbegriffs fügt sich auch die kulturphilosophische Konzeption Cassirers ein.

Nach Cassirers tragender Einsicht ist die Kultur, die in der Reflexivität des menschlichen Bewusstseins gründet, alles, was wir, so wir nun einmal sind, überhaupt haben können; sie ist die ganze Wirklichkeit des Menschen. Denn der Mensch ist das Wesen, für das alles – von der einfachen Wahrnehmung bis zu den höchstentwickelten Werken – mit in letzter Instanz selbsterzeugtem Sinn verbunden ist: Der Mensch ist das animal symbolicum, das symbolmächtige Wesen. Und ›Kultur‹

meint nichts anderes als den Inbegriff und das System aller möglichen Weisen der Sinnerzeugung durch Symbolisierung. (Recki 2004, S. 31)

Kultur bei Cassirer umfasst somit gleichzeitig die gesamte Wirklichkeit des Menschen als auch die Möglichkeiten der Sinnerzeugung und ist so »das unerschöpfliche Reservoir von Sinn« (Paetzold 2002, S. 42). Sie ist damit Ausdruck der Gesamtheit der symbolischen Formen und »im doppelten Sinne die Welt des Menschen – die von ihm geformte Ordnung, innerhalb derer er sich orientiert« (Bongardt 2018, S. 745). Trotz der Endlichkeit einer Kultur zur Verfügung stehenden Symbole sind die Möglichkeiten der Bedeutungsgenerierung durch Kombination und Transformation der Symbole unendlich. Cassirer grenzt sich – und das ist eine weitere relevante Dimension des dieser Arbeit zugrundeliegenden Kulturverständnisses – in konsequenter Weiterführung der Idee der symbolischen Formen mit diesem Kulturbegriff von der philosophischen Tradition einer starken Betonung der Vernunft für die Kultur ab.

Der Begriff der Vernunft ist höchst ungeeignet, die Formen der Kultur in ihrer Fülle und Mannigfaltigkeit zu erfassen. Alle diese Formen sind symbolische Formen. Deshalb sollten wir den Menschen nicht als animal rationale, sondern als animal symbolicum definieren. (Cassirer 2010b, S. 51)

Ein solcher Kulturbegriff, der auf die »Fokussierung funktionaler Äquivalenzen in den Gestaltungsweisen [...], die einem allen Kulturen gemeinsamen Prinzip folgen« (Seitz 2013, S. 92), ausgerichtet ist, macht zudem verstehbar, wieso Superheld*innen – jahrzehntelang ein genuin amerikanisches Phänomen – aufgrund bestimmter situativer Bedingungen ohne große Schwierigkeiten anschlussfähig sind an andere kulturelle Kontexte, zunächst an das englischsprachige Europa und dann an die Welt, weil die grundlegenden Denkformen kulturinvariant sind. Aus dieser ideengeschichtlichen Traditionslinie eines Kulturverständnisses heraus haben sich dann in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts die eingangs erwähnten *cultural studies* entwickelt, deren konstitutives Merkmal darin besteht, popkulturelle Phänomene zum Gegenstand der Wissenschaften zu erheben (Krapp 2016, Wimmer 2015, Hecken 2007) und damit eine »theoretische Begleitung der gesellschaftlichen Entwicklung« (Krotz 2015, S. 18) anzustreben.

Vielmehr liegt das frühe Interesse der Cultural Studies an Populärkultur darin begründet, dass diese als ein herausragender Bereich gesellschaftlicher Auseinandersetzung begriffen werden muss. In dieser werden dominante gesellschaftliche Diskurse greifbar, wie auch die Aneignungspraxis und damit verbundene Handlungsfähigkeiten der Menschen im Alltag bestehen. (Hepp et al. 2009, S. 11)

Die Artikulationen des Populärkulturellen dokumentieren also einerseits das, was eine bestimmte Gemeinschaft zu einer bestimmten Zeit beschäftigt, und bieten gleichzeitig spezifische Orientierungen an, indem sie Handlungsmöglichkeiten im Rahmen dessen aufzeigen, womit sie sich beschäftigen, und so Handlungsfähigkeit des Menschen (wieder)herstellen. Ausgangspunkt der *cultural studies* ist dabei immer das schöpferisch-hervorbringende Tun des Menschen, welches einer radikalen Kontextualität unterliegt, was meint, dass »kulturelle Praktiken in ihrer Beziehung und Begrenzung durch soziale Strukturen und Prozesse zu begreifen [sind], wobei dieses Verhältnis insbesondere anhand von kulturellen Repräsentationen analysiert und thematisiert wird« (Göttlich 2002, S. 16). Auch hier geht es somit nicht um atomistische Isolation, sondern um Konstruktion und Rekonstruktion eines komplexen Bedeutungs- und Bedingungsgefüges. Diese Annahme steht dabei im Einklang mit der Einbettung menschlicher Tätigkeiten in das komplementäre Verhältnis von Konstruktion und Determination (Wolze 2015).

Eine die bisherigen Ausführungen ergänzende Perspektive der *cultural studies* auf den Gegenstandsbereich Kultur ist in methodologischer Hinsicht bedeutsam für die vorliegende Untersuchung. Dabei geht es um die Annahme, dass sich das Bedeutungsgewebe nicht an disziplinäre Grenzen hält und es somit eines disziplinübergreifenden Zugriffs bedarf, um den Sinndimensionen des Kulturellen gerecht zu werden.

Eine inter- bzw. transdisziplinäre Orientierung der Cultural Studies ergibt sich dadurch, dass ihr primärer Gegenstand – Kultur verstanden als ein konfliktäres Feld der Auseinandersetzung – kaum in den (methodischen und theoretischen) Grenzen einer Disziplin zu fassen wäre. [...] Inter- und Transdisziplinarität bedeutet vielmehr Arbeit, nämlich die Arbeit, sich adäquat in den Diskussionsstand eines Diskurses einzuarbeiten, den man zunächst einmal nur als Außenstehender kennt. (Hepp et al. 2009, S. 10)

In diesem Sinne wird auch die hier vorliegende Arbeit auf verschiedene Disziplinen zurückgreifen müssen, um den Gegenstandsbereich der Superheld*innen in seiner Bedeutung für die Pädagogik im Sinne der radikalen Kontextualität angemessen zu erschließen. Das Erkenntnisinteresse der hier vorliegenden Arbeit bleibt dabei ein genuin pädagogisches. Ziel ist es, sich sinnerschließend der potenziellen Orientierungskraft durch das Superheld*innennarrativ zu nähern und Deutungsmöglichkeiten darüber zu entfalten. Zu diesem Zweck muss jedoch – einerseits aus Mangel an einer differenzierten pädagogischen Auseinandersetzung zu dem Themenbereich, andererseits um gegenstandsadäquat zu arbeiten – häufig auf nicht-pädagogische und insofern fachfremde Überlegungen u. a. aus Philosophie, Literatur- und Medienwissenschaften und Theologie zurückgegriffen werden. Solcherlei Exkurse bergen dabei trotz aller aufrichtigen Einarbeitungsversuche die Gefahr einer unangemessenen Diskursrezeption, weil die kontextuelle Einbettung der verwendeten Untersuchungen aufgrund der fehlenden disziplinären Sozialisation nicht immer in angemesse-

nem Umfang gewährleistet werden kann. Der mögliche Wert dieser Arbeit ist daher nicht in der tiefsinnigen Durchdringung der einzelnen Aspekte zu sehen, sondern vielmehr in dem Entwurf von Möglichkeiten unter einer pädagogischen Perspektive Dinge zusammenzudenken, die so bisher nicht zusammengedacht wurden und versteht sich zuvorderst als Eröffnung und Angebot zu einem interdisziplinären Diskurs, um so die Schwachstellen und blinden Flecken dieser Arbeit diskursiv aufzuarbeiten und dadurch dem Superheld*innennarrativ in seiner kulturellen Eingewobenheit gerecht zu werden.

Die theoretischen und methodologischen Vorüberlegungen zusammenfassend entwirft sich damit folgender Zusammenhang im Hinblick auf das hier verfolgte Ziel eines begründeten Entwurfs über das Orientierungspotenzial von Superheld*innen: Die grundlegende Annahme ist, dass begründet zwischen bloß spekulativ-willkürlichen und begründeten Möglichkeiten unterschieden werden kann. Der kreativ-schöpferische Entwurf von Möglichkeiten im wissenschaftlichen Kontext kann dabei über die explizite Rekonstruktion invarianter Ordnungsstrukturen bisheriger Erfahrungen begründet werden. Ausgehend von der symbolischen Repräsentation des Faktischen im Denken ergibt sich durch In-Beziehung-Setzen, Kombinieren und Transformieren der symbolischen Repräsentanzen die Möglichkeit der Erschließung des Kontrafaktischen. Unterstellt man allem menschlichen Tun Sinnhaftigkeit, gilt das gleichermaßen für den Entwurf von Möglichkeiten im Denken. Wird Mögliches zum Zweck der Orientierung entworfen – wobei die Orientierungsbedürftigkeit des Menschen überhaupt erst der Grundlage seiner Fähigkeit zum Möglichen erwächst, denn wenn man keine Möglichkeiten hätte, bedürfte es keiner Orientierung im Möglichkeitsangebot –, zeigt es sich u. a. in der Hoffnung und dort zumeist in Gestalt von Mythos und Utopie als mögliche oder unmögliche Ideale des Guten. Sollen Mythos und Utopie eine hohe Orientierungskraft für das Selbst und Andere entfalten, müssen sie sich aus den Invarianten menschlicher Existenz sowie der historisch bedingten »Sphäre von Gemeinsamkeit« (Dilthey 1992, S. 147), sprich der Kultur, speisen. Nur durch die so erzielte Anschlussfähigkeit, kann das Mögliche bedeutsam und orientierend für andere sein.

Was aber folgt daraus für die Untersuchung der Orientierungsmöglichkeiten von Artikulationen des Superheld*innennarrativs? Superheld*innen als Symbol sind Teil des Bedeutungsgewebes Kultur und somit lassen sich deren Sinndimensionen auch nur vor dem Hintergrund des jeweiligen Gewebes rekonstruieren. Sie erlauben es, sich ihrer »Identität und ihres Wertehorizonts zu versichern« und dienen als »Erkennungszeichen für Zusammengehörigkeit« (Hoff et al. 2013, S. 10). In ihren spezifischen Aktualisierungen basieren sie auf symbolischen Formen, insbesondere auf Mythos und Utopie in ihrer Funktion als Orientierungsmodi der Hoffnung. Das Superheld*innennarrativ als Inhalt verfügt somit in seinen Manifestationen als Kommunizierbares über Orientierungspotenziale, deren Orientierungsgehalt bedingt ist durch Bezugnahme auf invariante Ordnungsstrukturen. Diese invarianten Ordnungsstrukturen menschlicher – nicht individueller – Existenz zeigen sich u. a. in zeitlosen Fragen, Ängsten, Hoffnungen oder Idealen. Der Mythos orientiert dabei durch das stete Mantra der Akzeptanz der invarianten Ordnungsstrukturen der Welt,

wie sie sind, das Vertrauen auf eine grundsätzliche Sinnhaftigkeit, die sich womöglich nur der eigenen Kenntnis entzieht, sich jedoch einer höheren Entität – hier symbolisiert durch die Superheld*innen – völlig offenbart und ggf. von dieser zum Guten gelenkt wird. In der Utopie hingegen wird auf Grundlage der Rekonstruktion der invarianten Ordnungsstruktur eine bessere Gesellschaftsform entworfen. Die Orientierungskraft entfaltet sich hierbei nicht in Akzeptanz und Fatalismus, sondern in der Möglichkeit der Veränderbarkeit, in der sinnstiftenden Arbeit an der Zukunft für eine bessere Welt. Diese Zusammenhänge und Muster in einer kursorischen Rückschau am Material des Superheld*innennarrativs aufzuzeigen, ist Ziel der folgenden Kapitel.

Die menschliche Fähigkeit, Bilder zu produzieren und in Bildern zu denken, die Fähigkeit auch, sich symbolisch Repräsentanten von Welt zu erschaffen, bleibt ein Stück Reichtum – wenn auch mit hohen Risiken behaftet. (Bilstein 2014, S. 454)

*DAS WESEN DES HEROS
IN SEINEN MÖGLICHKEITEN*

3

3.1 Held*innen

Dieses Kapitel unternimmt den Versuch einer begrifflich-konzeptionellen Annäherung an das Superheroische, um einerseits den Gegenstandsbereich der hier vorliegenden Überlegungen abzugrenzen und um andererseits darüber – insbesondere durch ein Inbeziehungsetzen zu eng verwandten und nicht immer klar differenzierbaren Konzepten wie dem Heroischen und dem Antiheroischem, was die Gestalt des Superheroischen schärfer konturiert (Sonderforschungsbereich 948, 2019) – erste Einsichten in die orientierenden Wirkungsweisen des zu diskutierenden Phänomens zu gewinnen. Der Gang der Überlegungen geht dabei vom Allgemeinen, dem Heroischen als Phänomen mit Jahrtausende alter Tradition, zum Superheroischen als Spezialfall des Heroischen mit über 80-jähriger Tradition, zum Antiheroischen – hier gemeint als Spezialfall des Superheroischen, das etwa seit Mitte der 70er Jahre Einzug in die Welt der Superheld*innen erhalten hat. Wie zuvor beschrieben

können soziale Regelsysteme nur dann Geltung erlangen und überleben, wenn sie durch Symbolisierungen ›sichtbar‹ gemacht und überzeugend kommuniziert werden. [...] Sie konkretisieren sich auch in heroischen Figuren. Diese gehören so gewissermaßen zur »Großen Symbolik« einer Gesellschaft, mit deren Hilfe diese sich ihrer Identität und ihres Werthorizontes versichert. Symbole besitzen, wie man im Anschluss etwa an die Institutionentheorie Gehlens konstatieren kann, eine entlastende und Erwartungssicherheit erzeugende Funktion. In Gestalten von symbolischer Bedeutung – zu denen zweifellos auch Held(inn)en gehören – sind Erfahrungen der Vergangenheit und Interpretationen der Wirklichkeit gespeichert. (Sonderforschungsbereich 948, 2019)

Im Heroischen manifestieren sich somit kollektive Orientierungen, indem Held*innen »durch ihre als herausragend empfundenen Taten den Tugend- und Wertekanon der sie hervorbringenden Gemeinschaften« (Marstaller et al. 2019, S. 3) verkörpern. »Heroismen

sind also auf die individuelle wie kollektive Selbstvergewisserung in der Nachahmung und Aneignung heroischen Handelns und Verhaltens ausgerichtet« (Hoff et al. 2013, S. 9). Die kulturinvariante Relevanz des Heroischen scheint dabei vom 3500 Jahre alten Gilgamesch-Epos bis in die Gegenwart ungebrochen (Nehrlich 2018) und somit ein »urtypisch menschliches Phänomen« (Ofenloch 2009, S. 17) zu sein mit »erhebliche[r] Bedeutung für das Verständnis kultureller Sinnsysteme« (Hoff et al. 2013, S. 7).

Helden und Heldinnen prägen das Orientierungswissen nicht nur europäischer Kulturen seit dem Altertum. Ob antike Heroen wie Odysseus und Achill, biblische Helden wie David und Judith, mittelalterliche Volkshelden wie Robin Hood und Jeanne d'Arc, nationale Revolutionshelden wie Danton und Marat, literarische Helden bzw. Antihelden wie Don Quijote und Faust oder auch zeitgenössische Helden der Populärkultur wie James Bond und Batman, immer schon dienen Helden und Heldinnen als Projektionsflächen und Identifikationsfiguren für Individuen, soziale Gruppen oder gar ganze Gesellschaften. (Gebauer et al. 2013, S. 5)

Dass der Mythos ein idealer Ort des Heroischen ist, zeigt sich darin, dass vor dem Hintergrund der Orientierung beide nach einem ähnlichen Muster funktionieren.

Die suggestive Präsenz von Held/innen als gestalthaft und handelnd kann wiederum selbst Sinnfragen suspendieren und Komplexitäten reduzieren, indem sie ein Handeln provoziert, das nicht mehr reflektiert werden muss. Die Orientierung an heroischen Figuren erhält so den Status einer Letztbegründung: Dies stellt, um die Begrifflichkeit Max Webers aufzugreifen, ihre charismatische Wirkung dar, die Gefolgschaft nach sich zieht. (Hoff et al. 2013, S. 10)

Beide bedienen sich einer radikalen Komplexitätsreduktion auf Grundlage kollektiver Erfahrungen, die zur Ausdrucksgestalt grundlegender Orientierungen werden, die so evident sind, dass sie keiner weiteren Reflexion oder Begründung mehr bedürfen und dadurch unmittelbar als eigene Orientierung übernommen werden können. Die Wirkungsweise von Heros und Mythos ist dabei vorsprachlicher Art und konstituiert sich – trotz sprachlicher Repräsentanz der Geschichte – dennoch im Wesentlichen in der Performanz.

Es zeichnet das Heroische als sinnstiftendes Moment geradezu aus, dass es zwischen Begrifflich-Fassbarem und Ineffabilität bzw. unvorhersehbarer ›Emergenz‹ oszilliert. Held(inn)en wirken durch ›Verkörperung‹ und ›Aura‹. Ihr Sinn manifestiert sich durch intensive, unmittelbare ›Präsenz‹ eher als über eine sprachlich-begriffliche En- und De-Codierung. Das Heroische konstituiert sich also essenziell performativ, und zwar in zweifacher Hinsicht: Nicht nur ist es als Ausführung durch Heldentaten und nichtalltägliche Handlungsweisen charakterisiert. Es konstituiert sich in gesell-

schaftlich relevanter Weise auch erst dann, wenn es durch Darstellung für andere ›aufgeführt‹ wird. Heroismen als Habitusmuster werden gerade in solchen Aufführungen des Heroischen praktiziert und präsentiert; in ihnen richten sich Gemeinschaften an Held(inn)en aus. Qua Performanz werden Vorstellungen des Heroischen kulturell bedeutsam und kann mit ihnen auch konkret ›umgegangen‹ werden.
(Sonderforschungsbereich 948, 2019)

Unter der Perspektive der Orientierung sind Held*innen als »Leitfiguren von großer Bedeutung« (Hoff et al. 2013, S. 9), denn sie sind das, woran man sich handelnd ausrichtet. Zudem zeigt sich hierin bereits, dass Held*innen immer Held*innen für andere sein müssen, und damit eine »Gebundenheit des Helden an die öffentliche Wahrnehmung« (Reiling 2013, S. 173) im Rahmen der »jeweils prävalenten gesellschaftlichen Ideale und Ideologien« (Weinelt 2015, S. 16). »Heroische Personen sind nicht schlechthin vorhanden, sondern verdanken ihr Dasein der Inszenierung und der Übereinkunft [um sich so] einen Platz im kollektiven Gedächtnis erobern« (Disselkamp 2013, S. 223) zu können. Jemand, der nur sich selbst als Held*in sieht, ohne aber von anderen so gesehen zu werden, ohne also, dass sich jemand an ihr*ihm ausrichtet, kann nicht heroisch sein. Damit aber werden Heros und heroisierende Gemeinschaft ein unauflösbar wechselseitiges Bedingungsgeflecht.

***SYMBOLS SIND NICHTS OHNE DIE FRAUEN UND MÄNNER,
DIE IHNEN BEDEUTUNG VERLEIHEN.***

(The Falcon and The Winter Soldier 2021, S01, E01)

Der Held als überragende, handlungsmächtige Einzelgestalt nährt zum einen den Glauben an die Autonomie und Handlungsfähigkeit des Menschen. Zum anderen wirbt er für die Ideen und Werte, die er durch seine außerordentliche, womöglich grenzüberschreitende Tat, aber auch durch seine Opferbereitschaft verteidigt. Dies bedeutet, dass der Held nur von derjenigen Gemeinschaft anerkannt und gewürdigt wird, deren Werte er vertritt. Wer für die einen ein Held ist, kann für andere ein Feind, Verräter oder Verbrecher sein. [...] Der reale ebenso wie der fiktionale Held kann als Identifikations- und Integrationsfigur dienen, um die sich eine reale oder eine ideale Gemeinde versammeln kann. Deshalb werden in erster Linie dort, wo Konflikte und Kriege ausgetragen werden, wo Mitstreiter, Gefolgsleute und ›Gläubige‹ gewonnen werden müssen, Helden gebraucht und Helden gemacht. (Kuch 2013, S. 64)

Neben dem Zusammenhang von Heros und Gefolgschaft wird hier bereits ein weiteres, damit eng verwobenes und fundamentales Verhältnis deutlich: das von Krise und Agency. Diese Krise als Ausdruck individueller und kollektiver Desorientierung und Handlungslosigkeit sucht ihr Gegenstück im Heroischen als Ausdruck von Handlungsmacht zur Wiederherstellung von Ordnung und Orientierung.

Gruppen [...] tendieren vor allem in Krisen dazu, einzelne Personen zu ihren Helden zu erheben. Als Verkörperung des Außeralltäglichen überstrahlen Helden damit das Kollektiv, aus dem sie hervorgehen. Sie sind gleichzeitig von ihm abhängig, da nur vor dem Hintergrund der gleichförmigen Vielen die Ausnahmefigur hervortreten kann. [...] Über Heroisierungen wird folglich nicht nur das Verhältnis von Individuen zur Gemeinschaft verhandelt. Sie thematisieren darüber hinaus Vorstellungen von politischer Ordnung und gesellschaftlichem Zusammenleben, bieten also Orientierungen für gemeinschaftliches Verhalten an. (Marstaller et al. 2019, S. 3)

Diese, hier nur angedeutete, Denkbewegung wird für den weiteren Fortgang ebenfalls für das Superheroische von zentraler Bedeutung sein und dort weiter ausgeführt werden. Zunächst jedoch soll der Blick auf den Held*innenbegriff sowie dessen faktische Genese gerichtet und ein Explikationsversuch unternommen werden, um so die Gesamtheit der für die hiesigen Ausführungen relevanten Aspekte zu überschauen.

Der Begriff Held (griech. ἦρως; lat. Heros) ist mit sehr unterschiedlichen Bedeutungen belegt, wobei jedoch die Bedeutung von Held als »der durch tapferkeit und kampfgewandtheit hervorragende krieger« (Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm 2021), wie der Begriff bereits bei Homer in der *Ilias* gebraucht wurde (Rieks & Best 2017), einen zentralen Stellenwert für Held*innen mit dem Präfix ›super‹ einnimmt.

In der literarischen Fixierung Homers und Hesiods, die sich auf dem Untergrund einer seit mykenischer Zeit lebendigen kultischen Verehrung hervorragender Verstorbener vollzieht, gewinnen die H. insgesamt den Charakter von Halbgöttern, obschon nur wenige von ihnen einen göttlichen Elternteil aufweisen. Die griechische Religion verfügt über mannigfaltige Formen der Schaffung und Verehrung von H. H. können z.B. sein: abgesunkene Götter, Lokalgötter, Herrscher der Vorzeit, Heil-, Fruchtbarkeits- und Weissagedämonen, Funktionsdämonen aller Art, Kulturschöpfer, Städte-, Stammes- und Familiengründer. [...] Adjektiv und Adverb heroisch werden dementsprechend entweder auf jene mythische Zeit oder auf menschliches Maß überragende Qualitäten bezogen: heroische Tugend, heroischer Körperwuchs, heroisches Sterben, heroische Gesinnung hegen [...]. (Rieks & Best 2017)

Diese letzte Bedeutung wird auch von den Gebrüdern Grimm als eine Deutung des Heldenbegriffs angeführt: »held überträgt sich auf einen, der in irgend einem gebiete etwas ausgezeichnetes, hervorragendes leistet. so im guten und nützlichen« (Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm 2021). Dabei zeichnet sich in der Entwicklung des Held*innenbegriffs von der Antike bis ins Mittelalter eine Tendenz ab weg von überdurchschnittlichen physischen Merkmalen – wo Heldentaten dadurch auch noch überwiegend egoistisch motiviert sein durften wie z. B. bei Herakles, der für Ruhm und Ehre oder Odysseus, der für seine Heimkehr kämpft – hin zu »überragenden geistigen und sittlichen Qua-

litäten« (Rieks & Best 2017), welche sich bis in die Gegenwart als konstitutives Merkmal auch des Superheroischen ziehen. Daneben steht Held*in auch schlicht für den*die Protagonist*in einer Geschichte (Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm 2021), was zwar die Intension des Held*innenbegriffs nicht weiter erhellt, sehr wohl aber dessen Extension und gleichermaßen für Superheld*innen geltend gemacht werden kann, die im Regelfall ebenfalls Protagonist*innen von Geschichten sind.

Dieser stark verkürzte, vereinfachte, unterkomplexe und dem Phänomen keineswegs gerecht werdende Blick auf die historische Dimension des Held*innenbegriffs soll dabei nicht über dessen ungeklärte Etymologie (Heil 2013) hinwegtäuschen, sondern vielmehr Zweierlei aufzeigen: zum einen, dass zentrale Merkmale des Superheroischen – wie übermenschliche Physis und mentale Stärke – bereits lange zurück in der Geschichte des Heroischen angelegt sind und zweitens, dass es sich beim Konzept des Heroischen um etwas nur schwer Fassbares, Unscharfes handelt (Hürter 2015, Immer & Merwyck 2013, Disselkamp 2013); etwas von einem eher fluiden, dynamischen Wesen, das aufs Engste verwoben ist mit dem jeweiligen kulturhistorischen Bedeutungsgewebe und damit am ehesten fassbar wird unter der Perspektive des wittgensteinschen Konzepts der Familienähnlichkeit¹ (Sonderforschungsbereich 948, 2019), also der Idee, dass ein Phänomen als Phänomen jederzeit recht eindeutig erkannt, jedoch nicht gleichermaßen eindeutig begrifflich gefasst werden kann (Wittgenstein 2008).

Aufgrund der wechselseitigen Relation von Held und Gemeinschaft avanciert der besondere Einzelne zur Explikationsfigur einer mentalitäts-, sozial- und kulturgeschichtlichen Disposition während eines begrenzten historischen Zeitraums, da die spezifische Konfiguration einer geschichtlichen Epoche maßgeblich zur Bildung und Manifestation heroischer Paradigmen beiträgt. (Immer & Marwyck 2013, S. 22)

»Mancher antike Held wirkt aus heutiger Sicht wie ein Irrer« (Hürter 2015, S. 13). Trotz aller damit verbundenen Einschränkungen von Explikationsversuchen des Heroischen soll die »heuristische Arbeitsdefinition« des Sonderforschungsbereichs 948 Helden – Heroisierungen – Heroismen (2019) zum Ausgangspunkt genommen werden, um den Gegenstandsbereich überhaupt systematisch fassbar zu machen, auch in dem Wissen darum, dass die genannten Eigenschaften weder notwendig noch hinreichend sein müssen.

¹ Interessanterweise scheint diese Bestimmung – wie noch im Folgenden zu zeigen sein wird – auf nahezu alle zentralen Begrifflichkeiten dieser Arbeit zuzutreffen: Held*innen, Superheld*innen, Comic, Orientierung, Mythos und Utopie, was einerseits die interessante Frage aufwirft, warum sich diese begrifflichen Unschärfen genau in diesem Gegenstandsbereich zu tummeln scheinen und ob das Inbeziehungsetzen solcher Unschärfen die Unschärfe potenziert oder genau dadurch möglicherweise genauere Bestimmungen möglich werden. Das systematisch zu untersuchen, bedürfe jedoch einer eigenen Arbeit. Ähnlich wie für den gegenwärtigen Mythosdiskurs (Gebert & Mayer 2013) scheint jedoch auch für diese Arbeit der größere Wert darin zu liegen, nicht die künstliche exakte Explikation – welche eine Bedeutungsverengung zu Folge hätte – bisher schillernder Begriffe in das Zentrum zu stellen, sondern vielmehr die Diskurse über die Begriffe. Besonders unter einer Perspektive der Orientierung scheint das gerechtfertigt, manifestieren sich implizite Orientierungen doch genau in jenen Diskursen und nicht in geklärten Begriffen.

Unter ›Helden‹ bzw. ›Heldinnen‹ werden Einzelpersonen (oder ggf. Gruppen) verstanden,

- 1) welche durch ihre Bezeichnung als ›Held‹, ›hero‹, ›héros‹ usw. und in medialer Gestaltung als heroische Figuren präsentiert werden;
- 2) denen eine ›Heldentat‹, d. h. eine außeralltägliche, das menschliche Maß übersteigende, agonale Leistung, zugeschrieben wird;
- 3) die unter Berufung auf diese Tat, aber oft zudem aufgrund ihrer Erscheinung und/oder ihres Auftretens eine besondere Präsenz, einen auratischen ›Glanz‹, eine ›charismatische‹ Wirkung erhalten;
- 4) und die im Zuge dessen von einer Gemeinschaft – welcher Größe auch immer – »gefolgschaftlich« verehrt werden, weil sie deren integrierende Werte in besonderer Weise verkörpern.
- 5) Die Verehrung erscheint insoweit paradox, als sich zu Held(inn)en auserkorene Personen nicht reibungslos in die Gemeinschaft einfügen. Vielmehr transgredieren sie in ihrer Tat (und darüber hinaus) bestimmte Verhaltensnormen der Gemeinschaft. Damit stehen sie in grenzüberschreitender Distanz zur Alltagswelt: »il n'y a pas de héros dans la proximité«. Die Qualitäten, die Held(inn)en zugeschrieben werden, sind trotz bzw. gerade wegen ihres transgressiven Charakters Ausdruck kollektiver Bedürfnisse. Sie sind historisch variabel und müssen dem Kriterium der Veridikalität genügen, die dann gegeben ist, wenn die als Held bzw. Heldin verehrte Person als hinreichend geeignet angesehen wird, einen gestalthaften Fokus eines Kollektivs zu konstituieren.
- 6) Ihre Gestalt- und Personenhaftigkeit schließt dabei einen weiteren Zug von Heldenfiguren ein, denn sie zeichnen sich – bei aller Außeralltäglichkeit und Transgressivität – durch elementare menschliche Züge aus: Helden und Heldinnen mögen vergöttert und/oder vergöttlicht werden, aber sie teilen mit gewöhnlichen Menschen körperliche und emotionale Eigenschaften, Handlungs- und Leidensfähigkeit.

(Sonderforschungsbereich 948, 2019)

Dabei ist es unerheblich, ob es sich um lebende, tote oder fiktive Personen handelt. In 1) kommt der bereits behandelte Aspekt zum Ausdruck, dass das Prädikat des Heroischen stets von anderen verliehen werden muss, was im Prozess der medialen Gestaltung in Form z. B. einer Geschichte geschieht. Das Heroische konstituiert sich somit stets im »Spannungsfeld von Individuum und Gemeinschaft« (Immer & Marwyck 2013, S. 20). Nur durch eine dergestaltige Symbolwerdung kann das Heroische seine kollektiven Orientierungspotenziale und damit seine konstitutive Funktion entfalten. »Die ihnen zugesprochene Exzeptionalität entspricht dabei in der Regel ihrer biografisch wie visuellen Singularität. Ein Held braucht eine eigene Geschichte und sticht als Individuum erkennbar heraus« (Marstaller et al. 2019, S. 3). Die hier angesprochene Exzeptionalität kommt darüber hinaus in 2) der Held*innentat zum Ausdruck, denn der »Held wird Held nur, indem er handelt« (Weinelt 2015, S. 16) und das muss sie*er in außergewöhnlicher Weise (Schlechtriemen 2019) »auf einem ›Feld der Ehre‹ (das kann, muss aber kein Schlachtfeld sein)« (Bröckling 2015, S. 10),

denn »a hero would not be a hero without performing a heroic deed« (Schlechtriemen 2016, S. 17). In der Held*innentat drückt sich die »außerordentliche, häufig agonale Agency aus. Sie [die Held*innen] stellen sich Herausforderungen, ziehen in den Kampf, überwinden Hindernisse, stiften eine Ordnung« (Bröckling 2015, S. 10). Heroische Agency lässt sich dabei wie folgt spezifizieren:

Heroische Handlungsmacht zeichnet sich idealtypisch dadurch aus, dass a) sie sich auf menschliches Handeln bezieht, b) es sich der Tendenz nach nur um eine Person handelt (numerisch gesehen) und die Vielen demgegenüber eher passiv sind sowie c) sich die Weise des Agierens durch Aktivität, Macht und Stärke charakterisieren lässt (qualitativ gesehen). Dieses menschliche Handeln ist nach Weber zudem als »sinnhaft besonderes Verhalten« gerahmt, dem eine Motivation und eine Entscheidung zugrunde liegen. Folglich stellt es ein bewusstes Agieren dar – etwa bewusst ein persönliches Risiko in Kauf zu nehmen, mit Gesetzen zu brechen etc. – für das die handelnde Person von anderen verantwortlich gemacht werden kann.
(Schlechtriemen 2019)²

Von einer solchen Held*innentat, bzw. der Exzeptionalität insgesamt, geht dann 3) eine besondere Attraktivität aus, die sich z. B. im konsequenten Verfolgen hehrer Ziele oder in der Aufopferung für das Allgemeinwohl zeigen, denn Held*innen müssen stets »bereit sein, Opfer zu bringen, im Extremfall ihr Leben einzusetzen« (Bröckling 2015, S. 10).

Nach A. David Lewis vereint der Held seit den Zeiten der griechischen Mythologie bestimmte Eigenschaften, welche sich verstehen lassen als »an individual's commitment to a noble purpose, usually aimed at furthering the welfare of others, and involving the willingness to accept the consequences of achieving that purpose«.
(García & Lotter 2015, S. 236)

Eine solche charismatische Anziehungskraft des Heroischen mündet dann in 4) einer gefolgschaftlichen Verehrung und Anerkennung (Hürter 2015). Held*innen »affect people, they have a stirring character, they are fighters, and they are ready to risk their lives« (Schlechtriemen 2016, S. 17). Dabei jedoch »werden Helden erst durch die Abgrenzung zu der Menge geschaffen, wodurch diese zu einer namenlosen Verehrergemeinschaft wird« (Marstaller et al. 2019, S. 3), was letztlich zu 5) dem Transgressionsparadox des Heroischen führt. Held*innen sind »moralisch regulierte Abweichler. Ihre Taten mögen sie in Konflikt mit Recht und Gesetz bringen, ihre Vorbildhaftigkeit steht jedoch außer Frage« (Bröckling

² Begründeterweise unterscheidet Schlechtriemen (2019) zwischen Handlungsmacht – bezogen auf Individuen – und Agency – bezogen auf sämtliche Akteure. Um Begriffsverwirrungen zu vermeiden, werden in dieser Arbeit die Begriffe jedoch synonym verwendet, da in den englischsprachigen Texten diese Differenzierung nicht vorgenommen wird, sondern in der Regel von Agency gesprochen wird, damit aber die individuelle Handlungsmacht gemeint ist.

2015, S. 10). »Der Held hebt sich in seinem Handeln deutlich vom Rest der Bevölkerung ab; er steht als liminale und potentiell transgressive Figur am Rande der Gesellschaft« (Weinelt 2015, S. 16). Held*innen sind damit im wörtlichen Sinne autonom, d. h., sie schaffen ihre eigenen Gesetze und Werte, folgen nicht blind und unkritisch einer Tradition, gehen nicht vollständig auf in der Masse, was bereits Nietzsches zentraler Gedanke des Übermenschlichen als menschliches Ideal war (Nietzsche 1988). Das genau ist Zeichen ihrer herausragenden Agency. Das Paradox besteht nun darin, dass Held*innen in ihrem Überschreiten sozialer Normen und dem damit einhergehenden Verfolgen eigener Normen (Schlechtriemen 2016) eine Orientierung für diejenige Gesellschaft werden, die sie zu Held*innen gemacht hat und deren kollektiven Wertesysteme sie symbolisieren. Sie bringen somit gleichzeitig Gemeinsames wie Abweichendes zum Ausdruck. Darin zeichnet sich eine Art heroischer Progressionszirkel ab. Durch die Repräsentanz kollektiver Erfahrungen und Werte sowie deren Transgression entsteht eine neue Orientierung, die wieder in die kollektive Erfahrung übergeht, usf. Letztlich zeigt sich darin – und an dieser Stelle sei noch einmal besonders betont, dass es sich in dieser Arbeit um reine Entwürfe von Denkmöglichem handelt – die mythische Hoffnung auf ein Telos der Geschichte, auf eine sinnstiftende Gerichtetheit der Entwicklung hin zum Guten, oder zumindest zum Besseren. Abschließend müssen Held*innen, um Orientierungspotenziale für menschliche Gemeinschaften entfalten zu können, selbst 6) menschliche Züge aufweisen, denn es wäre schlicht nicht nachvollziehbar, wie etwas genuin Unmenschliches – in Abgrenzung zu Nichtmenschlichem, das sehr wohl heroisch sein kann, wie z. B. im Fall von Superman, der als Außerirdischer zweifelsohne nicht menschlich ist, aber keinesfalls unmenschlich, was sich beispielsweise in seinem Liebeskummer ausdrückt – und damit im hermeneutischen Sinne Unverstehbares, also etwas, das keinerlei menschliche Gefühle, Handlungs- oder Denkweisen aufzeigt, irgendeine Orientierungskraft für menschliche Gemeinschaften entfalten könnte.

Alle hier aufgezeigten familienähnlichen Merkmale des Heroischen gelten gleichermaßen für das Superheroische als einer Untergruppe oder eher Spezialform des Heroischen, wie der folgende zusammenfassende Vergleich aufzeigt:

Die Übereinstimmungen bestehen ganz grundsätzlich z.B. in den Heldeneigenschaften, sowohl den physischen (z.B. Körperstärke, Ausdauer, weitgehende Unverwundbarkeit, Kampfgeschick, Schönheit) als auch den psychischen (Mut, Ehrenhaftigkeit, Gerechtigkeit u.a.); in ästhetischen Merkmalen der Heldendarstellung, z.B. in ihrer Körperlichkeit; in narrativen Techniken, die der Konzentration auf die Heldentaten dienen; in der Figurenkonstellation, die oft um eine Rivalität zwischen Protagonist und Antagonist, Held und Schurke herum organisiert ist; in der Handlungsstruktur (episodische Gliederung durch wiederholte Aufgaben, klimaktischer Kampf mit dem Erzfeind, Untergang des Helden durch Ausnutzung seiner einzigen, oft geheimen Schwachstelle). Die alten Heroendichtungen dienen also nicht nur als Materialfundus für Fähigkeiten und Figuren (so werden z.B. Thor oder die Amazonen, zu denen

Wonder Woman gehört, direkt aus der Mythologie ins Superheldengenre importiert), sondern auch als Vorlagen für Darstellungsformen und Erzählmuster (nicht zuletzt für die konstitutive Serialität des Superheldengenres). [Der] ewige Widerstreit, der je nach Interpretation z.B. moralisch, ideologisch, politisch, soziologisch, psychologisch oder regional motiviert sein kann, ist konstitutiv für viele klassische Helden-erzählungen (er liegt z.B. auch der Zweikampfstruktur des 22. Gesangs der Ilias zugrunde) ebenso wie für das Superheldengenre. Auch dort hat Thor seinen Loki, Batman seinen Joker, Spiderman seinen Green Goblin, Superman seinen Lex Luthor und die X-Men ihren Magneto. (Nehrlich 2018, S. 28 ff.)

Bei der hier nur kurz skizzierten Parallelität zwischen traditionellen Held*innen und Superheld*innen bietet es sich an, noch einmal zu der diese Arbeit leitenden Frage zurückzukehren, bevor im nächsten Kapitel die Spezifika des Superheroischen herausgearbeitet werden sollen:

Wenn Comics die identitätsstiftende Funktion der abendländischen Antike ersetzt haben, sind Superman, Batman und Co. dann Wiedergeburten antiker Helden wie Herakles, Jason oder Odysseus? In den angelsächsischen Ländern wurde dies seit den 1940er Jahren diskutiert, denn offenbar wandeln die Superhelden auf den Spuren heidnischer und christlicher Heilsbringer und erfüllen die Aufgabe von Schutzengeln am Rande der irdischen Sphäre. (Pfarr 2004, S. 112)

3.2 Superheld*innen

Wie bereits bei dem Versuch der Bestimmung des Heroischen verweist auch der akademische Diskurs um das Superheroische auf die Grenzen einer präzisen Begriffsbestimmung (Groensteen & Morgan 2018, Söll & Weltzien 2018, Murray 2017, Nehrlich 2013).

The term superhero is often applied to all sorts of characters and people from Beowulf and Luke Skywalker to Tiger Woods and Michael Jordan. These applications come out of a metaphoric use of the term to describe characters and people who seem a step above others in their class, whether epic, science fiction, or sports. (Coogan 2006, S. 259)

Somit ist einerseits eine klare und eindeutige Bestimmung aufgrund des häufig metaphorischen Gebrauchs des Wortes schwierig sowie es sich andererseits auch bei dem Superheroischen um ein Phänomen handelt, welches »wahrhaft kulturgebunden« (Ghee 2018, S. 420) ist und damit einem steten Wandel unterliegt. Dennoch bedarf es auch – oder besonders – hier einer Annäherung, um den Gegenstand der Untersuchung zumindest grob abzuste-

cken. Als einen ersten Zugang zu Begriff und Phänomen des Superheroischen bietet sich die viel zitierte und prägnante Explikation Coogans (2018) an, die wiederum unter explizitem Bezug zu Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeit zu lesen ist. Superheld*in:

Eine heroische Figur mit einer selbstlosen, prosozialen, universellen Mission; die übernatürliche Kräfte besitzt – außergewöhnliche Fähigkeiten, avancierte Technologie oder auch hochentwickelte körperliche und/oder mentale Leistungsfähigkeit (einschließlich mystische Fähigkeiten); deren Identität als Superheld durch einen Codenamen und ein ikonisches Kostüm symbolisiert wird, die üblicherweise ihre Biographie 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. (Coogan 2018, S. 85)

Die hier beschriebene Trias aus Mission im Dienste der Gesellschaft, übermenschlichen Kräften und Fähigkeiten sowie einer spezifischen (doppelten) Identität verbunden mit Codenamen und Kostüm zeigt bereits die enge Verbundenheit mit dem Heroischen, weshalb zunächst das Augenmerk auf die Gemeinsamkeiten gerichtet werden soll, bevor anschließend Differenzen herausgearbeitet werden. Wie schon bei den Held*innen zeichnen sich auch Superheld*innen durch Fähigkeiten aus, die »weit über dem Niveau Normalsterblicher liegen« (Loeb & Morris 2018, S. 109), sich in einer spezifischen Superkraft manifestieren (Schikowsky 2014) und dadurch die superheroische Agency konstituieren, »die als Extremform des Heroismus die Entgrenzung menschlicher Fähigkeiten ins Unermessliche verkörpern« (Immer & Marwyck 2013, S. 11). »Wo dem Gewöhnlichen die Hände gebunden sind, ist der Übergewöhnliche immer in der Lage, initiativ zu werden« (Söll & Weltzien 2018, S. 162). Je nach Art der Superkräfte lassen sich Superheld*innen differenzieren in Spezialisten wie Flash, Multispezialisten wie Spider-Man und Allrounder wie Superman (Groensteen & Morgan 2018). Hierbei ist für das Superheld*innennarrativ die sogenannte *origin story* von konstitutiver Bedeutung, die den transformativen Moment des Übergangs zum Superheroischen beschreibt (Giesa & Meteling 2018, Hatfield et al. 2013).³ Superkräfte können dabei angeboren sein, wie bei Superman (außerirdischen Ursprungs), Thor (göttlichen Ursprungs) oder Aquaman (eine nichtmenschliche Art), durch Training, Intelligenz und/oder Reichtum und deren damit ermöglichten Technologien selbst erzeugt worden sein, wie bei Batman, durch einen Zu- oder Unfall – häufig eingebettet in einen wissenschaftlichen Kontext, wie z. B. dem Biss einer radioaktiv verseuchten Spinne bei

³ Die heute fundamentale Bedeutung, die *origin stories* für das Superheld*innengenre haben, trifft dabei noch nicht auf deren Ursprünge im Goldenen Zeitalter zu, sondern entsteht im Wesentlichen erst mit der Einführung von Spider-Man (Greene 2021).

Spider-Man, genetischen Mutationen wie bei den X-Men oder dem Ausgesetztsein von Gammastrahlung bei dem Versuch als erste Menschen ins All zu fliegen wie bei den Fantastic Four – ausgelöst worden, durch Magie entstanden (Dr. Strange) oder durch andere hergestellt worden sein, wie bei Captain America durch die Verabreichung eines Serums (Bachmann 2019, Groensteen & Morgan 2018, Ditschke & Anhut (2009). Doch das ist nicht die Essenz:

BATWOMAN (IN BEZUG AUF DEN TOD VON SUPERGIRL): IT IS EASY TO DISMISS THE SOMETHING SPECIAL THAT MADE HER A HERO BECAUSE SHE HAD POWERS AND ABILITIES FAR BEYOND THOSE OF MORTAL MEN. BUT A HERO IS NOT MEASURED BY WHAT HER MAY BE BUT BY THE COURAGE SHE SHOWS IN LIVING, AND THE WARMTH SHE HOLDS IN HER HEART. LET HER COURAGE GIVE US COURAGE. LET HER LOVE GIVE US LOVE, AND LET HER HOPE GIVE US HOPE.

(Crisis on Infinite Earths 2012, S. 215)

Die obige selbstreferenzielle Äußerung bestätigt dabei die Entwicklung, die sich bereits im historischen Wandel des Heroischen abgezeichnet hat: Entscheidend für die Bestimmung des Superheroischen – insbesondere aus Perspektive der Orientierung – sind weniger die übermenschlichen Fähigkeiten der Superheld*innen, als vielmehr deren moralische Eigenschaften, die sie zu einer charismatisch-inspirierenden Quelle der Orientierung und insbesondere der Hoffnung werden lassen. Im Rahmen ihrer selbstaufopfernden, prosozialen Mission (Sereni 2020) »kämpfen sie für Gerechtigkeit, verteidigen die Schutzlosen, helfen den Hilflosen und überwinden das Böse mit der Kraft des Guten« (Loeb & Morris 2018, S. 109) und stellen sich so, wie die Held*innen »in den Dienst einer gewissen Sinnoptimierung bzw. einer gewissen Seinsordnung« (Brinkmann 2015, S. 34), die es zu bewahren gilt (Sereni 2020). Die prosoziale Mission besteht also im steten Kampf gegen das Verbrechen – ausgedrückt als »perpetuierter Kampf gegen bestimmte Superschurken« (Nehrlich 2013, S. 121) – zum Erhalt oder der Wiederherstellung von Ordnung (Giesa & Meteling 2018). Wie auch beim Heroischen muss die prosoziale Mission in unmittelbarem Bezug zur Menschlichkeit und Menschheit stehen, damit sie ihre Wirksamkeit entfalten kann.

Halb- und Ganzgottheiten sind ja selbst für Religionen, die doch mehr Scheu vor ihnen pflegen als die Kulturindustrie vor ihren ausgedachten Idolen, nur so weit interessant, wie sie sich ins Leben der Menschen einmischen können oder ihrerseits diese Menschen beachten müssen, etwa ihren Glauben, ihren Frevel oder ihren Gehorsam. (Dath 2016, S. 71 f.)

Die Ähnlichkeitsstrukturen zwischen Mythos, Heros und Superheros sind dabei nicht nur implizit zu lesen. Eine Vielzahl von Superheld*innen speisen sich direkt oder indirekt aus den Held*innenmythen vergangener Zeiten. So sind beispielsweise die nordischen Götter Thor

und Loki Teil des Marvel Superheld*innenuniversums. Und bereits im Jahre 1942 wurde mit der Figur von Wonder Woman ein expliziter Bezug zur griechischen Mythologie hergestellt.

WITH THE BEAUTY OF APHRODITE, THE WISDOM OF ATHENA, THE STRENGTH OF HERCULES AND THE SPEED OF MERCURY, THIS GLAMOROUS AMAZON PRINCESS FLASHES VIVIDLY ACROSS AMERICA'S HORIZON FROM THAT MYSTERIOUS PARADISE ISLE, WHERE WOMAN RULE SUPREME.

(Wonder Woman #1, 1942, S. 0)

Dabei hat Wonder Woman nicht bloß die Fähigkeiten vergleichbar mit denen der Gött*innen, sondern diese wurden den Amazonen und insbesondere Wonder Woman direkt durch die Göttinnen Aphrodite und Athene verliehen. Eine Entwicklungslinie vom mythischen Heros zum modernen Superheros ist also deutlich erkennbar.

Superman & Co. stellten für die noch jungen Comic Books eine neue Spezies von Helden dar, göttergleich in ihren Fähigkeiten. Eine Spezies, die sich von der alten vor allem durch die Gewandung unterschied. Die neuen Helden trugen ein farbenfrohes Trikot, mit oder ohne Maske und Cape, als eine Art Markenzeichen wie einst Herakles seine Löwenhaut. [...] Die meisten der Superhelden beziehen [...] ihre besonderen Fähigkeiten aus den traditionellen Denkschemata der alten Mythen, verwandeln diese aber derart, daß sie schon wieder als ursprünglich, das heißt, neuartig im modernen Sinn anzusehen sind. Aber als Nachfolger und Reinkarnationen der antiken Heroen verkörpern alle Superhelden den auch heute noch vorhandenen Wunschgedanken nach dem Paraklet, dem Helfer, der göttergleich (als Schutzengel) den Sterblichen wunderbare Rettung bringt. (Fuchs & Reitberger 1971, S. 101 f.)

Neben den bisher aufgezeigten Parallelen sehen sowohl Coogan als auch Fuchs und Reitberger insbesondere in den Kostümen als »ikonische Repräsentationen der jeweiligen Identität der Superhelden« (Coogan 2018, S. 88) und als Ausdruck der Exzeptionalität sowie der Andersartigkeit (Sereni 2020) ein spezifisches, differenzierendes und das wohl augenscheinlichste Genremerkmal des Superheroischen. Zwar gibt es bereits in den antiken Held*innenmythen das Motiv von Geheimidentität und Kostümierung, »[a]ls populärer Figurentypus präsentiert sich der maskierte Held aber als eine Erscheinung des 20. und 21. Jahrhunderts« (Holzen 2019, S. 8). Kostüme und Masken dienen dabei nicht so sehr deren Vermummung, »um von der wahren Identität abzulenken« (Wikipedia 2021), wie weitläufig beschrieben, sondern vielmehr – in Anlehnung an McClouds (2011) Ansatz, Comics im Reich des Möglichen zu verorten – der Reduktion auf eine zentrale Idee, die durch den*die jeweilige*n Superheld*in verkörpert wird, wodurch die Maskierung vielmehr zum eigentlichen Ausdruck der Identität wird. »Die Maskerade der Superhelden macht nicht unsichtbar, sie macht sichtbar« (Söll & Weltzien 2018, S. 167).

Indem sie das Gesicht ihres Trägers verdeckt, verwehrt sie dessen Identifizierbarkeit. Sie verbirgt seine zivile Identität und übernimmt damit nicht zuletzt eine Schutzfunktion (namentlich vermeidet der Protagonist so, durch Bedrohung seines persönlichen Umfelds erpressbar zu werden). Als Werkzeug des Verbergens wie des Irreführens gilt die Maske im Allgemeinen als Inbegriff von Täuschung und Falschheit. Doch ist dieser Verhüllung paradoxerweise die Enthüllung eingeschrieben: Nicht nur offenbart die gegenständliche Maske, dass sie etwas verbirgt (womit sie in vielen Fällen eine Mystifizierung des Helden unterstützt und einem «einfachen» Geheimnis entspricht), sie kennzeichnet vielmehr auch den handlungsbereiten «Helden im Dienst». Die bei den Superhelden zu einem ganzen Kostüm erweiterte Maske wirkt so als einzigartige, individuelle Uniform und proklamiert die Selbstermächtigung ihres Trägers, der in Selbstjustiz Aufgaben übernimmt, die üblicherweise staatlichen Instanzen vorbehalten sind. Die Maske schafft für ihren Träger erweiterte Handlungsmöglichkeiten (dazu zählt auch, dass der maskierte Held stets über ihm eigene, anderen verwehrt bleibende Bewegungsarten oder -räume verfügt). Gerade in diesem alternativen Handlungsraum jenseits der alltäglichen gesellschaftlichen Eingebundenheit scheint die Maske in der Verhüllung gerade die Enthüllung zu bergen: Unter dem Schutz der Maske traut sich das Individuum, sein «wahres» Ich zu zeigen. In der Tradition des Christentums oszilliert die Maske somit zwischen einer Reihe von Dichotomien wie etwa Schein und Sein oder Täuschung und Wahrheit. Entsprechend wird für den maskierten Helden das Anziehen der Maske gewissermaßen zur Demaskierung. (Holzen 2019, S. 381 f.)

Die bestehenden Denkmuster in Bezug auf Maskierungen und Vermummungen sind somit nicht anwendbar auf das Phänomen des Superheroischen, was auch ständig selbstreferenziell in den Superheld*innengeschichten verarbeitet wird, wo Superheld*innen immer wieder, u. a. aufgrund ihrer Maskierung, von der Gemeinschaft zu Verbrecher*innen gemacht werden.

Aus der literarischen Tradition haben wir kaum Begriffe für diese Identitätsmodi der Superhelden; die behelfsmäßige Rede von einer ›dualen Identität‹ – aufgeteilt in Superhelden- und ziviles Ich – ist irreführend: Superhelden-Figuren zeichnen sich ja dadurch aus, dass bürgerliche und superheroische Gestalt zwar unterschiedliche Rollen, dabei aber Elemente einer ungeteilten Identität sind und eine Einheit bilden. Die Maske mag innerhalb der Fiktion ein Mittel gegen die Aufdeckung der zivilen Existenz sein; für den Comic-Leser hingegen ist sie Ausweis für die Intaktheit des Superhelden: Der Superheld, der seine Maske nicht mehr trägt, hört auf, einer zu sein. Anders als die Larve des gemeinen Kriminellen hat die Maske des Superhelden keine Täuschungs-, sondern im Gegenteil eine indexikalische Funktion: als Hinweis auf beide Rollen seiner Identität. Dadurch werden Maske und Wesen des Superhelden untrennbar. Die Maske ist Bezeichnung und Abbild der Identität des Superhelden – statt sie zu verbergen, macht sie sie sichtbar. (Nehrlich 2013, S. 126 f.)

So ist es nicht verwunderlich, dass Luke Cage – einer der bekanntesten schwarzen Superhelden – auf den Hinweis, doch eine Maske zu tragen, erwidert:

WOFÜR? ICH BIN KEIN HELD.

(Luke Cage 2016, S01, E06)

Die Kostümierung wird so zum Ausdruck des Wesens des*der jeweiligen Superheld*in und damit zum Ausdruck superheldischer Agency. Sie erlaubt darüber hinaus die Transgression der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung (Nowotny 2016), die auch für das Superheldische kennzeichnendes Merkmal ist, und ist Symbol der Transformation, also des Wandels zum Superheldischen.

Die Maske macht die Metamorphose des Helden deutlich sichtbar, wobei in der Schwelbe bleibt, welche der beiden Identitäten die ›wahre‹ ist: verbirgt der ungeschickte und schüchterne Tolpatsch seine außergewöhnlichen Kräfte oder ist der Superheld nur ein gewöhnlicher Mann im Mummenschanz? Damit wird die Maskerade gewissermaßen zum Zeichen eines Dienstzustandes, so wie die Uniform aus einem Durchschnittsmenschen einen Polizisten mit Sonderrechten und -befugnissen machen kann. Gleich einer singulären paramilitärischen Uniform lizenziert sie ihren Träger und ermächtigt ihn zur Anwendung von legitimer Gewalt. Da es sich aber nicht um eine Uniform handelt, die mehrere Individuen in identische Personen des öffentlichen Rechts verwandelt, sondern um eine ›selbstgemachte‹, unikale Verkleidung, weist das Kostüm auch auf die Selbstermächtigung seines Trägers hin. (Söll & Weltzien 2018, S. 165)

Auch wenn es eine Linie in der akademischen Diskussion um die Maskierung der Superheld*innen als Weiterführung der Idee des im Ku-Klux-Klan verkörperten Vigantilismus sowie der Vormacht weißer Unterdrückung Anderer gibt (Gavaler 2018, Klock 2002), scheint die Deutung der Maske als Zeichen von Identität statt als Mittel der Vermummung besonders unter der Perspektive der Orientierung tragfähiger und plausibler zu sein. In der Kostümierung wird das schon beim Heroischen angesprochene konstitutive Spannungsfeld von Individuum und Gesellschaft symbolisch auf die Spitze getrieben, indem es um mehrere, damit eng verwobene, weitere Spannungsfelder ergänzt wird: Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Verhüllung und Enthüllung, Maskierung und Demaskierung, Individualität und Kollektivität, Schein und Sein, Fragmentierung und Identität, Ordnung und Transgression. So wird das Spannungsfeld zu einem Hochspannungsfeld, das des Superheldischen bedarf, um ausgehalten werden zu können.

Die Superheldin und der Superheld haben gleichsam ›mehr Schicksal‹ als gewöhnliche Menschen oder Helden, sie sind im größeren Ausmaß Individuen als du und ich. Das kommt bereits in ihren auffälligen Kostümen zum Ausdruck, die gleichzeitig Zeichen auftrumpfenden Geltungswillens und Mittel der Selbstverbergung sind – ein

Symptom des Widerspruchs zwischen dem übersteigerten Besonderen einerseits und dem symbolhaft Allgemeinen andererseits [...]. (Dath 2016, S. 61)

Wie bereits beim Heroischen zeigt sich somit auch im Superheld*innennarrativ das Transgressionsparadox in diesem Spannungsfeld. Wie der Heros ist auch der Superheros ein moralisch regulierter Abweichler (Bachmann 2019) mit »Vorbildfunktion bei gleichzeitigem rollenbedingtem Outlaw-Status« (Nehrlich 2013, S. 121). Superheld*innen sehnen sich danach, Teil der Gemeinschaft zu sein, repräsentieren deren Werte, sind in der Regel ordnungsbewahrende »pro-establishment figures« (Sereni 2020, S. 31) und doch überschreiten sie im Sinne ihrer Autonomie und Agency die vorherrschenden Normen, lösen die Probleme auf ihre Weise, was selbst auf Superman, den wahrscheinlich konservativsten und systemtreuesten Archetypen des Superheroischen zutrifft, und entfalten genau darin ihre charismatische Wirkung. Somit wird bei Superheld*innen die Liminalität (Turner 1998) – konzipiert als ein individueller (z. B. die Pubertät als Übergang von der Kindheit zum Erwachsensein) oder kollektiver (z. B. die COVID-19-Zeit des Verfassens dieser Arbeit, in der sich bereits von der präpandemischen Ordnung gelöst wurde, sich die neue Ordnung aber noch im Aushandlungsprozess befindet) Schwellenzustand beim Übergang von einer bestehenden Sozialordnung in eine neue, bei dem man sich bereits von der alten Ordnung gelöst hat, die neue aber noch nicht gilt, wodurch sich ein Raum neuer Möglichkeiten eröffnet (Leberecht 2020) – zu einer Art Dauerzustand. Neben dieser fundamentalen Liminalität bewegen sich Superheld*innen noch in einer Vielzahl weiterer liminaler Zustände:

Superheroes are uncanny and exist at the threshold between states – it is the threshold that is important rather than the states it lies between, which is why liminality, of the most basic and literal kind, is a useful descriptive term here. There are many ways in which superheroes can be liminal – they can be socially dead, though alive, through the loss of their original family (Superman, Batman, Spider-Man), or exist as figures of the twilight (Batman). Many of them have an animal aspect, whether or not they literally metamorphose, others take on part of the nature of an alchemical element, while remaining essentially human (the Human Torch); to exist in two realms at once is also a way of being liminal. They can be the abstract embodiment of a quality – the various versions of the Flash, and Marvel's Quicksilver are both avatars of Speed. They can, in a few cases, be literally both dead and alive; Superman has died and been reborn, as has Hal Jordan, one of several human Green Lanterns. They may be morally liminal, good and evil at once or at different times, or possess shadow doubles; Superman has been turned to evil by possession and by various sorts of Kryptonite, and he has a parodic surrealistic amoral double in Bizarro. Hal Jordan turned to the dark side – this was later explained away as his possession by Parallax, a powerful evil being – and then died, his spirit becoming the embodiment of the Spectre for a while, before being reborn free of the taint of Parallax. (Kaveney 2008, S. 5 f.)

Bedingt durch die Verdammnis zur ewigen Liminalität sind die Superheld*innen immer wieder gezwungen, moralische Güter in übermenschlichem Maße abzuwägen, in aussichtslosen Situationen die richtige Entscheidung zu treffen, was Dath anhand des folgenden Dialogs illustriert:

BATMAN: THERE'S SOMETHING WE BOTH KNOW WE NEED TO DISCUSS.

WONDER WOMAN: IT'S NICE TO SEE YOU, TOO, BRUCE. IS THIS THE PART WHERE YOU QUESTION MY LOYALTY TO AMERICA AND CLAIM YOU'RE JUST BEING PRAGMATIC?

BATMAN: YES

WONDER WOMAN: YOU KNOW YOU DON'T HAVE TO GO THERE.

BATMAN: THAT DOESN'T ANSWER THE QUESTION, DIANA. WHERE DO YOU STAND?

WONDER WOMAN: WHERE I HAVE ALWAYS STOOD. ON THE SIDE OF JUSTICE.

(Amazons Attack! 2007, zit. n. Dath 2016, S. 70)

Wonder Woman ist also gezwungen, sich zwischen ihrer Familie und Heimat auf der einen Seite und dem demokratisch liberalen Amerika, das sie seit Beginn ihrer Geschichte verteidigt, entscheiden zu müssen und steckt somit in einer echten Dilemmasituation (Nagel 2012), also einer Entscheidungssituation, die vor dem Hintergrund eines gegebenen normativen Systems nicht auflösbar ist, da jede Handlungsalternative in gleichem Maße gegen die geltenden Normen verstoßen würde. Und das führt zu einem Aspekt, der im bisherigen Superheld*innendiskurs allenfalls nebensächlich behandelt wird, in einer Betrachtung vor dem Hintergrund der Orientierung jedoch zentral wird: Ein weiteres konstitutives Merkmal des Superheroischen, das was im Sinne des Präfixes ›super‹ sowohl Menschliches als auch Heroisches übersteigt, ist also die Fähigkeit echte Dilemmata lösen zu können.

Situations like the ones superheroes often face, in which they have to choose one person to save at the expense of another, or kill one person to save many others, are sometimes called tragic dilemmas, situations from which a person cannot escape »with clean hands«. Tragic dilemmas make for great drama, especially when the stakes are high and personal, such as when a hero's loved ones are in danger. Think of Giganta dangling Etta Candy off a skyscraper while a bomb she's placed under a school bus is about ready to blow—whom does Wonder Woman try to save? One reason superheroes appear to us as super is that they have a way of transcending tragic dilemmas. Just when we think the villain has finally found a way to stump our hero, she refuses to choose the least bad option and the »lesser of two evils« and instead finds a way to do it all. In the situation above, Wonder Woman would defy all odds by managing to save both Etta and the schoolkids on the bus, and defeat Giganta. (White 2017, S. 110 f.)

Damit verkörpern Superheld*innen also die Hoffnung, dass jedes Problem, jede Entscheidungssituation – sei sie auch noch so aussichtslos und unauflösbar –, selbst jedes echte Dilemma am Ende doch lösbar ist, es doch noch eine Entscheidung gibt, die den vermeintlich unausweichlichen Schaden abwendet, und damit überwindet das Superheld*innen-narrativ das Grundmotiv der antiken Tragödie, die Gefangenheit in einer unüberwindbaren tragischen Situation, die man nicht ohne Schuld verlassen kann, ohne an der Situation selbst schuld gewesen zu sein (Fritz 1962). In diesen kurzen exemplarischen Ausführungen kommt dabei bereits das zentrale Motiv des Superheroischen, der Antrieb zur prosozialen Mission, zum Vorschein: Gerechtigkeit. Das ist, wofür alle Superheld*innen kämpfen, egal ob im Dienste der bestehenden Gewalten, wie Superman, oder als Vigilanten an ihnen vorbei, wie Batman.

Ein bisher unbeleuchtetes Kriterium für das Heroische wie das Superheroische ist zudem das der Supererogation (McCrossin 2017). Das bedeutet, dass Held*innen freiwillig über die gebotenen Pflichten hinausgehen müssen. Bei den Superheld*innen kommt hinzu, dass diese auf systematische Weise supererogatorisch handeln müssen, z. B. im grundsätzlichen Kampf für Demokratie oder Gerechtigkeit, was ihnen wiederum durch ihre physischen wie mentalen Fähigkeiten möglich ist. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zum Heroischen besteht in der Unfähigkeit endgültig zu sterben, was für die Superheld*innen das Sterben eines klassischen Held*innentods – der insbesondere für den antiken Heros von wesentlicher Bedeutung war (Rüth 2016) – unmöglich macht. Diese im wörtlichen Sinne Unsterblichkeit lässt sich durch die seit der Entstehung des Superheroischen im Comicheft bereits angelegten Serialität⁴ des Genres begründen, da es sich nicht um abgeschlossene Geschichten handelt, sondern um Geschichten, die immer weiter erzählt werden und mittlerweile zu so komplexen Storywelten gesponnen wurden, dass es eines Multiversums bedarf, um alle Stränge plausibel aufrecht zu erhalten (Kukkonen 2013), was das Superheroische letztlich zu einer Verbindung von mythischen Held*innen und romanhafter Erzähl- und Entwicklungsweise (Eco 2018) macht.

Der klassische Held kann bei seiner Heldentat sterben, doch die Superheldenfigur wird trotz aller Gefahren, Nachstellungen und Widrigkeiten immer wiedergeboren, sie stirbt nie. Brinkmann verweist darauf, dass Comicautoren seit 1988 die Formel »Der Mann hinter der Maske ist sterblich, die Maske – bzw. der Held – selber nicht« kultivierten. Figuren wie Robin, Flash, Supermann und Green Lantern stiegen nach dem Tod ihrer Alter Egos wie Phönix aus der Asche. (García & Lotter 2015, S. 237)

⁴ Überhaupt konstituiert sich Bedeutung im Superheld*innennarrativ aufgrund der in der Serialität angelegten ständigen Wiederholung und Variation und nicht innerhalb einzelner Hefte (Arnaudo 2013). »Der ›neue Batman‹ [im Sinne eines neu erschienenen Heftes] ist ein Fragment und als solches isoliert – aber gleichwohl bezogen auf alle anderen zugeteilten Hefte der Reihe und auf ein niemals zu rekonstituierendes Batman-Werk, das als Werk-Ganzes nur im Geteiltsein existiert« (Linck 2018, S. 171).

Abschließend ist noch das Kriterium der Asexualität der Superheld*innen zu erwähnen, dass sich sowohl auf die Person selbst wie auf deren Verhältnis zu anderen bezieht. »Denn einerseits können sie mit Rücksicht auf ihr Incognito keine intime Beziehung zulassen, andererseits käme ein sexueller Akt, der eine Entkleidung von der ermannenden Haut erfordern würde, einer symbolischen Kastration gleich« (Söll & Weltzien 2018, S. 166).

Die Kostüme der Superhelden haben den Vorteil, daß die Superhelden gänzlich auf den männlichen Körper reduziert werden und das Geschlechtsteil ohne jede Andeutung im Kostüm verschwindet. Superman mit einer sichtbaren Erektion würde schließlich unendlich viel kraftloser wirken als der geschlechtslose Superman. Folglich sind die Beziehungen der Superhelden zu den Frauen auf eine asexuelle Weise »normal«. (Doetinchem & Hartung 2018, S. 313)

Zusammenfassend soll hier die Explikation von Ditschke und Anhut (2009) angeführt werden, die wiederum unter Berufung auf das Konzept der Familienähnlichkeit und unter Bezugnahme des zuvor genannten cooganschen Vorschlags (2018) sowie der Berücksichtigung einiger, der hier zusätzlich diskutierten, Merkmale zu einem etwas differenzierten Entwurf systematischer Bedingungen für das Superheld*innennarrativ kommen, wobei unter (I) notwendige Bedingungen genannt werden, die jedoch nicht ausreichend sind für eine hinreichende Bestimmung, und deswegen unter (II) um häufige Merkmale ergänzt werden:

- (I) *Mindestens ein Protagonist der Erzählung*
 - (i) *verfügt in Relation zur ihn umgebenden Umwelt über herausragende Fähigkeiten und*
 - (ii) *handelt ›heldenhaft‹. D.h. er handelt in akuten Notsituationen intentional so, dass*
 - (a) *die existenziellen Bedürfnisse anderer gesichert sind.*
 - (b.1) *Dabei handelt die Figur ohne Rücksicht auf ihre eigenen existenziellen Bedürfnisse,*
 - (b.2) *nicht zum Zweck der Maximierung des eigenen Nutzens und*
 - (b.3) *hält es rationalerweise für möglich, dass ihr Eingreifen etwas gegen die Notsituation bewirkt. [...]*
- (II) *Eine Erzählung gehört mit höherer Wahrscheinlichkeit zum Superheldengenre, wenn der Protagonist zusätzlich zu den unter (I) angeführten Bedingungen eine oder mehrere der folgenden Konventionen erfüllt:*
 - (iii) *Dass der Protagonist heldenhaft im Sinne von (ii) handelt, ist in einem prägenden, häufig traumatischen Erlebnis begründet.*
 - (iv) *Der Protagonist verfügt neben der Superheldenidentität über eine zweite, die es ihm erlaubt, am gesellschaftlichen Leben zu partizipieren.*
 - (v) *Der Superheld trägt bei der Ausübung seiner Taten ein Kostüm. (Bei vielen Superhelden verweist dieses ikonisch auf ihre Superheldenidentität.)*
 - (vi) *Gibt es mehrere Protagonisten, welche die Bedingungen unter (I) erfüllen, bilden sie häufig ein Team, in dem sie gemeinsam heldenhaft handeln. [...]*

(III) *Eine Narration lässt sich dann mit höherer Wahrscheinlichkeit dem Superhelden-genre zuordnen, wenn sie aufgrund ihrer Eigenschaften nicht eher als Vertreter eines anderen Genres angesehen werden kann.* (Ditschke & Anhut 2009, S. 135 ff.)

Was bei den bisherigen Explikationbemühungen unberücksichtigt blieb, ist der Blick auf das Medium, durch den eine Trennung zwischen Held*innen und Superheld*innen nochmals geschärft werden kann, denn das Superheld*innengenre ist das einzige Genre, welches durch die Comics selbst entstanden ist (Schikowski 2014). Das verweist bereits mit der Entstehung des Superheroischen auf dessen genrekonstitutive Visualität.

Die beiden vorrangigen Medien der Superhelden – Comic und Film – beruhen auf Visualität. Zwar haben auch viele klassische Helden-Figuren sich in diesen Medien etabliert, umgekehrt jedoch kommen Superhelden in nicht-visuellen Medien kaum vor: Es gibt keine bedeutende Superhelden-Literatur. Superhelden sind an eine visuelle Darstellungsweise gebunden. (Nehrlich 2013, S. 123)

Das Superheld*innengenre hat sich dabei zu einer Art »supergenre« (Murray 2017, S. 11) entwickelt, das – selbst transgressiv und liminal wie die Superheld*innen – die sonst gültigen inhaltlichen oder gefühlsbestimmten Genre Grenzen – von Western bis Science-Fiction, von Romanze bis Horror – aufgelöst hat.

The superhero genre is not a stable or fixed category, but is continually moving beyond categorization, expanding its parameters, and actively resisting rigid or all-encompassing definitions. To a certain extent this is true of all genres, but it is especially the case with the superhero genre, which places transformation at the center of its concerns. (Murray 2017, S. 11)

Aus einer genrespezifischen Betrachtung sind somit die Kriterien Visualität und Transformation von zentraler Bedeutung. Damit sollte zunächst der Gegenstandsbereich der Superheld*innen für diese Arbeit vielleicht nicht klar, aber zumindest klar genug umrissen sein, um abschließend noch einen kurzen Blick auf das Phänomen der Antiheld*innen zu werfen, die augenscheinlich zunächst nicht den Vorstellungen des Superheroischen entsprechen, aber dennoch als Superheld*innen gelten.

3.3 Antiheld*innen

Trotz der Gegenwartsdiagnose als »age of the antihero« (Klapp 1979, S. 97) bleibt dieses Phänomen im wissenschaftlichen Diskurs bisher stark unterrepräsentiert. Das betrifft auch eine Begriffsbestimmung, die sich zumeist in einer unscharfen Abgrenzung zum Held*innenbegriff erschöpft (Bolay & Schlüter 2015, Weinelt 2015), was schließlich zu einer Zunahme der Unbestimmtheit führt.

Ein Blick auf die Verwendung des Begriffs im Kontext solcher Comics bestätigt einmal mehr, dass der Terminus trotz oder wegen der Omnipräsenz des Antihelden vor allem in der postmodernen Popkultur bis heute keine hinreichende Definition erfahren hat und semantisch offen bleibt. Im Comic kann der Antiheld deshalb sowohl als Ausprägung des Superhelden selbst als auch als dessen Antagonist figurieren. (Weinelt 2015, S. 15)

Um den Begriff der Antiheld*innen für wissenschaftliche Diskurse zu präzisieren, schlägt Weinelt in Abgrenzung zu Wilpert (2001) und Bröckling (2015) vor, die Vielfalt der darunter versammelten Konzepte zu reduzieren auf denjenigen Phänotypen, »der dem, was gesellschaftlich als gut betrachtet wird, zuwider handelt oder zumindest nicht mit hundertprozentiger Sicherheit auf der ›richtigen‹ Seite steht« (Weinelt 2015, S. 16), um damit all diejenigen Konzepte der Nichtheld*innen aus der Extension der Antiheld*innen zu eliminieren, die jeglichen Bezug zum Heroischen verloren haben, die also handlungsunfähig, orientierungslos, passiv oder resigniert sind. Zumindest in Bezug auf das Superheld*innen-narrativ scheint diese Position überzeugend, wären doch nichtheroische Superheld*innen bereits begrifflich ein Oxymoron, die konzeptuell die Selbstausschöpfung des eigenen Narratives zur Folge hätten. Zu dem gleichen Ergebnis kommen auch Bolay und Schlüter:

Entsprechend schlagen auch wir für die Bestimmung des Antihelden vor, dass er von der unbestimmt-generalisierten Verneinung des Helden – dem Nichthelden – zu unterscheiden ist. Der Antiheld muss demnach insofern an der heroischen Sphäre beteiligt sein, als er – im ›dämonischen‹ Sinn – die Sphäre des profanen Alltags, der feierabendlichen Antriebslosigkeit verlässt und die Sphäre des Exzeptionellen betritt, in der er mit außergewöhnlichen Anlagen und Mitteln Außeralltägliches vollbringen kann. (Bolay & Schlüter 2015, S. 6)

Antiheld*innen entsprechen somit einer Vielzahl der oben diskutierten Kriterien der Superheld*innen, weichen aber in der moralischen Einschätzung legitimer Mittel zum Zweck der Gerechtigkeit erheblich ab. »Antihelden opponieren gegen die heroischen Verhaltenscodes; sie tun gerade das, was Helden niemals tun würden, und unterlassen, was man von diesen erwartet« (Bröckling 2015, S. 9), trotzdem gelten sie am Ende als gut. Der Antiheros

ist »the good guy who does bad things for the right reason« (Spivey & Knowlton 2008, S. 52). Antiheld*innen sind dadurch im Gegensatz zu Superheld*innen nicht mehr Ausdruck des absolut Guten. Sie sind moralisch differenzierter, was sich z. B. darin äußern kann, dass sie Gutes tun, um damit ihren Lebensunterhalt zu sichern, dass sie brutal, zynisch, egoistisch, sexistisch oder drogenabhängig sein können. Antiheld*innen sind in der Regel Selbstjustiz verkörpernde Vigilanten. Ihr Weg zu Gerechtigkeit steht nicht im Dienste der Bewahrung und Wiederherstellung von geltendem Recht und bestehender Ordnung. Sie sind somit keineswegs »pro-establishment figures«. In der Regel liegt ihr eingeschlagener Weg in einer Enttäuschung durch das bestehende System begründet. Eine zentrale Funktion des Antiheros liegt somit, im starken Kontrast zum Heros, nicht in der Verkörperung gesellschaftlicher Ideale, sondern genau in der Kritik am Wertesystem einer Gemeinschaft durch die Unterminierung des Heroischen (Simmons 2008). Ist also die Idee der Antiheld*innen die Kritik am Heros sowie der durch ihn repräsentierten Gesellschaftsordnung, ist es nicht verwunderlich, dass Antiheld*innen erst Mitte des 20. Jahrhunderts Einzug in Populärkultur und Superheld*innennarrativ erhalten haben, »lassen sich doch die Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs und des Vietnamkriegs als Grundlage einer Kritik am althergebrachten Heldenkonzept annehmen« (Weinelt 2015, S. 21, Fußnote 4).

Das, was dieses Konzept der Antiheld*innen dabei so attraktiv macht und dessen hohe Popularität bis in die Gegenwart begründet, ist, dass es trotz Aufbewahrung wesentlicher Dimensionen des Heroischen, nicht an dessen enges, narratives Korsett gebunden ist und dadurch Freiheiten gewinnt sowohl in Bezug auf Charakterentwicklung als auch auf unerwartete Handlungsverläufe (Lethbridge 2015). Im Superheld*innenuniversum ist der Möglichkeitsraum des Antiheros somit deutlich größer als der traditioneller Superheld*innen.

Abschließend soll noch ein kurzer Blick geworfen werden auf die Gegenspieler*innen der Superheld*innen, da sie – auch wenn sie in den hier eröffneten Überlegungen allenfalls eine Nebenrolle spielen – für die Dramaturgie des Superheld*innennarrativs zweifelsohne eine fundamentale Rolle haben (Hatfield 2013) und zudem an ihnen die zentrale Bedeutung des Ordnungsmotivs besonders sichtbar wird. So sieht bereits Benjamin (2015) Schurk*innen als große Verbrecher*innen, deren Straftaten sich dadurch auszeichnen, dass sie zum Zwecke der Herstellung neuer Ordnungen eingesetzt werden.

Der Unterschied zwischen positiven Helden und negativen Helden – Benjamins »großer Verbrecher« ist ja gleichsam ein Held mit negativem Vorzeichen – wäre also nicht die Etablierung einer Ordnung, denn das ist ja gerade das Gemeinsame, sondern die uneingeschränkte Herrschaft über die neue Ordnung. Der negative Held offenbart einen Bezug zu uneingeschränkter Macht, und dies impliziert Gewalt. (Dorchain 2013, S. 52)

Schurk*innen stellen somit »häufig eine ins Negative gewendete Spiegelung des Helden, einen bösen Zwilling oder, wie Tyree formuliert, »an identical – but evil – version of himself« (Holzen 2018, S. 192) dar.

[V]illains are the very anti-thesis of superheroes and the values they stand for. A villain's mission is an anti-social one that serves their self-interested goals and satisfies their narcissistic desires for wealth and power, or revenge and renown. Presented as morally, ideologically, and/or physically defective, villains tend to be disconnected from the ordinary world and remain at odds with the rules and values of society at large. The villains' transgressive status brings them great freedom, as they operate outside the limits of law and propriety; for them »nothing is beyond the pale, nothing is prohibited, no means to any end denied«. (Sereni 2020, S. 31 f.)

Der Kampf zwischen Held*in und Schurk*in ist somit ein Kampf um Ordnungssystem. Wahre Superschurk*innen gehen darüber hinaus. Sie zielen darauf ab, jedwede Ordnung gänzlich aufzulösen. »Dem Superschurken gerät die alltägliche Rationalität von Zwecken und Mitteln aus dem Blick, die noch das gewöhnliche Verbrechen beherrscht. [...] Superschurkentum beginnt also da, wo Rationalität unmittelbar in Wahnsinn umschlägt« (Meyer 2011, S. 135).

der denker [das ist der superintelligente Superschurke] will die macht, weil er das glück des kleinen mannes nicht findet. der denker ist irr. mit seinem denken überrollt er gefühllos die natürliche ordnung, d.i. den status quo, und da ihm kommunikation mit dem kleinen mann nicht möglich ist, zielt er auf die diktatur. (Wiener 2018, S. 306 f.)

In der radikalsten Form geht es den Superschurk*innen aber nicht einmal mehr um die Diktatur, denn letztlich ist die Diktatur Ort absoluter Ordnung, frei von jedwedem Möglichkeitsraum. Ihnen hingegen geht es um den absoluten Möglichkeitsraum, frei von jeglicher Ordnung und Rationalität und Orientierung. Das genau lässt sie »irr« im Sinne von irrational erscheinen und ist Ausdruck der höchsten Form des Wahnsinns. So symbolisiert der Joker, als Ur- und Archetyp des Superschurken, eine »force of pure chaos« (Pyle 2021, S. 104). Die Geschichten der Superheld*innen sind somit Artikulationen des ewigen Kampfes zwischen Chaos und Kosmos. Um das und Weiteres zu illustrieren wird im nächsten Kapitel ein Überblick über das Werden des jetzt konturierten Superheroischen gegeben.

***GESCHICHTE DER
SUPERHELD*INNEN***

4

4.1 Vorgeschichte: Vom Comicstrip zum Comicheft

Die Gegenwart ist eine Zumutung. Sie wartet nicht auf uns. Sie stemmt sich gegen ihre Entzifferung. Zu komplex, zu vielschichtig, zu undurchsichtig sind die zeitgleich ablaufenden Vorgänge. Will man sie entschlüsseln, hat man nur eine Chance: Man muss die Vergangenheit in den Blick nehmen. Wer das tut, findet sich unvermittelt in der Gegenwart wieder. [...] Die Gegenwart lässt sich nicht mit einem geografisch verengten Rückblick entziffern. Deshalb sollte sich der Blick jeweils auf die Weltgegenden richten, in denen markante Entwicklungen eine geschichtsmächtige Verdichtung erfahren haben. (Schöllgen 2018, S. 5 f.)

Der folgende historische Abriss des Superheroischen erfolgt wie jede historische Darstellung vor dem Hintergrund einer hermeneutischen Situation (Gadamer 1999), die hier geprägt ist von der Perspektive auf Orientierungen der Hoffnung. Ziel dieser Darstellung ist es, anhand der nunmehr über 80-jährigen Tradition der Superheld*innen bestimmte Muster in der Geschichte aufzudecken, die pädagogische Relevanzen erkennen lassen in einem Maße, das über ein singuläres Ereignis hinaus verallgemeinerbar und dadurch unmittelbar für die Gegenwart bedeutsam ist. Um das zu erreichen, wird versucht, unter Zuhilfenahme einer Vielzahl bestehender Überblickswerke zur Geschichte der Superheld*innen¹, ein möglichst kontingentes Bild der historischen Dimension von Superheld*innen in ihrer Relevanz für das Spannungsfeld von Subjekt und Gesellschaft aufzuzeigen. Der Unterschied dieser Darstellung im Vergleich zu anderen liegt darin, dass die ausgewählten Beispiele im Wesentlichen danach ausgesucht wurden, dass sie einerseits im Sinne Klafkis (1958) in fundamentaler und elementarer Hinsicht besonders geeignet sind, um das Phänomen der Orientierung zu exemplifizieren und andererseits sich die Auswahl auf einige wenige

¹ Einen guten Überblick über wichtige historische Darstellungen geben Nehrlich et al. (2018, S. 12, Fn. 2). In dieser Arbeit wird darüber hinaus häufig Bezug genommen auf Morrison (2013) und Dath (2016).

Held*innen fokussiert, denen ein besonders prägender, zeitüberdauernder und nachhaltiger Einfluss auf die Welt der Superheld*innen sowie ihrer Rezipient*innen zugesprochen werden kann, der sich insbesondere in der Präsenz im Diskurs über das Superheld*innen-narrativ sowie der Zeitlosigkeit der Held*innen ausdrückt. Insofern »hält sich die Beschreibung an hervorstechende Merkmale, die weder erschöpfend sein können noch wesentlich sein müssen, sondern der Identifikation und Reidentifikation des zu Beschreibenden dienen« (Orth 1991, S. 17). Die folgenden Ausführungen sind damit streng genommen kein Kapitel zur Geschichte der Superheld*innen, sondern genauer zur Geschichte des Orientierungspotenzials von Superheld*innen.

Es kann also keine Übersicht über Superheld*innen in ihrer Vollständigkeit und Komplexität erwartet werden, genauso wenig wie der mittlerweile sehr umfangreiche und nicht mehr überschaubare Diskurs darüber in allen Feinheiten und Kontroversen abgebildet werden kann – so listet z. B. die Bonner Bibliographie für Comicforschung alleine unter dem Stichwort *superhero* 2253 Treffer (BOBC 2021, Stand: 24. Juni 2021) –, wie zum Beispiel der lang andauernde Streit darüber, wann genau die unterschiedlichen »aus dem Fandiskurs heraus entstandene[n]« (Vignold 2018, S. 97) Zeitalter – die auch im Folgenden die historische Darstellung gliedern – angesetzt werden sollen oder ob nicht andere Einteilungen sinnvoller wären (Gavaler 2018, Dath 2016)², da diese, trotz aller Relevanz, zur Klärung der hier vorliegenden Fragestellung nicht sonderlich dienlich erscheinen – zumal die folgende Einteilung hier eher heuristischen Zwecken dient, um bestimmte Erscheinungen des Superheld*innennarrativs mit bestimmten gesellschaftspolitischen Entwicklungen in Verbindung zu bringen. Auch werden keine umfassenden inhaltlichen Zusammenfassungen einzelner Geschichten geboten, da es vielmehr um den Versuch geht, die invarianten Ordnungsstrukturen des Superheroischen zu rekonstruieren, d. h., das Superheroische als »Widerspiegelung einer gesellschaftlichen Situation« (Eco 2018, S. 288), als Spiegel kultureller und moralischer Werte (Hatfield et al. 2013, Trummer 2011) zu deuten. Des Weiteren ist hierbei zu beachten, dass es nicht primär um die Darstellung von Fakten³ – im Sinne von nach wissenschaftlichen Gütekriterien abgesicherten Erkenntnissen – mit dem ihnen inhärenten Anspruch auf irgendeine Art von (objektiver) ›Richtigkeit‹ geht, sondern vielmehr um die Darstellung der durch Superheld*innen und den Diskurs darüber erzeugten gesellschaftlichen Bedeutung, deren Spektrum durch eine Vielzahl ausführlicher wörtlicher Zitate – zu diesem Zweck auch aus populär- und nicht-wissenschaftlicher Literatur – angedeutet werden soll. In diesem Zusammenhang wäre es auch verfehlt, die entsprechenden Quellen einer strengen Quellenkritik zu unterziehen, da es genau darum geht, welche subjektiven Deutungshorizonte durch das Narrativ eröffnet werden, völlig losgelöst von der Frage, ob es dabei möglicherweise zu einer pers-

2 So wurde z. B. die Bezeichnung *golden age* erstmalig in dem Fanzine *Comic Art* verwendet (Lupoff 1961). Und es gibt Bestrebungen, bedingt durch die mit der Digitalisierung von Comics entstandenen Möglichkeiten, die Zeit seit 2010 als *blue age* zu bezeichnen (Resha 2020).

3 Inwieweit davon in literatur- oder medienwissenschaftlichen Analysen, die inhaltsdeutend sind, überhaupt die Rede sein kann, bleibt ohnehin fraglich.

pektivischen Verzerrung kommt. Damit aber sollen die Relativierungen beendet und der Gang in und durch die Geschichte begonnen werden.

Menschliche Kommunikation mittels statischer visueller Narrative, dessen genrekonstitutive Bedeutung bereits herausgestellt wurde, lässt sich nach derzeitigem Wissensstand mehr als 6000 Jahre über die unterschiedlichen Kulturen der Welt zurückverfolgen (Prorokova & Tal 2018). »Drawing is a basic human ability, and sequential images are prevalent across human history and cultures, in contexts from cave paintings and wall tapestries to sand drawing and comics« (Cohn 2018, S. 305). Technische Errungenschaften wie Buchdruck oder Digitalisierung fördern die Verbreitung visueller Narrative zunehmend (Prorokova & Tal 2018). Ein Spezialfall visueller Narrative ist dabei der Comic, im weitesten Sinne verstanden als zu »räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen« (McCloud 2011, S. 17).⁴ Unter der genannten Beschreibung lassen sich Comics mindestens zurückverfolgen bis ins alte Ägypten etwa 1400 v. Chr. (McCloud 2011). Die für den Comic typische Kombination aus Bild und Text könnte durch die zufällige Entdeckung des Bayt Ras Grabs im Jahr 2016 auf das erste Jahrhundert v. Chr. datiert werden, denn was an der dort gefundenen Grabkammer außergewöhnlich ist, ist die Verbindung typischer prachtvoller Wandgemälde mit »Sprechblasen-ähnlichen Inschriften« (Podbregar 2018), was die Frage eröffnet, ob es sich dabei nicht um die »First Aramaic Comics« (Testard-Vaillant 2018) handelt.

Already unique on account of the abundance and originality of its iconography, this tomb is even more so through the inscriptions that accompany the scenes depicting the construction site. »These 60 or so texts painted in black, some of which we have already deciphered, have the distinctive feature of being written in the local language of Aramaic, while using Greek letters«, says Jean-Baptiste Yon, of the same research unit. This combination of the two primary idioms of the ancient Near East is extremely rare, and will help to better identify the structure and evolution of Aramaic. The inscriptions are actually similar to speech bubbles in comic books, because they describe the activities of the characters, who offer explanations of what they are doing (»I am cutting (stone)«, »Alas for me! I am dead!«), which is also extraordinary.
(Testard-Vaillant 2018)

Dabei ist der Comic keineswegs als minderwertig gegenüber anderen Medien zu sehen, sondern »[s]eine Sprache ist so reich und komplex wie die Sprache des Romans, aber auf andere Weise« (Seeßlen 2018a, S. 246). Letztlich gestaltet sich der durch die Kombination von Bild und Text im Comic zur Verfügung stehende Möglichkeitsraum sogar als größer, da

⁴ Der Versuch einer intensionalen Definition von dem Begriff Comic, der übereinstimmend ist mit der faktisch bestehenden Extension des Begriffes – also den Dingen, die gemeinhin als Comic bezeichnet werden –, ist bis heute gescheitert (Beaty, Sousanis & Woo 2018, S. 31 f.), wodurch Comics wohl ebenfalls am besten unter dem Konzept der Familienähnlichkeit begriffen werden können.

sich darin sowohl des »regimens of art (e.g., perspective, symmetry, brush stroke) [als auch des] regimens of literature (e.g., grammar, plot, syntax)« (Eisner 1985, S. 8) bedient werden kann. Die Ideen des modernen Comics wurden dann maßgeblich inspiriert durch die seit den 1830er Jahren veröffentlichten Bildergeschichten Rodolphe Töpffers, »truly the father of the comic strip« (Kunzle 2007, S. X), über den Goethe, angesprochen auf den Vorwurf an Töpffer, dass dieser Goethe nur nachahme, sagte:

Es ist wirklich zu toll! [E]s funkelt alles von Talent und Geist! Einige Blätter sind ganz unübertrefflich! Wenn er künftig einen weniger frivolen Gegenstand wählte und sich noch ein bißchen mehr zusammennähme, so würde er Dinge machen, die über alle Begriffe wären. [...] Töpffer scheint mir im Gegenteil ganz auf eigenen Füßen zu stehen und so durchaus originell zu sein, wie mir nur je ein Talent vorgekommen.
(Eckermann 1835, S. 245)

»[S]o ist Töpffers Verdienst um den Comic beträchtlich – und sei es nur seine Erkenntnis, dass er, der er weder Maler noch Literat war, eine Kunstform geschaffen hatte, die zugleich Beides und Keins von Beidem ist. Eine ganz neue Sprache« (McCloud 2011, S. 25). Comics, so wie sie heute bekannt sind, haben ihren Ursprung in den sogenannten *comic strips* als Teil von Zeitungen. Als erster *comic strip* gilt *Hogan's Alley*, später bekannt als *The Yellow Kid*, abgedruckt 1895 in der *New York World* (Gordon 1998).⁵ Bis in die 1930er Jahre war das die übliche Erscheinungsform von Comics (Nehrlich et al. 2018), welche für steigende Verkaufszahlen der Tages- und Wochenzeitungen sorgte (Gordon 1998).

In the comics medium, the continuing adventure narrative first appeared in the daily newspaper stripes. This was feasible because until the 1930s, newspapers dominated popular reading and were a regular uninterrupted family companion. In those years, there was fierce competition on the newsstands and comics, particularly continuity stripes, held the loyalty of readers. This required storytelling skills.
(Eisner 2008, S. 127)

Im Jahre 1933 lösten sich die Comics dann aus dem Format der Zeitungen und es erschienen die *Famous Funnies* als erstes modernes käufliches Comicheft – nach einigen gescheiterten Versuchen von kostenlosen Comicheften zu Werbezwecken (Kimble & Goodnow 2016, Gordon 1998). Dabei handelte es sich aber um einen »cynical attempt to put old wine in new bottles by reprinting popular newspaper comic strips« (Riesman et al. 2018). Dies sollte sich aber zwei Jahre später mit der Einführung von *New Fun Comics #1* ändern, in dem erstmalig neues Originalmaterial publiziert wurde. »With its declaration that these

⁵ Je nach zugrunde gelegten definitorischen Merkmalen des *comic strips* kann die Bestimmung variieren, denn während es zunächst ein Einzelbild war, waren es im Jahr 1896 bereits Bildsequenzen, die dann 1897 ihre bis heute typische Form von durch weiße Stege abgetrennten Einzelbildern in sequenzieller Anordnung erhalten sollten (Knigge 2009).

flimsy products could provide exciting, new content, New Fun No. 1 was the birth of the comic book as we now know it« (Riesman et al. 2018).

Mit der Einführung des Kiosk-Hefts, des sogenannten Comic Book, auf dem nordamerikanischen Zeitschriftenmarkt werden gänzlich neue Lesergenerationen angesprochen. Gleichzeitig wird ein Printmedium geschaffen, das es erlaubt, umfangreichere abgeschlossene Comic-Geschichten zu publizieren. (Dolle-Weinkauff 2014, S. 460)

Damit war zumindest das Medium bereitet, in dem die Superheld*innen nur fünf Jahre später ihren ungeahnten Siegeszug antreten sollten.

Etwa zeitgleich zu Töpffers veröffentlichten Bildergeschichten erschienen seit den 1830er Jahren wöchentlich erscheinende, billig produzierte und sehr erfolgreiche Publikationen – die sogenannten *dime novels* (USA) oder *penny bloods* bzw. später *penny dreadfuls* (Groß Britannien), in Deutschland bekannt als Groschenhefte – in Form von meist 8 oder 16 Seiten umfassenden Abenteuergeschichten, die in der Regel auf männliche Kinder und Jugendliche aus der Arbeiterklasse ausgerichtet und reich illustriert waren (Murray 2017, Flanders 2014). Besonders erfolgreich waren die *dime novels* in Nordamerika in den 1860ern zur Zeit des Bürgerkriegs »as soldiers found the melodramatic stories a diversion from wartime fears« (Chambliss & Svitavsky 2008, S. 3). »Penny fiction was Britain's first taste of mass-produced popular culture for the young, and – like movies, comics, video games and computer games in the century that followed – was held responsible for anything from petty theft to homicide« (Summerscale 2016). Da bereits nahm die immerwährende fundamentalkritische, dafür wenig evidenzbasierte, Analyse an Massenmedien ihren Anfang. Mit der offiziellen Beendigung der *Frontier* – und damit des Wilden Westens – im Jahre 1890 braucht es plötzlich neue, an die moderne Urbanität angepasste Held*innen.

As the United States declared the frontier closed, established icons such as the cowboy became disconnected from everyday American experience and were supplanted by new popular adventure fantasies with heroes whose adventures stylized the struggle of the American everyman with a modern industrialized, heterogeneous world. The challenges posed by an urbanizing society to traditional masculinity, threatened to weaken men's physical and mental form and to disrupt the United States' vigorous transformation from uncivilized frontier to modern society.

(Chambliss & Svitavsky 2008, S. 1)

Zum Ende des 19. Jahrhunderts hin wurden die Groschenhefte daher abgelöst durch die sogenannten *Pulp*-Magazine, die zumeist mehrere fortlaufende Abenteuergeschichten in einem Heft führten mit einem Umfang von typischerweise 128 Seiten. Diese beinhalteten bereits eine Vielzahl von Held*innen, die einen erheblichen Einfluss haben sollten auf

die späteren Superheld*innen und als deren Vorläufer gelten, wie z. B. Hugo Hercule aus dem Jahre 1902, der übermenschliche Stärke besaß (Murray 2017, Chambliss & Svitavsky 2008). Besonders hervorzuheben sind daneben einerseits die beiden aus den 1910er Jahren stammenden Heroen Tarzan mit seinen übermenschlichen Fähigkeiten sowie seinen Bezug zur antiken Mythologie und Zorro als maskierter Rächer mit Doppelidentität sowie andererseits The Shadow, einem Verbrechensbekämpfer mit geheimer Identität und der Fähigkeit mittels Gedanken Menschen zu manipulieren, »the most popular pulp and radio mystery man of the thirties« (Gavaler 2018, S. 43), und Doc Savage, dem Universalgenie mit außergewöhnlicher Athletik und Sinneswahrnehmung aus den 1930er Jahren (Groensteen & Morgan 2018), alle »unified by the central trope of controlled, individual transformation employed for social good« (Gavaler 2018, S. 49). So wie also das Medium Comicheft für die Superheld*innen bereitstand, waren in den Abenteuergeschichten der Pulp-Magazine die Konzepte von übermenschlicher Kraft, doppelter Identität sowie prosozialer Mission vorbereitet, »but it took Siegel and Shuster to put them all together into Superman« (Coogan 2013, S. 13), um damit die Ära der Superheld*innen einzuleiten.

4.2 Das Goldene Zeitalter: Truth, Justice and the American Way

I am lying in bed counting the sheep when all of the sudden it hits me. I conceive a character like Samson, Hercules, and all the strong men I have ever heard tell of rolled into one. Only more so. I hop right out of bed and write this down, and then I go back and think some more for about two hours and get up again and write that down. This goes on all night at two-hour intervals, until in the morning I have a complete script.
(Siegel zit. n. Fingerroth 2004, S. 14)

Das war der Tag im Jahr 1934 als Jerry Siegel eine Figur erdachte, die Herkules, Samson, Jesus Christus sowie andere Figuren aus Bibel, Mythologie, Comics und Kinofilmen in sich vereinte (Meinrenken 2018, Feiffer 1996) und dessen vielfältige Bezüge sich als stilprägend und konstitutiv für das gesamte Genre erweisen sollten (Groensteen & Morgan 2018, Reynolds 2013), »um für immer die Welt des mythischen Geschichtenerzählens zu verändern« (Stuller 2018, S. 434) und zum ultimativen Symbol für *truth, justice and the american way* zu werden (Andrae 2010b). Am selben Tag brachte Siegel das Skript zu seinem Freund Joe Shuster, der daraufhin die ersten Entwürfe von Superman⁶ zeichnete.

⁶ Der Begriff Superman taucht zuerst in *Man and Superman*, einem Drama in vier Akten, von George Bernard Shaw (1903) auf, dort mit deutlichen Bezügen zu Nietzsches Übermensch und zur Eugenik (Gavaler 2018), und wurde auch von James Joyce (1922) in *Ulysses* verwendet, wobei es keine Hinweise darauf gibt, dass Siegel und Shuster diese Werke kannten (Nehrlich 2018). Dennoch sind konzeptuellen Parallelen zwischen Nietzsches Übermensch und den Superheld*innen deutlich erkennbar (Frahm 2018, Bogaerts 2013, Fleming 2006), insbesondere im Hinblick auf die Ideen von Autonomie und Transgression (vgl. Kap. 3).

Aber es sollte noch vier weitere Jahre dauern, bis Siegel und Shuster einen Verlag gefunden hatten, der ihren Comic druckte, und damit das Goldene Zeitalter einleitete.

Die Idee von Superman als unermüdlichem Verbrechensbekämpfer, der zu Beginn seiner Karriere nicht gegen Superschurk*innen, sondern vielmehr gegen alltägliche Verbrecher kämpfte, liegt wahrscheinlich darin begründet, dass Siegels Vater bei einem nie aufgeklärten Raubüberfall ermordet wurde, weshalb Siegel Verbrechen hasste. »Superman came not out of our strength but out of our vulnerability« (Colton 2008). So kämpfte Superman von Anbeginn für Wahrheit und Gerechtigkeit und mit Kriegseintritt Amerikas zudem für den amerikanischen Weg (Cronin 2020), was den Slogan *truth, justice and the american way* – fast so ikonisch wie Superman selbst (Pulfer 2020) – bis in die Gegenwart untrennbar mit Superman verknüpfte und so zum Sinnbild für das gesamte Goldene Zeitalter wurde. Superman wurde von den jüdischen Emigrantenkindern Siegel und Shuster konzipiert als »Verteidiger der Unterdrückten« (Action Comics #1, 1938, S. 1), innenpolitisch im Hinblick auf die katastrophalen Zustände als Ergebnis der *Great Depression* (Morrison 2013) und außenpolitisch im Hinblick auf die Tötung und Unterdrückung der Juden in Nazideutschland (Kramer 2021). »In a world sick with the Depression, violent crime, the threat of fascism and war, Americans seemed in dire need of a neo-Nietzschean hero who used his power to rescue« (Feiffer 1996). »Inspired by the energetic leadership of President Franklin Delano Roosevelt and the attempts of the government to alleviate the Depression through the programs of the New Deal, the Superman stories struck a chord in the minds and hearts of Americans« (Robbins 2013, S 52). In diesem für die meisten US-amerikanischen Bürger*innen schier unerträglichen Spannungsfeld zwischen einem wirtschaftlich bedingten innenpolitischen Isolationismus einerseits, ausgelöst durch den Börsencrash, die hohe Arbeitslosigkeit und Armut, und der gleichzeitig einen Interventionismus provozierenden globalpolitischen Lage mit zunehmendem Einflussgewinn Hitlers, bedurfte es eines*r Held*in (Olson 2013, Reynolds 2013). Dabei war es entscheidend, dass Superman als Identifikationsobjekt nicht nur übermenschlicher Held, sondern in der Figur von Clark Kent auch gleichzeitig Durchschnittsamerikaner mit seinen typischen Problemen wie einer nicht erwiderten großen Liebe durch Lois Lane und dem Gefühl der Ausbeutung durch den Kapitalismus war, also eine Figur, die das Gefühl des Versagens kannte. Das wird exemplarisch deutlich an Lois Lanes Kommentar nach dem ersten Date mit Clark Kent:

*LOIS: YOU ASKED ME EARLIER IN THE EVENING WHY I AVOID YOU.
I'LL TELL YOU NOW: BECAUSE YOU'RE A SPINELESS, UNBEARABLE COWARD.*
(Action Comics #1, 1938, S. 8)

Das war Shusters und Siegels bahnbrechende Idee, die damit genau die Bedürfnisse des Zeitgeistes getroffen hatten und so »Medium, Verlag und Figur umgehend zum Durchbruch verhalf[en]« (Nehrlich 2013, S. 109). Als Clark Kent verkörperte er die Ängste und Nöte der Menschen, als Superman deren Lösungen. Das mühelose Zerstören eines Autos auf der

Titelseite symbolisiert seine übermenschliche Kraft (Meinrenken 2018), die er zum Kampf gegen die fortschreitende Industrialisierung, die vielen Menschen den Arbeitsplatz kostete, einsetzte. So wurde Superman von Beginn an zu einem Helden des Volkes (Morrison 2013).

Der Ursprung der Superhelden lässt sich exakt mit dem Erscheinen von Superman in Action Comics 1 (1938) bestimmen.⁷ Der Superheld mit übermenschlichen Fähigkeiten, einem Kostüm und einer geheimen Zweitidentität kann als das eigenständigste Genre der Comics begriffen werden. Schon in Action Comics 1 sind diese Merkmale der Superheldengeschichte präsent, neben solchen wie einer eindeutigen Mission und der Herkunftserzählung. Das gesamte Genre der Superhelden hat also seine Keimzelle in dieser kurzen Erzählung über Superman. (Giesa & Meteling 2018, S. 4)

In Superman waren somit alle genrekonstitutiven Merkmale bereits angelegt. Er wurde zu dem Prototyp des Superheroischen und »zog eine ganze Legion neuer kostümierter Heroen nach sich, die die Figuren der Zeitungsstrips aus den amerikanischen Comic-Heften rasch verdrängten und ihren Inhalt bis heute dominieren« (Knigge 2004, S. 193). »A story paradigm as potent as Hercules or Odysseus had been born, spawning its offspring in a popular culture that would soon encircle the world. It would not be long before the American monomyth became a subculture of Planet Earth« (Jewett & Lawrence 2013, S. 83).

Das markante und stilbildende Kostüm von Superman ist darauf zurückzuführen, dass Shuster selbst Bodybuilder war und daher eine große Affinität zu hautengen Anzügen und Umhängen hatte, ähnlich denen der antike Götter optisch nachstellenden Muskelmänner im damaligen Zirkus und auf den Jahrmärkten (Meinrenken 2018, Bahlmann 2016, Andrae 2010b), die im Amerika der 30er Jahre als das Symbol für maskuline Stärke, Mut und Ausdauer galten (Morrison 2013, S. 32).

Um der farblichen Stumpfheit des Zeitungsdrucks entgegenzuwirken und sich im Wettbewerb hervorzuheben, trugen die Helden Kostüme in leuchtenden Primärfarben und kämpften in einer knallbunten Primärfarbenwelt! [...] Dadurch, dass die Kostüme immer genau dieselbe Farbe hatten, wurden sie für den Leser zu Erkennungszeichen der Figuren. (McCloud 2011, S. 196)

Im Jahre 1939 bereits erschien dann das erste Comicheft, das ausschließlich von einem Charakter, nämlich Superman (Superman #1), handelte, was zu einer unglaublichen Reso-

⁷ Auch wenn bei genauer Betrachtung diese vermeintlich eindeutige und in den meisten Darstellungen so vorgenommene Datierung doch nicht so eindeutig zu sein scheint (Gavaler 2018) und vielleicht Olga Mesmer, The Girl with the X-ray Eyes, als einseitiger *comic strip* bereits 1937 im Pulp-Magazin *Spicy Mystery Stories* veröffentlicht, die erste Superheldin darstellen könnte (Murray 1998, Swiderski 2012) – was jedoch von Coogan (2013) kritisch betrachtet wird, da ihr die entsprechende Mission fehlt, was wiederum von Murray (2017) in Frage gestellt wird, der die prosoziale Mission für eben nicht genrekonstitutiv erachtet – oder in der japanischen Deutung die Figur Golden Bat von 1931 (Groensteen & Morgan 2018), bleibt Supermans genrekonstituierende Zäsur (Nehrlich 2018) davon unbenommen.

nanz insbesondere bei Jugendlichen führte. Siegel und Shuster hatten es geschafft, in nur zwei Jahren die Welt zu verändern. Alle Verlage wollten Superheld*innen (Coogan 2018, Greenspan 2021). Die durchschnittliche Auflage von Comicheften zu der Zeit lag zwischen 200.000 und 400.000 Exemplaren. Die *Superman*-Hefte hingegen wurden durchschnittlich 1,3 Millionen Mal verkauft (Wright 2003). National Allied Publications, der Vorgänger des späteren DC Comics, wurde mit Superman zum erfolgreichsten Verlag der Zeit (Booker 2014). »It was the start of not just a genre, but an entire industry« (Riesman et al. 2018). Eine Vielzahl von Comickünstler*innen, den »Schöpfer[n] symbolischer Bedeutungen« (Eco 2018, S. 276), waren Kinder von jüdischen Immigranten und fast ausschließlich männlich. So entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass es emigrierte Osteuropäer*innen waren (Fingeroth 2008) – bzw. genauer deren erste Nachkommengeneration –, die in ihrem Streben, sich an die amerikanische Kultur zu assimilieren, *das* Symbol amerikanischer Werte sowie *das* popkulturelle Phänomen Amerikas schufen (Feiffer 1996) und dabei selbst den *American Dream* – vom Tellerwäscher zum Millionär – verkörperten, wie z. B. Stan Lee (Realname: Stanley Martin Lieber) oder Jack Kirby (Realname: Jacob Kurtzberg).

Noch im gleichen Jahr (Detective Comics #27, 1939) erblickte – in Anlehnung an den aus den Pulp-Magazinen bekannten Helden The Shadow – ein sehr viel düsterer, aber gleichermaßen prototypischer Superheld das Licht der Welt: Batman, der vielleicht rebellischste aller Superheld*innen. Batman war die Verbindung eines überragenden Kriminalisten im Sinne Sherlock Holmes mit den großen Athleten aus *Die Maske des Zorro* und *Die drei Musketiere* (Klock 2013). Der Batman der frühen Jahre hatte keine Superkräfte, war düster und brutal und verkörperte den einsamen und besessenen Einzelkämpfer, was ihn von allen übrigen Superheld*innen zu der Zeit unterschied. (Morrison 2013, S. 37). Er ist eine »Gewaltmaschine«, die »buchstäbliche Überzeichnung der moralistischen Vorlage« (Linck 2018, S. 177) Superman. Batman wird beim Kampf gegen das Verbrechen durch Rache angetrieben, da er als Junge mit ansehen musste, wie seine Eltern bei einem Raubüberfall ermordet wurden (Batman #1). Das Motiv des Todes sollte sich im Anschluss daran zu einem zentralen Motiv für die Entstehung von Superheld*innen entwickeln (Nehrlich et al. 2018).

Finger teamed up with Kane for one of the most important Batman stories ever, the origin of the character in Detective Comics No. 33. At this point in comic-book history, most superheroes had no underlying motivation for being heroes other than a desire to do good. With Batman's origin, Kane and Finger introduced the novel idea of a young boy witnessing his parents' murders and being driven to avenge their deaths by becoming a superhero. It was the building block of Batman's characterization for years to come and inspired countless angst superheroes with similar sob stories. (Riesman et al. 2018)

Superman und Batman bildeten die beiden Extreme des Superheroischen, der eine als das Gute verkörpernde Lichtgestalt, der andere als in der Dunkelheit operierender Rächer, die

»in ihrer Differenz ein großes Spektrum an möglichen Superhelden-Figurationen ausleuchten« (Nehrlich 2013, S. 126). »Whereas Superman was utopian and about modernity and the future, Batman was dystopian and gothic, rooted in the past and especially the tragedy of his origin—the murder of his parents« (Murray 2017, S. 9).

Batman entstand aus der bewussten Umkehr von allem, was hinter der Dynamik rund um Superman stand: Superman war ein Außerirdischer mit Superkräften – Batman hingegen ein Mensch ohne übermenschliche Fähigkeiten. Supermans Kostüm ist strahlend bunt – Batmans Verkleidung wiederum grau und düster mit ein paar gelben Klecksen. Clark Kent war der hart schuftende Sohn eines Farmers, der in einer Kleinstadt in Kansas aufgewachsen war, wohingegen Batmans Alter Ego, Bruce Wayne, das Leben als reicher Frauenheld genoss – er war Spross einer seit Generationen wohlhabenden Familie von der Ostküste. Clark hatte einen Boss. Bruce einen Butler. Clark war hinter Lois her. Bruce vergnügte sich mit einer Reihe von Debütantinnen und Filmstars. Superman arbeitete allein. Batman hatte einen jungenhaften Partner, Robin, der grüne Schläpfer, eine schwarze Maske und einen gelben Umhang trug. Superman war ein Vertreter des Tageslichts, Batman repräsentierte Nacht und Schatten. Superman war rational, apollonisch ausgeglichen. Batman war dionysisch – rauschhaft und wild. Supermans Mission war die maßvolle Verteilung von Gerechtigkeit. Batman war auf einem emotionalen Haudrauf-Rachefeldzug. (Morrison 2013, S. 45)

Darüber hinaus symbolisieren sie idealtypische konträre Gerechtigkeitsvorstellungen, die sich als Konflikt bis in die Gegenwart erhalten haben und im Film *Batman v Superman: Dawn of Justice* (2016) kulminieren: Für Superman kann es Gerechtigkeit, ganz im sokratischen Sinne, nur innerhalb der geltenden Regelsysteme geben, für Batman jedoch ist das bestehende Systems selbst so korrupt, dass Gerechtigkeit nur außerhalb des Systems herzustellen ist (Pagnucci 2017). Während Superman ein sozialistischer Held der Arbeiter*innenklasse ist, verkörpert Batman die kapitalistische Idee von Erfolg durch harte Arbeit und höchste Anstrengung (Brody 1995).

Was den Superheld*innen bisher fehlte, waren jedoch ebenbürtige Gegenspieler*innen. Der damit einsetzende Spannungsverlust in den Geschichten sorgte für die Entstehung der Superschurk*innen (Kaveney 2008). Der erste und ikonischste dieser Art war der Joker, ein serienkillender, wahnsinniger Clown, als Gegenspieler und körperlicher wie psychischer Gegentypus von Batman. »Der Joker ist die perfekte, zügellose, europäisch wirkende Antwort auf Batmans amerikanische Machermentalität, seinen durchtrainierten Körper und seinen verblüffenden Elan« (Morrison 2013, S. 43). Neben den Superschurk*innen brachte Batman noch eine zweite wesentliche Innovation für das Genre hervor: den Sidekick. Um »den geschichtsbewegenden Zorn in die nächste Generation« (Linck 2018, S. 181) hineinzutragen und darüber eine jüngere Zielgruppe zu erschließen (Tipton 2008), wurde Batmans Sidekick Robin eingeführt, der

auf einer alten Tradition der amerikanischen Subliteratur und Serienfiktion [basiert]. Schon im zarten Alter auf sich allein gestellt (beliebt sind Waisenknaben), unerschrocken, ehrlich, geschäftstüchtig, gewitzt, sauber und vor allem ›tough‹, so hat sich der 100 % rotblütige Junge als speziell amerikanischer Archetyp herausgebildet. (Fuchs & Reitberger 1971, 121 f.)

Anfang der 1940er Jahre lasen mehr als 90 Prozent der US-amerikanischen Jugendlichen von der vierten bis zur sechsten Klasse mindestens zehn Comichefte monatlich. Bei den jungen Erwachsenen waren es noch 30 Prozent (Nyberg 1998). Zu der Zeit gab es bereits mehr als 150 unterschiedliche Heftreihen (Nehrlich 2013) und allein Superman hatte 1941 etwa 25 Millionen Leser*innen (Gordon 2019).

In Anbetracht dieser Entwicklung erschien es nur folgerichtig einen Superhelden einzuführen, der noch stärker die Bedürfnisse von Kindern in den Blick nahm. Captain Marvel, zum ersten Mal erschienen in *Whiz Comics #2* (1940) und verlegt bei Fawcett Comics, orientierte sich stark an der Figur Superman – und führte deswegen zu einem mehrjährigen Rechtsstreit mit National bis die Reihe schließlich eingestellt wurde (Buxton 2014) –, was bereits die Ähnlichkeit der Titelseiten offenbart. Billy Batson, ein Waisenjunge und Opfer der Weltwirtschaftskrise, der auf der Straße um sein Überleben kämpfen muss, wird in eine Paralleldimension geführt und erhält da aufgrund seiner Güte von einem Zauberer seine Superkräfte; und erweiterte damit das Genre um eine fantastische und magische Komponente. Zudem wurde seit 1942 eine ganze Marvel-Familie erschaffen, die von da an gemeinsam ihre Abenteuer bestreiten sollten. Beide Innovationen erweiterten die Erzählmöglichkeiten von Superheld*innengeschichten noch einmal erheblich (Morrison 2013).

The blend of Superman-style adventures with the wish fulfillment of a kid led to Captain Marvel becoming the most popular superhero of the 1940s, selling better than even his Kryptonian inspiration and leading to an array of Marvel-themed spin-offs such as Mary Marvel and Captain Marvel Jr. Naturally, National sued Fawcett, and the case went on for years until National seemingly won in 1952. Rather than appeal further, Fawcett just stopped publishing superhero comics (sales had already been declining), and eventually sold Captain Marvel to National. [...] The notion of giving kids a character they could identify with proved to be massively influential. (Riesman et al. 2018)

Die populärkulturelle Bedeutung von Captain Marvel zeigt sich exemplarisch an Elvis Presley, der seit dem Alter von etwa zwölf Jahren besessen war von Captain Marvel Jr. (Keogh 2010). Seine markante Frisur, die Anzüge und auch der Blitz waren direkt angelehnt an Captain Marvel (Dundy 2008).

The new medium had created a new genre all its own, and one perfectly suited to the comic-book's ability to create unfettered fantasy at a price that even children could afford. Moreover, the idealistic but law-abiding superheroes fitted the mood of a United States about to go to war against the fascist powers. (Reynolds 2013, S. 107)

Im Jahre 1941 wurde die Angst vor Hitler auch in Amerika immer präsenter, besonders bei der großen Anzahl jüdischer Autor*innen und Zeichner*innen. »It was a time when leather-clad Nazis were marching in the newsreels and in the comics. And the blood on the pages seemed frighteningly real« (Steinem 2013, S. 204). Diese Angst wurde schnell zum zentralen Thema der Superheld*innencomics. Exemplarisch dafür kann die Geschichte *How Superman Would End The War* aus der Ausgabe des *Look*-Magazins vom 27. Februar 1940 herangezogen werden – »probably one of the most important super-hero stories ever told« (Darius 2012).

Sie zeigte, wie Superman in den Bunker des Führers eindringen, den wimmern-den Diktator an der Gurgel packen und auf diese Weise die Wünsche so vieler Leser erfüllen würde: »ICH WÜRDE DIR GERNE EINE ABSOLUT UNARISCHE SOCKE ÜBERS GESICHT ZIEHEN, ABER DAFÜR IST JETZT KEINE ZEIT! DU KOMMST MIT MIR MIT, WÄHREND ICH EINEN GEWISSEN KUMPEL VON DIR BESUCHE.« Dieser »Kumpel« stellte sich als Josef Stalin heraus. Superman entführte beide Männer und brachte sie zum Sitz des Völkerbundes in Genf, wo die beiden Despoten schmolten wie zwei Kinder. Ein schulmeisterlich wirkender Mann mit Richterhammer verlas das Urteil: »ADOLF HITLER UND JOSEF STALIN – WIR FINDEN EUCH SCHULDIG DES GRÖSSTEN VERBRECHENS UNSERER ZEIT: GRUNDLOSE ANGRIFFE AUF WEHRLOSE STAATEN.« (Morrison 2013, S. 58)

So war Superman »der erste Amerikaner [...], der den Krieg beendete« (Meinke 2019). Gleichzeitig erfuhr Superman seinen ersten radikalen Imagewechsel, was sinnbildlich für die immerwährende Anpassung von Superheld*innen an die Bedürfnisse des jeweiligen Zeitgeistes steht. »Raubeinige Kraftkerle, die das Gesetz auch mal in die eigenen Hände nahmen, waren potenzielle Revolutionäre und Verräter. In Kriegszeiten waren Patrioten die Helden, also musste auch der ultimative Held zum Superpatrioten werden« (Morrison 2013, S. 58 f.). Zum bekanntesten patriotischen Superhelden (Booker 2014) sollte aber eine andere Figur avancieren: »America's entry into World War Two gave the superheroes a whole new set of enemies, and supplied a complete working rationale and worldview for a super-patriotic superhero such as Captain America« (Reynolds 2013, S. 100). Neun Monate vor Kriegseintritt der USA erschien Captain America als Inbegriff »of American ideals of individual freedom, equality, and high moral purpose« (Easton 2017, S. 116 f.). Er war ein vom US-Militär bei einem Experiment durch ein Serum geschaffener Supersoldat, dessen Aufgabe darin bestand, der *Japanazi*-Bedrohung und deren Anführer Hitler entgegenzu-

treten (Meinke 2019). So ist bereits auf dem ersten Cover von *Captain America* zu sehen, wie er Hitler mit einem rechten Schwinger verprügelt (*Captain America Comics #1*, 1941). Captain America nahm damit direkt Bezug auf vorangegangene Propagandakampagnen (Vance 2016). Aufgrund der starken isolationistischen Tendenzen des Landes war das aber nicht ungefährlich (Cavna 2017, McNamara 2015). Dennoch wurde Captain America der junge und moderne Uncle Sam (*National Comics #1*, 1940), der als Symbol US-amerikanischer Werte bereits bekannt war und eine bedeutende Rolle in der Kriegspropaganda eingenommen hatte (Cox 2016). Er repräsentierte damit alle Soldaten, die für ihr Land zu Helden werden sollten (Benton 1992). Die Schöpfer von Captain America waren Jack Kirby, einer der wohl einflussreichsten aller Superhelden-Künstler*innen und Joe Simon (Morrison 2013). Kirbys Zeichenstil sollte die Branche radikal verändern (Hatfield 2013).

Das Cover ist in seiner ikonischen und dynamischen Bildsprache kaum zu übertreffen. Zum einen wird die patriotische Gesinnung der Hauptfigur durch den Bezug auf das Sternenbanner der amerikanischen Flagge deutlich visualisiert. Zum anderen enthält die dargestellte Szene dramatische Details, mit der die akute Bedrohung der Nazis für das eigene Volk belegt werden soll. Im Rücken Hitlers liegen auf dem Tisch eine Karte von Nordamerika und ein geheimes Dokument mit Sabotageplänen für die USA. Das mögliche Ziel dieser Anschläge zeigt der riesige Fernsehbildschirm im Hintergrund des Raumes. Mit einem gewaltigen Knall wird dort eine US-Munitionsfabrik in die Luft gejagt. Die Faustattacke von Captain America gegen Hitler und die Explosion entladen sich gleichzeitig im Moment der höchsten Spannung. (Meinrenken 2018, S. 217 f.)

Die Dynamik der Bilder zog die Leser*innen direkt in die Geschichten hinein (Morrison 2013). Eine weitere Besonderheit Captain Americas im Vergleich zu anderen Superheld*innen war, dass er tötete, sobald die Mission es erforderlich machte (Morrison 2021). »Captain America quickly became Marvel's best-selling comic and most popular comic book character« (McNamara 2015). Als Captain Americas Gegenspieler wurde Hitler zum »Archetyp der bössartigen Kreatur« (Groensteen & Morgan, S. 237), zu dem ultimativen Superschurken entweder in persona oder in adaptierter Form (The Red Skull). »Hitler has become synonymous with evil« (Martin 2016, S. 164). Während also die USA politisch noch neutral waren, zeigten die Comichefte, dass sie längst in den Krieg involviert waren (Kimble & Goodnow 2016). Das zeigte sich auch in einem einseitigen antisemitischen Artikel der propagandistischen SS-Zeitung *Das Schwarze Korps* vom 25. April 1940 über Jerry Siegel und Superman – die nur zwei Monate später erschienene Antwort auf *How Superman Would End The War* –, der mit folgendem Absatz endet: »Jerry Siegellack stinkt. Bejammernswerte amerikanische Jugend, die in der verpesteten Atmosphäre leben muß und nicht einmal merkt, welches Gift sie tagtäglich schluckt« (O. A. 1940, S. 8).

Frauen hatten in den 40er Jahren in Superheld*innencomics im Wesentlichen die Funktion Freundin zu sein und gerettet werden zu müssen, allenfalls waren sie Sidekicks der

männlichen Helden (Robbins 2013). »Inspired by his experience with polygraphs, which showed that women were more honest, reliable, and could work more efficiently than men, Moulton hoped to create a figure that women could aspire to« (Zanin 2017, S. 59). Der Psychologe und als Feminist bekannte William Moulton Marston, maßgeblich beteiligt an der Entwicklung des Lügendetektortests (Mahon 2017), schuf deshalb im Dezember 1941 Wonder Woman (All Star Comics #8) als erste weibliche und bis in die Gegenwart ungebrochen populäre Superheldin (Nehrlich et al. 2018, Wright 2017)⁸. Wonder Woman ist eine Amazonen-Prinzessin, deren wesentliche Waffen ihr Verstand sowie ihr goldenes Lasso – eine traditionelle Waffe der Amazonen (Mayor 2016), wenn auch ohne die mystischen Fähigkeiten –, das alle damit Gefangenen veranlasst, die Wahrheit zu sagen und das zu tun, was Wonder Woman von ihnen verlangt, sind und symbolisiert damit weiblichen Charme und die Kraft Menschen sprichwörtlich zu fesseln (Mahon 2017). Das Amazonenvolk lebt auf einer geheimen und unentdeckten Insel namens Paradise Island (All Star Comics #8, 1941), auf der die einst von Herkules versklavten Frauen eine neue, weiblich-emanzipierte Zivilisation gründeten, eine alternative Gesellschaft zu dem männlichen, von Gier und Gewalt geprägten Patriarchat (Sensations Comics #1). Die wesentlichen Gedanken, die Marston bei der Schöpfung Wonder Womans antrieben, waren folgende:

Aus psychologischer Sicht schien mir, dass das größte Vergehen der Comics ihr haarsträubendes Männlichkeitsbild war. Einem männlichen Helden fehlen die Eigenschaften von mütterlicher Liebe und Zärtlichkeit, welche für ein normales Kind so lebensnotwendig wie das Atmen sind. [...] Noch nicht einmal Mädchen wollen Mädchen sein, solange es unserem Frauenbild an Macht, Kraft und Stärke fehlt. Indem sie keine Mädchen sein wollen, wollen sie nicht zärtlich, demütig und friedliebend sein, wie es gute Frauen zu sein haben. Die starken weiblichen Eigenschaften werden wegen ihrer schwachen verachtet. Das offensichtliche Gegenmittel besteht darin, einen weiblichen Charakter zu erschaffen, welcher alle Stärken von Superman vereint mit den Reizen einer guten und schönen Frau. (Marston 2018, S. 262)

So entstand die schöne und unsterbliche Kriegerin Diana Prince als Tochter der Königin Hippolyta, geformt aus Ton durch die Hände der Königin und beseelt durch den Atem Aphrodites und dadurch mit übermenschlichen Fähigkeiten ausgestattet. »Als Neuauslegung griechischer Mythen ist sie eine Göttin mit endloser Geduld, Güte und Tugendhaftigkeit« (Hicks 2018, S. 9), die jedoch im Hier und Jetzt der Gegenwart agiert. »Durch diesen Brückenschlag zwischen Antike und Moderne verkörpert Wonder Woman die zeitlose Relevanz des antiken Amazonenmythos als Archetyp für Heldinnen im ansonsten männlich dominierten Heldengeschäft« (Tilg 2019). Sie verließ ihre Heimat und ging nach Amerika »to fight fascism with feminism« (Lepore 2014).

⁸ Auch an dieser Stelle ist die Bestimmung nicht so eindeutig möglich, wie es häufig suggeriert wird. So bestimmt beispielsweise Robbins (2013) Peggy Allen als the Woman in Red in Thrilling Comics #2 (1940) als erste Superheldin, die jedoch nie ein eigenes Heft bekommen hat und darüber in Vergessenheit geraten ist.

Die Themen, die in Wonder Woman behandelt wurden, waren entsprechend ihres Schöpfungszwecks als feministische Propaganda (Held 2017a) unter anderem sexuelle Macht, Geschlechteridentität und politische Hierarchien. Wonder Woman entwickelte sich dabei zu einem Symbol des in den 40er Jahren aufkommenden Feminismus in Amerika (Lepore 2015, Delaney 2014). Marston wollte »den Mädchen etwas an die Hand geben, dass ihnen die Konstruktion eines aktiven, offensiv die Arbeitswelt und die Öffentlichkeit erobernden Selbstbildes erleichterte, ähnlich, wie das bei den Jungs die Helden und Superhelden leisteten« (Dath 2016, S. 65). Die Kernbotschaft war dabei folgende: »The most powerful humanistic message in Wonder Woman, and the one most constantly repeated, is that super powers are not necessary for a girl to become a superheroine« (Robbins 2013, S. 57). Das illustriert exemplarisch folgende Szene:

*JIMMY NORTEN: GIRL'S CAN'T PLAY BALL! OLIVE'S NO GOOD. [...]
 WONDER WOMAN ZU OLIVE NEWTON: LET'S FACE THE FACTS.
 YOU'RE NOT AS GOOD AS THE BOYS. WHY? BECAUSE YOU HAVEN'T
 PRACTICED AND DEVELOPED YOUR MUSCLES THE WAY THEY HAVE. [...]
 YOU CAN BE AS STRONG AS ANY BOY IF YOU'LL WORK HARD AND TRAIN
 YOURSELF IN ATHLETICS, THE WAY BOYS DO.*

(Sensation Comics #58, 1946, S. 2 f.)

Damit schaffte es Wonder Woman zu ihrer besten Zeit 2,5 Millionen Exemplare des monatlich erscheinenden Comicheftes zu verkaufen (Robbins 2013). Wonder Woman sollte für demokratische Ideale werben, Kinder lehren, die internationale Tyrannei zu bekämpfen und stand ein für den Wert des Friedens. Sie sollte die amerikanische Flagge verkörpern. Eltern jedoch erblickten in Wonder Woman, genau wie der überwiegend männlich geprägte Diskurs über Wonder Woman, im Wesentlichen die Auseinandersetzung mit Bondage und anderen sexuellen Fetischen, da auf nahezu jeder Seite Ketten, Handschellen, Fesseln oder ähnliches abgebildet wurde (Chavez et al. 2017, Jones 2005a).

A cornerstone of Marston's belief system was women's inherent superiority to men, which may explain why he liked to see them get tied up so much. Here we have no less than three forms of bondage on one page: wrist and ankle shackles, chained to the wall by the neck, and, most imaginatively, getting sewn up inside a punching bag. Lest you think we picked this page for pure sensationalism, rest assured that this was a pretty typical early Wonder Woman adventure. One later Marston tale had no less than 75 bondage panels in it. (Riesman et al. 2018)

»[I]n March 1942, the National Organization for Decent Literature put Sensation Comics on its blacklist of »Publications Disapproved for Youth« for one reason: »Wonder Woman is not

sufficiently dressed« (Lepore 2014).⁹ Robbins jedoch wirft eine gänzlich andere Deutung in Bezug auf das ständige Fesseln in Wonder Woman auf:

The poor kid [Billy Batson alias Captain Marvel] would always awaken bound and gagged, thus unable to say the word, until he somehow managed to loosen his gag, shout »Shazam!«, become Captain Marvel, and bring the villains to justice. Still, I have never read anything about the bondage in Captain Marvel. Wonder Woman's situation was somewhat similar to that of Billy Batson. Symbolically, Wonder Woman could not break her chains if she had been chained by a man. So, in story after story, she had to find some other way of escaping her bonds and emerging victorious. (Robbins 2013, S. 59)

Mit Kriegseintritt der USA kämpften nahezu alle Superheld*innen gegen Hitler (Meinrenken 2018). »Es entstehen aberwitzigste Comic-Cover und kuriose Superhelden. Ein riesiger ›Uncle Sam‹, der einen Hakenkreuz-Felsen zerbricht. ›Cat Man‹ stranguliert Hitler mit einem siegessicheren Grinsen. ›Airboy‹ holt japanische Kampfpiloten vom Himmel« (Meinke 2019). Gleichzeitig wurden aber auch realistisch konkret z. B. in *Daredevil battles Hitler* (Daredevil Comics #1, 1941) Deportation und Konzentrationslager sehr explizit behandelt.

Stets sah man die Superhelden die Diktatoren Hitler, Mussolini und Stalin behandeln wie Abfall, am liebsten packten sie sie in eine Tonne oder beutelten sie im Wind. Das Problem war nicht, wie man diese Feinde der Menschheit bezwingen sollte (natürlich genauso wie alle anderen Superschurken auch), sondern wie ihnen das Übermenschliche möglichst drastisch genommen werden konnte, ohne dass sie dabei alles Gefährliche verloren, weil man sie dann als Bedrohung und als Anlass, in den Krieg zu ziehen, nicht mehr ernst genommen hätte. (Seeßlen 2018a, S. 241)

Während des 2. Weltkrieges lasen mehr als 70 Millionen US-Amerikaner*innen, also über die Hälfte der damaligen Bevölkerung der USA, Comichefte; jede*r fünfte erwachsene Amerikaner*in galt laut einer Studie des *Time Magazine* im Jahr 1944 als begeisterter Comicfan. Das markierte den Höhepunkt des Superheld*innenaufkommens mit insgesamt 25 Millionen Comicheften, die jeden Monat gedruckt wurden und im Durchschnitt von vier bis fünf Personen gelesen wurden (Ong 2013). »It seemed as if everyone was writing comics. And everyone was consuming comic books« (Abad-Santos 2015). Allein die Superman-Comichefte hatten 1945 eine Auflage von 8,5 Millionen Exemplaren monatlich (Gordon 2019). Während des 2. Weltkrieges wurden 700 Superheld*innen erfunden (Andrae 2010b).

⁹ Der Bedeutungsgehalt des Symbols der weiblichen Kriegerin von Atalanta über das Kriegerinnenvolk der Amazonen bis zur aktuellen Neuverfilmung von Wonder Woman gehört in der Wissenschaft zu den kontrovers diskutiertesten Symbolen und reicht von der Stärke und Selbstständigkeit repräsentierenden emanzipierten Frau, die sich aus den Fesseln maskuliner Unterdrückung befreit hat, bis hin zum bloßen Ausdruck männlicher Sexualphantasien (vgl. Mayor 2016 sowie Kap. 5.2.2).

Insgesamt finden sich in der *Encyclopedia of Golden Age Superheroes* (Nevins o. J.) fast 5000 Einträge zu Superheld*innen. Comics waren dabei auch »unter den amerikanischen Soldaten weit verbreitet, teilweise, um die Moral der Truppe zu stärken, teilweise, um sich einfach ein wenig vom Alltag des Krieges abzulenken« (Abel 2001). In Übersee verkauften sich Comichefte zehnmals besser als die übrigen Wochen- oder Monatszeitschriften. Jedes vierte Magazin, das zu den *GIs* geschickt wurde, war ein Comicheft, ca. 100.000 Exemplare pro Monat (Gordon 2019). Damit kamen auch die ersten Superheld*innencomics nach Europa und »beflügelten die Gedanken und änderten das Leben von Kindern wie mir für immer. Die Superhelden lachten über die Bombe« (Morrison 2013, S. 13).

Nicht unerwähnt bleiben darf an dieser Stelle die nicht so goldene (McClelland-Nugent 2017) Seite des Goldenen Zeitalters, die sich in der schockierenden und menschenverachtenden Darstellung der Feinde Amerikas als zum Beispiel Tiere oder Dämonen äußerte, was in der Retrospektive als stereotyper Rassismus zu bewerten ist, genauso wie die stereotype Darstellung von Frauenbildern (Meinke 2019, Vance 2016, Kimble & Goodnow 2016). Solche Darstellungen machten jedoch auch vor den eigenen Helden keinen Halt, da die amerikanischen Superheld*innen häufig als nicht besonders schlau dargestellt wurden und das Prinzip verfolgten: Macht gibt Recht! Hierzu zählen sicher auch Äußerungen, genauer Handlungsaufforderungen des patriotischen Superman. »[I]n einer besonders geschmacklosen Episode fordert er die Leser auf, ›Japsen zu verhauen‹ (›Slap a Jap!‹), um die Kriegsanstrengungen zu unterstützen« (Morrison 2013, S. 59). Darüber hinaus ist auch die propagandistische Darstellung des Krieges besonders in den Sidekick-Stories für Kinder und Jugendliche zu problematisieren, die den Krieg euphemisierten als Spaß, männlich und sicher, wo es auch an der Heimatfront galt Verantwortung zu übernehmen und durch die Gewalt geradezu normalisiert wurde (Judy & Palmer 2016).

Die folgende Passage von Marston aus dem Jahre 1943 zeigt, dass Superheld*innencomics im Grunde seit Beginn immer schon eine explizite und intentionale pädagogische Dimension inhärent war und wie groß die Bedeutung von Comics war:

Comics haben viele Fehler. Manche ihrer eklatantesten Vergehen wurden beseitigt; andere Angriffe auf die Kultur und den guten Geschmack sind noch immer präsent. Mein erster Auftrag im Bereich der Comics versetzte mich in die Rolle eines Reformers. Ich wurde von Comic-Herausgebern als beratender Psychologe hinzugezogen, um die gegenwärtigen Mängel von monatlich erscheinenden Bildermagazinen zu analysieren und Verbesserungen vorzuschlagen. Für die »Superman-D.C.«-Publikationsgruppe wurde ein Beratergremium aus Pädagogen und Erziehern gegründet. In ihm waren herausragende Autoritäten vertreten, wie Professor W. W. D. Sones, Direktor der Curriculum Study an der Universität Pittsburgh, Professor Robert Thorndike vom Teachers College an der Columbia oder Dr. C. Bowie Millican, Professor für Englische Literatur an der Universität New York. Ihre Bemühungen und die anderer sowie die Kooperation der Herausgeber unter Leitung von M. C. Gaines haben die Standards

der englischen Sprache, der Lesbarkeit, der Kunstfertigkeit und des Inhalts in etwa zwanzig Comicmagazinen, die monatlich mit 6.000.000 Ausgaben im Umlauf sind, erheblich erhöht. Bildergeschichten haben sich gut im Schulunterricht bewährt, vor allem auch im Englischunterricht, obwohl die Sprache bis vor Kurzem der häufigste Kritikpunkt an den Strips war. Wir haben die Politik eingeführt, kontinuierlich einen bestimmten Prozentsatz an solcherart Wörter in die Geschichten einzubringen, die über dem durchschnittlichen Lese- und Verständnisniveau eines Kindes liegen. Das Resultat war, dass diese Kinder sich schnell den Sinn der neuen Wörter erschlossen und sie in ihr Vokabular aufnahmen. Ausschnitte aus Superman-Comics wurden erfolgreich im Englischunterricht öffentlicher Schulen eingesetzt, insbesondere an einer Junior High School in Lynn, Massachusetts, wo ein progressiver junger Englischlehrer ein Supermanübungsheft erstellte. Diese Entwicklungen stecken noch in den Kinderschuhen, sie scheinen aber großes Potenzial zu haben. (Marston 2018, S. 261 f.)

Mit dem Kriegsende ging der Bedarf an Superheld*innen immer weiter zurück, da die »Propaganda-Funktion, durch die manche Regelübertretung der Superhelden als Mittel zu übergeordneten (Kriegs-)Zwecken gerechtfertigt worden war« (Nehrlich 2013, S. 110) wegfiel. »The superheroes had been so over-used for patriotic purposes during the Second World War that they seemed dated by the post-war era« (Jenkins 2007b). Damit setzte ein Trend zu Kriminal- und Horrorcomics ein, der das Ende des *golden age* ankündigte, welches Dath wie folgt begründet:

So wurden, so lange der Krieg zwischen den Achsenmächten und den Alliierten dauerte, von Firmen wie Detective Comics, Timley Comics, oder All-American Publications in den späten 1930er und frühen 1940er Jahren in den ursprünglichen Superhelden-Comics grundsätzlich klobige, wenig geschmeidige, ja starre Gussformen geschaffen – U-Boot-Menschen, Raketenmenschen, Kanonenmenschen, Hyperpatrioten, Megasoldaten und Ultrapolizisten. Dass die Popularität dieser Gestalten Anfang bis Mitte der 1950er Jahre nachließ und einer neuen Auffächerung der Genres weichen musste, so dass bald Horror-, Western- oder Science-Fiction-Titel ihren Platz einnahmen, mag man im Sinne verallgemeinernder Massenpsychologie erklären: Die überlebensgroßen Gesten und ihre Aufgabe, »künstliche Massen« (Freud) zu erzeugen, nämlich als Gefolgschaften ihrer Staatenlenker zu binden, war mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges aus der amerikanischen Öffentlichkeit verschwunden. (Dath 2016, S. 47)

Mehr noch, die damit einhergehende ideologische Verblendung der Massen durch selbst faschistisch auftretende Superheld*innen wurde als großes Gefährdungspotenzial eingestuft: »The plain fact is that the comics, although for a time they exhibited no very objectionable phenomena, impose on their audience reading habits that are dangerous« (Ong 2013, S. 44).

Hinzu kam die 1954 durchgeführte und öffentlich ausgestrahlte Anhörung vor dem Senate Subcommittee on Juvenile Delinquency zu den Auswirkungen von Comicheften auf Kinder. »Kriminologen, Politiker, Psychiater und Vertreter der Verlage waren zusammengerufen worden, um zu erörtern, ob der Comic zu Straftaten, sexueller Perversion, gar linker Agitation verführe und ob er verdumme« (Linck 2018, S. 185). Das Ergebnis war, dass Comichefte als bedeutsamer Faktor von zunehmender Jugendkriminalität und als Bedrohung für deren geistige Gesundheit eingestuft wurden (Hall & Friedman 2020). Diese Position unterstützte das von großer medialer Aufmerksamkeit begleitete, im gleichen Jahr erschienene Buch *Seduction of the Innocent* von Fredric Wertham¹⁰ und setzte damit das sinkende Ansehen von Superheld*innen fort. Wertham fand dafür sehr drastische Worte:

In der Tat benötigt Superman (mit dem großen S auf seiner Uniform – wir sollten, meine ich, dankbar sein, dass es kein SS ist) einen endlosen Zufluss immer neuer Untermenschen, Krimineller und »ausländisch aussehender« Menschen, um seine Existenz nicht nur zu rechtfertigen, sondern überhaupt erst zu ermöglichen. Diese Eigenschaft löst in Kindern eine von zwei Haltungen aus: Entweder stellen sie sich vor, selbst Superman zu sein, und entwickeln die dazugehörigen Vorurteile gegen die Untermenschen, oder sie werden gefügig und empfänglich für Schmeicheleien starker Männer, die all ihre sozialen Probleme lösen werden – und das mit Gewalt. (Wertham 2018, S. 272)

Zusätzlich wurde dort herausgestellt, dass Superheld*innen wie Superman, Batman oder Wonder Woman sexuell abweichendes Verhalten bis hin zur Homosexualität provozierten und für das falsche Verständnis physikalischer Gesetzmäßigkeiten verantwortlich waren (Wertham 2018). Darüber hinaus galten Comics als Ursache für das Krankheitsbild der linearen Dyslexie (Ahrens et al. 2015), also der Schwierigkeit beim Lesen in einer Reihe zu bleiben und automatisch den Anschluss in der nächsten Zeile zu finden, einem Krankheitsbild, das überhaupt erst von Wertham eingeführt wurde (Mosse & Daniels 1959).

Ein paar Leute gingen ihrer Einstellung gegen Comics sogar noch weiter. 1949 schrieb Gershon Legman ein Buch namens »Love and Death«, in dem er behauptete, daß Comics Jugendliche wie Tiere konditionieren würden, indem sie ihren Willen brachen. Er behauptete auch, daß Comics den Jugendlichen ihren Bezug zum realen Leben nehmen und sie mit gewalttätigen Bildern füttern würden. (Abel 2001)

¹⁰ Werthams Argumentation ist dabei ein nahezu idealtypisches Beispiel eines Korrelations-Kausalitäts-Fehlschlusses, denn er »hatte junge Homosexuelle untersucht und dabei festgestellt, daß auch sie Comicleser waren und manche von ihnen sich obendrein der Vorstellung hingaben, mit Batman und/oder Robin Sex zu haben« (Linck 2018, S. 186) und daraus fälschlicherweise die vermeintliche Homosexualität Batmans als Ursache abgeleitet (Abel 2001). Darüber hinaus konnte Wertham nachträglich sogar wissenschaftliches Fehlverhalten nachgewiesen werden in der Manipulation und Fälschung von Daten, ja sogar der Erfindung von Patient*innen zur Stützung seiner persönlichen Anti-Comic-Vendetta (Tilley 2012).

»Presse und Politik griffen die Kritik auf und machten sie zum Thema von Kampagnen und Senatssitzungen« (Nehrlich 2013, S. 111). Diese öffentliche Darstellung traf den Nerv des Zeitgeistes der Nachkriegszeit und führte zu Boykotten von Kirche und Gemeindegruppen sowie zu von staatlichen Institutionen initiierten öffentlichen Verbrennungen von Comicheften (Abel 2001), auch Eltern und Lehrer*innen sahen lange Zeit das Übel in Comicheften (Kaveney 2008). Diese »generelle und weltweite Welle der Regulierung von Freizeitaktivitäten und von der für die Jugend bestimmten Presse« (Lorenz 2018, S. 497) traf auch kurze Zeit später auf Deutschland, wo zwischen 1957 und 1965 unter dem Slogan »Schund gegen Jugendbücher« Umtauschaktionen mit anschließender Bücherverbrennung – darunter überwiegend Comichefte, denn auch in Deutschland lasen zu der Zeit ca. 85 Prozent der Kinder und Jugendlichen Comics – stattfanden. »Bevor das Feuer entfacht wurde, wies Bürgermeister Schulz darauf hin, ›dass die Jugend das Kriegsbeil ausgegraben hätte, um dem gefährlichen Feind, der Schmutz- und Schundliteratur, den Garaus zu machen« (Marnau 2017).

An diesem Kulturkampf beteiligten sich verschiedene Fraktionen von Kulturverteidigern, die wesentlich aggressiver als die Comics waren: die abendländischen Kulturwächter, die besorgten Pädagogen, die Spezialisten für Jugendkriminalität, die Kirchen etc. Verteidiger der Comics fanden sich kaum, und die Industrie war zu jedem Kompromiß bereit. Es war nicht nur der Kampf zwischen höherer und niederer Kultur. Der Kampf war gekennzeichnet durch seinen explizit massenfeindlichen Charakter. Denn in der Nachkriegszeit hatte man sich geeinigt, in »der Masse«, die bekanntlich nicht mehr zurechnungsfähig ist, wird sie einmal losgelassen, den Hauptschuldigen für den Faschismus zu sehen. (Doetinchem & Hartung 2018, S. 311)

Als Reaktion auf diese Proteste wurde noch 1954 – zum Höhepunkt der Comicverkäufe des Goldenen Zeitalters mit ca. 100.000.000 verkauften Exemplaren im Jahre 1953 (Tilley 2018) – in einem Zusammenschluss einer Vielzahl von Verlagen zur Comics Magazine Association of America die *Comics Code Authority* gegründet, die mittels eines *Comics Codes* die Verlage zu einer strengen Selbstzensur verpflichtete und damit fast die gesamte Comicindustrie in die Knie zwang bis zur Auflösung von etwa einem halben Dutzend Verlagen (Nehrlich 2013) oder zumindest zu einer großen Umstellung des Verlagsprogramms (Abel 2001). Der *Comics Code* legte z. B. fest, dass Verbrechen übel und schmutzig dargestellt werden mussten oder dass die Darstellung von übermäßiger Gewalt genau wie von Ghulen, Werwölfen oder Zombies grundsätzlich verboten war. Das Ziel war die Garantie kindgerechter Inhalte von Comics:

Die Gedanken-Polizei marschierte mit wehenden Fahnen ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten ein:

- *Polizisten, Richter, Regierungsbeamte und angesehene Einrichtungen dürfen nie auf respektlose Weise dargestellt werden.*

- *Szenen oder Abbildungen von Gegenständen, die mit Toten, Folter, Vampiren und Vampirismus, Ghuls, Kannibalismus oder Werwölfen assoziiert werden können, sind verboten.*
- *Respekt vor den Eltern, dem moralischen Kodex und ehrenhaftem Verhalten soll gefördert werden.* (Morrison 2013, S. 78)

Doetinchem und Hartung kritisierten schon 1974 diese Haltung stark und enttarnen die »höhere Kultur« als

das Privileg der herrschenden Klasse und das Instrument der Elitenbildung [...]. Gegenwärtig ist es nur noch den Untermietern des Elfenbeinturmes, d.h. Germanisten, Deutschlehrern etc., erlaubt, an die »eigentliche« Kultur fern von den Massen und den Massenmedien zu glauben. (Doetinchem & Hartung 2018, S. 311 f.)

Die Zensur des Comics sowie der langsam einsetzende Einzug von Fernsehgeräten in amerikanische Haushalte sorgten dafür, dass das Medium Comic nie wieder eine solche Popularität erlangen sollte wie im Goldenen Zeitalter (Andrae 2010b). Verbleibende Superheld*innen, im Wesentlichen diejenigen, die durch andere mediale Kanäle und Merchandising eine hohe Popularität genossen wie Superman, Batman oder Wonder Women (Morrison 2013, Reynolds 2013), verloren dadurch an Schlagkraft und freundeten sich mit der häuslichen Glückseligkeit der Nachkriegszeit an. Nahezu alle anderen Superheld*innenreihen wurden eingestellt und durch Liebesgeschichten, Science-Fiction und Western ersetzt (Schelly 2013, Ramsey 2013). Familie, Heirat, Häuslichkeit und Liebe wurden zentrale Themen der 1950er (Gordon 2019, Zanin 2017, Best 2005) und hätten fast das Ende des Superheld*innengenre bedeutet.

Allerdings erzeugte die Fernsehserie *The Adventures of Superman* der 50er Jahre trotz des vergleichsweise geringen Budgets außerhalb des Comics eine große Resonanz und hat sich auch durch ständige Wiederholungen tief in das kulturelle Bedeutungsgewebe Amerikas eingefügt (Gordon 2019). Superman verkörperte dort – auch visuell in der Figur eines eher väterlich-konservativ als heldenhaft wirkenden Clark Kent gespielt von George Reeves – die typischen Werte der Eisenhower-Ära: das gute, gerechte und moralisch korrekt handelnde Amerika (Morrison 2013) mit dem Slogan »fighting for truth, justice and the american way«. »Reeves was a broad, barrel-chested hero with a square torso, long limbs, and barely a muscle in sight. But he had a John Wayne-esque brand of masculinity – solid, stable, and strong-jawed – that made him compatible with the times« (Hart 2016). Die Serie war dabei auf eine erwachsene Zielgruppe ausgerichtet und sollte zeigen, dass jeder Mensch fliegen und übermenschlich sein konnte (Hayde 2009, Scivally 2007). Superman sollte also durch das Fernsehen zu alter Stärke zurückfinden.

4.3 Das Silberne Zeitalter

Das Silberne Zeitalter der Superheld*innen beginnt zu der Zeit, als Wissenschaft einen erheblichen Einfluss auf das tägliche Leben bekam und das in sehr ambivalenter Weise. Einerseits gab es die große und verbreitete, kollektive Angst vor dem Kalten Krieg und damit einhergehend vor einem möglichen Atomschlag und somit der möglichen Auslöschung ganzer Nationen, andererseits war das Unmögliche technisch möglich geworden wie z. B. Raumfahrt oder die nahezu unbegrenzt erscheinende Atomenergie (Meinrenken 2018, Joh. Darowski 2017). »[D]ie Spannung des Kalten Krieges zwischen Apokalypse und Utopia [wurde] zunehmend unerträglich« (Morrison 2013, S. 12). Einen Eindruck in das Gefühl dieser qualitativ neuen existenziellen Ängste bieten die Schilderungen von Anders aus den Jahren 1958 und 1959:

Denn das Zeitalter, in dem diese qualitative Unterscheidung rechtmäßig gewesen war, scheint nun sein Ende zu nehmen. Und zwar deshalb, weil unterdessen ein neuer Sprung stattgefunden hat. Und dieser Sprung, der sich vor dreizehn Jahren, am Tage der Bebombung von Hiroshima und Nagasaki, ereignet hat, war nicht nur ein neuer Sprung, sondern ein Sprung neuer Art; einer von so unerhörter und so ungeheuerlicher Art, daß es irreführend sein würde, ihn unter die uns gewohnte Klasse der ›Sprünge in die neue Qualität‹ zu subsumieren. Neu war seine Art insofern, als er einen Sprung ins Absolute darstellte. [...] Was meinen wir mit dem Ausdruck ›Sprung ins Absolute‹? Unseren Gottes-Status: die Tatsache, daß wir durch den Besitz der ›Atomwaffen‹ Omnipotenz gewonnen haben. Denn der neue Sprung, um den es sich handelt, ist der aus dem Großmacht-Status in den Allmacht-Status. Natürlich, ein im theologischen Sinne vollständiger ›Gottes-Status‹ ist unserer nicht. Daß er die Allmacht der Schöpfung nicht einschließt, ist evident. Dennoch handelt es sich – und das ist ungeheuerlich genug – um ›Allmacht‹ mindestens im negativen Sinne; das heißt insofern, als es nun in unserer Hand liegt, apokalyptisch über das fernere Sein oder Nichtsein des Menschengeschlechts (vermutlich sogar allen irdischen Lebens) zu entscheiden. (Anders 1986, S. 11 ff.)

Die Tatsache, daß wir, als Menschheit, uns selbst auslöschen können, definiert unsere Epoche. Wie fähig wir auch sein mögen, im Laufe der Zeit (wenn uns solche bleibt) Neues, ja unendlich viel Neues zu schaffen und zu erlernen, zwei Tatsachen stehen fest: 1. Keine Neuerwerbung oder Neuproduktion kann von der gleichen grundsätzlichen Bedeutung für die Menschheit sein oder werden, wie die Tatsache, daß diese sich jederzeit selbst liquidieren kann. 2. Niemals werden wir fähig sein, diese unsere Fähigkeit zu verlernen. [...] Aus diesem Grunde haben wir festzustellen: Die Zeitrechnung, die mit dem Jahre 45 begann, ist endgültig. Entweder leben wir in dieser unserer Epoche weiter, oder wir leben überhaupt nicht weiter. Tertium non datur. (Anders 1986, S. 55)

Das also war die Ausgangslage, die zu einer Reanimation des totesagten Superheroischen führen sollte (Misiroglu et al. 2021). Superman war dabei einer der wenigen Held*innen, der die 50er auch in den Comics überlebte, da die Autor*innen sich streng an den *Comics Code* hielten und die Geschichten an die Bedürfnisse der Zeit anpassten, »Geschichten über Liebe und Verlust, Schuld, Trauer, Freundschaft, Terror und Sühne. Sie waren geradezu biblisch in ihren Ausmaßen und ihrer Reinheit« (Morrison 2013, S. 85). Zudem rückte das Thema Sexualität im Sinne von Geschlechtlichkeit in den thematischen Fokus von Comics. Exemplarisch stehen dafür die Geschichten von Jimmy Olsen, dem jungen Fotoreporter und Verkleidungskünstler, der als aus der TV-Serie bekannte Freund von Superman 1954 eine eigene Spin-Off-Serie bekam (*Superman's Pal Jimmy Olsen #1*, 1954). Jimmy Olsen hat sich meist aufgrund absurdesten Unfälle in die verschiedensten Wesen verwandelt, zum Beispiel in einen Stachelschwein-Menschen, eine menschliche Riesenschildkröte, einen Werwolf, einen Gummimenschen, einen menschlichen Octopus oder einen menschlichen Wolkenkratzer (Cronin 2016). Mittels seines zusätzlichen Verkleidungs-Kits konnte er sich aber auch in einen Wikinger, einen Hippie oder eben in Frauen verwandeln und so »dekonstruierte Jimmy Olsen Macho-Stereotype in einer Abfolge von Softcore-Travestie-Abenteuern für Kinder, die kaum zu fassen sind, wenn man sie sich heute durchliest« (Morrison 2013, S. 87). Jimmy Olsen wechselte Geschlecht und Identität nach Belieben und das war nichts Anrühiges, sondern vielmehr seine Superkraft. Superman hingegen entwickelte eine immer frauenfeindlicher und zynischer werdende Persönlichkeit, der die Hochzeitswünsche von Lois wiederholt ablehnte und sie seit 1959, als sie Superman mit einem vermeintlichen Parfüm Kleopatras betören wollte (*Superman's Girlfriend Lois Lane #11*), dadurch dazu brachte, u. a. ihre Seele an den Teufel zu verkaufen (*Superman's Girlfriend Lois Lane #41*, 1963) oder sogar sterben zu wollen, nur um zu beweisen, dass sie keine Angst vor dem Tod hatte und deswegen nicht beschützt werden muss (*Superman's Girlfriend Lois Lane #101*, 1970) (Century 2018). Darin artikuliert sich die »crisis in fifties' American manhood« (Best 2005, S. 97). »Es war so, als ob die gesammelten Ressentiments der Männer der Fünfzigerjahre, die gerade wieder zurück aus den Aufregungen des Kriegs, zurück in ihren Jobs und ihren Häusern in der Vorstadt waren, aus den Seiten der Supermancomics triefen würden« (Morrison 2013, S. 89 f.). Transformation wurde das zentrale Thema, und zwar nicht nur im Hinblick auf Geschlechtlichkeit, sondern insbesondere auch im Hinblick auf das Erwachsenwerden (Best 2005).

Wie aber entwickelte sich Batman zu der Zeit? Der *Comics Code* stellte für den mitunter brutalen Verbrechensbekämpfer Batman eine sehr viel größere Herausforderung dar als für Superman. Die Einführung seines Sidekicks Robin ließ ihn zu einem immer freundlicheren und verantwortungsbewussten Vatertypen werden. »Die Hinzunahme von Robin verwandelte die Story von Batman von einer finsternen Erzählung über Verbrechen und Sühne in ein packendes Abenteuer zweier Haudegen, die so reich waren, dass sie sich alles leisten konnten« (Morrison 2013, S. 99). Dabei bediente man sich der Idee der Männergruppe, »ein den Märchen abgeschauter Kniff, um die Zwecke der Familie aus dem Erzählen heraus-

halten zu können« (Linck 2018, S. 179). Zudem versetzte man Batman und Robin von den Straßen Gothams in fantastisch-scurrile Welten: Dort kämpften sie z. B. gegen Rainbow Creature (Batman #134, 1960) und sie »were meddling in the affairs of aliens, traveling between dimensions, and encountering magical elves« (Black 2014). Das Hauptaugenmerk der Batmangeschichten seit 1956 (Detective Comics #233) lag darauf, den Vorwurf Wertehams bezüglich der Homosexualität von Batman und Robin zu entkräften. Das war auch die zentrale Motivation hinter der Einführung von Batwomen und Batgirl (Linck 2018). Daraus entwickelte sich eine spannungsvolle Unklarheit, die bis in die Gegenwart reicht und einen großen Teil von Batmans Attraktivität ausmacht (Torres 1996):

Is Batman gay? Well, no: Batman, after 73 years of publication, with appearances on TV, in video games, movies and comics, can never be tied down to any one identity. Batman has been a ridiculous boy-scout, a fearsome vigilante, a protective father, a loner, a clown. Batman is a myth and a mosaic, an icon who catches the light at different angles at different times, and takes multiple forms. But gayness – from high camp to intense homoeroticism – is an important aspect of that icon. [...] The constant need to insist on Batman's heterosexuality always, unwittingly, reminds us of the campy incarnations as it tries to repress them; and the harder the push towards »darkness«, the more the »rainbow Batman« sneaks through the gaps. By giving Bruce Wayne a string of short-lived girlfriends, you just make it clear that his longest loving relationship has been with Dick Grayson. (Brooker 2012)

Batwomen hingegen entwickelte sich in der Zeit zu einer Figur, die vielleicht transgressiver war als Batman und Robin es jemals waren. »Kathy Kane – a single woman in an era defined by shackling women to marriage and kitchens – cruised Gotham on a motorcycle, busting bad guys in a skin-tight bodysuit. She was a brainy, beautiful badass, and Bruce Wayne – and Batman fans – couldn't get enough« (Ciampaglia 2021a). Batmans 50er Jahre fasst Morrison daher pointiert zusammen als »ein ganzes Jahrzehnt gefüllt mit ungefiltertem Wahnsinn, da die Autoren bei DC jede Karte ausspielen mussten, um Batman von den von Verbrechern heimgesuchten Straßen, wo er eigentlich hingehört hatte, fernzuhalten« (Morrison 2013, S. 103).

Der nächste große Wandel und damit der Anfang des Höhepunktes des Silbernen Zeitalters – manche setzen deswegen auch hier erst den Beginn des Silbernen Zeitalters (Misiroglu et al. 2021, Jos. Darowski 2017) – sollte jedoch mit der Reanimation von DCs Superhelden Flash (Showcase #4, 1956) eingeleitet werden (Riesman et al. 2018), dessen Superkraft darin bestand, dass er sich mit Lichtgeschwindigkeit fortbewegen konnte, was ihm bei Bedarf ermöglichte, über Wasser- und Luftmoleküle zu laufen, unsichtbar zu werden oder durch die Zeit zu reisen. Mit dieser Reanimation wurde der Versuch unternommen, auf die Bedürfnisse der Zeit zu reagieren. Die Ängste vor Wissenschaft und Technologie wichen zum Ende der 50er Jahre hin einer regelrechten Euphorie und Bewunderung. Forciert wurde dieser Trend zudem durch das amerikanische Innenministerium, das im Rahmen

des *National Defense Education Acts* von 1958 als Reaktion auf den Sputnikschock das Bildungssystem reformierte und *science education* zu einer nationalen Aufgabe machte und dabei auch Verlage aufforderte, das Interesse an Naturwissenschaften bei Kindern und Jugendlichen zu fördern (Joh. Darowski 2017, McMillan 2016).

Barry Allen war ein umgänglicher Forensiker, der eines Nachts im Labor durch die zufällige Kombination aus Blitzeinschlag und diversen Chemikalien seine Supergeschwindigkeit erlangte. Seine Erzfeinde waren gemeingefährliche Verkörperungen naturwissenschaftlicher Urgewalten: Thermodynamik (Heat Wave, Captain Cold), Optik (Mirror Master), Wetter (Waether Wizard), Schall (Pied Piper), Gyroskopie (The Top), Chemie (Mr. Element). Die Storys drehten sich oft um nur eine simple wissenschaftliche Tatsache. Trotzdem bekam man selten das Gefühl, im Unterricht zu sitzen. Diese wissenschaftlichen Fakten waren genau das, was Jungs der damaligen Zeit, des Silbernen Zeitalters, wissen wollten. (Morrison 2013, S. 106)

Dieses jugendliche Bedürfnis wurde zudem durch sogenannte *Flash-Facts* gestillt, also Unterbrechungen in der Geschichte, die einem in aller Kürze wissenschaftliche Zusammenhänge erklärten. Der *Comics Code*, das Innenministerium und der Optimismus der Kennedy-Ära sorgten also für Comics, in denen amerikanische Werte wie Antikommunismus und Patriarchat sowie die Rhetorik von Demokratie und Freiheit gelebt wurden (Lee 2017), die Helden korrekt und stilsicher waren und die Wissenschaftseuphorie weiter geschürt wurde. Superheld*innencomics dieser Zeit wurden gepackt vom Weltraumfieber und den Grenzen, die die Gesellschaft plötzlich durch die Entwicklungen in der Wissenschaft durchbrechen konnte. So wurde DC Anfang der 60er Jahre zum Branchenriesen (Reynolds 2013), Marvel hingegen kämpfte ums Überleben.

Und dann war der Präsident plötzlich tot. Die goldenen Mauern Camelots waren eingestürzt, um die grausame Realität der blutigen Sümpfe Vietnams zu offenbaren, wo zwei Millionen potenzielle Astronauten, Künstler, Dichter, Musiker und Wissenschaftler als Opferlämmer einer amerikanischen Generation zur Schlachtbank geführt wurden. Und damit einher ging die größte Revolution von allen. Die Marvel-Superhelden setzten zur Landung an. (Morrison 2013, S. 111 f.)

Und es war Stan Lee, der diese Revolution anführen sollte. Lee – bereits seit 20 Jahren Comicautor – unternahm auf Anraten seiner Frau und seines Verlegers Martin Goodman – der an den Erfolg des Konkurrenten DC insbesondere mit der Justice League of America (The Brave and the Bold #28 1960), einem Crossover der beliebtesten DC Superheld*innen, anknüpfen wollte – einen letzten Versuch vor seiner Kündigung und erschuf eine Gruppe von Superheld*innen ganz nach seinen Vorstellungen, ein Comic für Menschen mit höheren Ansprüchen und höherem Alter (Lee 2017, Lee & Mair 2002). So entstanden 1961 die Fan-

tastic Four (The Fantastic Four #1) und ganz nebenbei erschuf Lee das bis heute größte zusammenhängende Superheld*innenuniversum. Marvel knüpfte bei der Konstruktion seiner Superheld*innen direkt an den ursprünglichen Überlegungen Jerry Siegels an:

Was wäre, wenn Superhelden real wären? Was wäre, wenn sie nicht nur Märchen für Kinder wären? Was wäre, wenn Superhelden unter uns wandeln würden, wie die Marsianer – oder die Roten, die uns eine Dekade zuvor bedroht hatten? Das war die Prämisse. (Morrison 2013, S. 114)

Die »Einbeziehung der ›realen Welt« (García & Lotter 2015, S. 246) wurde spätestens seit Captain America Erkennungsmerkmal von Marvel. Lee schuf komplexere Superheld*innen mit mehr Tiefe und »brachte eine neue Dimension an Realismus in die Superhelden-Comics« (Morrison 2013, S. 118). Superheld*innen waren nicht länger nur die unantastbaren Überheld*innen, sondern bekamen ganz alltägliche, eben menschliche Eigenschaften und Probleme (Walsh et al. 2018, Nehrlich 2013). Ganz in diesem Sinne waren die Fantastic Four – bestehend aus Reed Richards alias Mr Fantastic, seiner Verlobten und späteren Frau Susan Storm alias The Invisible Girl, deren Bruder Johnny alias Human Torch und Ben Grimm alias The Thing, Reed Richards altem Schulfreund – moderne, bodenständige Wissenschaftler*innen und Astronaut*innen in funktionalen Anzügen und darüber hinaus eine Familie mit den üblichen familiären Problemen und Streitigkeiten (Hatfield 2013), aber eben auch mit familiärem Zusammenhalt und Vertrauen (Lee & Mair 2002).

Ich war absolut entschlossen, eine Superheldenserie ohne Geheimidentitäten zu entwerfen. Ich weiß ganz sicher, dass ich, wenn ich selber eine Superkraft hätte, sie niemals geheim halten würde. Dafür bin ich zu sehr Angeber. Warum also sollten unsere fiktionalen Freunde anders sein? Unter dieser Voraussetzung war es also selbstverständlich, auf den Gebrauch von Kostümen zu verzichten. Wenn unsere Helden in der wahren Welt leben sollen, dann sollen sie sich doch auch so anziehen wie wahre Menschen. (Lee 1974, Übersetzung zitiert aus Coogan 2018, S. 94)

Drei Ausgaben später bekamen die Fantastic Four aufgrund nachdrücklicher Leser*innenbriefe doch bunte Kostüme, was nochmals die Relevanz von Kostümen als genrekstituierendes Merkmal betont (Coogan 2018). Morrison beschreibt das Cover der ersten Ausgabe sowie deren genreprägenden Einfluss wie folgt:

In einem Halbkreis zirkelt die kometenhafte Figur von Human Torch um Invisible Girl herum. Die Komposition der Helden deutete eine wirbelnde Acht an, die das Monster umschließt. Die Form der Ziffer Acht symbolisierte ewige Familienbande, das Versprechen, dass die Saga womöglich nie enden würde, und Protagonisten, die die Zeiten überdauern könnten. Das Symbol repräsentierte auch den kosmischen

Reisenden, den Astronauten auf dem Weg zur Unendlichkeit, und wies die Richtung zu den Themen, die Jack Kirby in seinen ausgereiften Arbeiten erkunden würde. [...] In erstaunlichen 102 Ausgaben, bei denen Jack Kirby mit dabei war, runderneuterten The Fantastic Four das Konzept des Superhelden für das Silberne Zeitalter und überreichten dem Leser jeden Monat eine Eintrittskarte in eine Welt voller Planeten fressender Götter, unterseeischer Königreiche, Paralleldimensionen und – sich fortlaufend verändernder, aber stets zum Ausgangspunkt zurückkehrender – Familien-Dynamik. (Morrison 2013, S. 115 f.)

Die Sorgen des Sputnikschocks wurden in der ersten Ausgabe in der Entstehungsgeschichte der Fantastic Four unmissverständlich dargestellt. Die Fantastic Four erlangten ihre Superkräfte, als sie eine Rakete durch ein Feld mit kosmischer Strahlung lenken mussten, wozu Sue den vernünftigen Ben im Vorfeld mit folgenden Worten überredet hat:

BEN, WE'VE GOT TO TAKE THAT CHANCE ... UNLESS WE WANT THE COMMIES TO BEAT US TO IT! I -- I NEVER THOUGHT THAT YOU WOULD BE A COWARD!
(The Fantastic Four #1, 1961, S. 9)

»The accident that gave the Fantastic Four their superpowers was an artifact of the Cold War mentality« (Robinson 2013, S. 212).

[T]here is no doubt about why this story changed comics for good. Even leaving aside the fact that the Fantastic Four gain their powers from stealing a rocket ship and then crashing it (it was the early 1960s, though, so at least they had a noble cause: beating the »Commies« to the stars), which was already an innovative superhero origin, the genius of Lee and Kirby's Fantastic Four was clear as soon as they crashed, gained superpowers ... and promptly began fighting with each other. These were superheroes who acted like actual people. They had genuine reactions to each other and their situation. This was the key to Marvel's success in a nutshell: Real people, real problems, plus superpowers. Within a year or so, Lee and Kirby (as well as others, perhaps most notably Steve Ditko) were applying this formula to all their new heroes and the Marvel Age of Comics was born. (Riesman et al. 2018)

Ein weiteres Ergebnis dieser Formel sowie des Kalten Krieges war Hulk (The Incredible Hulk #1, 1962), »Marvel's most multifaceted [and] most recognizable character« (Spencer 2018). Aufbauend auf der Beliebtheit von The Thing und angelehnt an die Romanfiguren von Franksteins missverstandenen Monster sowie Dr. Jekyll und Mr Hyde (DeFalco 2003, Lee 1974), symbolisiert Hulk das Chaos, (Spencer 2018), die unkontrollierbare Macht, die aus wissenschaftlich-militärischen Fortschritten erwachsen kann, und legitimiert diese gleichzeitig zu Verteidigungszwecken (Capitania 2010). In Hulk spiegelt sich

somit die mit der Macht der Atombombe verbundene Angst in einer Gesellschaft, in der 91 Prozent der Bevölkerung die Atombombe als persönliche Bedrohung empfanden (Perry 1966). Eine weitere Innovation und Ausweitung des Superheroischen von Lee bestand also darin, ein unkontrollierbares Monster zum Superhelden zu machen (Lee & Mair 2002), was Hulk mitunter zu einem klassischen tragischen Helden macht (Rauscher 2011). Auf diese Art schaffte Marvel es, den Menschen etwas von der Angst vor der Bombe zu nehmen (Capitano 2010).

Strahlung war verantwortlich für die Ursprünge der Fantastic Four, Spider-Mans, des Hulks, Daredevils und vieler weiterer früherer Marvel-Charaktere, für die sich die gefürchteten Isotope in wunderbare Brennstäbe der ungeahnten Möglichkeiten verwandelten. Lee stahl der Bombe ihre verheerende Strahlung und nutzte sie, um die Dunkelheit für Kinder wie mich – die im eisigen Schatten der Bombe aufwuchsen – mit außergewöhnlichen Helden zu beleuchten. (Morrison 2013, S. 121 f.)

Die bezeichnendste Figur für das Silberne Zeitalter sollte aber ein anderer Held werden. »It was the Marvel line of this period which first began the expansion of comics into a teenage and college readership« (Reynolds 2013, S. 101). Und diesen Platz füllte auf idealtypische Weise Spider-Man aus, »the original everyman superhero« (Sanderson & Martin 2021), der erste Teenager-Superheld, der kein Sidekick war, mit typischen Teenager-Problemen (Wright 2003): zu wenig Geld, unbeliebt bei den Mädchen, aber sehr gut in den naturwissenschaftlichen Fächern, ein typischer Geek und Underdog, der zu den beliebten Jugendlichen seiner Schule dazugehören wollte, sich aber immer hinter seine Bücher zurückzog. Spider-Man war Ausdruck der »teenage Angst« (Caddell 2012).

Genau mit einer solchen Szene, die die persönlichen Schwächen und Probleme hervorhob, wurde Peter Parker eingeführt in die Welt der Superhelden bei seinem ersten Erscheinen, gänzlich konträr zu allen bisherigen Helden. »Es war eine Szene, wie sie auf jedem Schulhof zu sehen ist, und viele von Spider-Mans jungen Lesern projizierten sich sofort auf den ruhigen, zurückhaltenden Peter Parker« (Morrison 2013, S. 119). Diese mutige und radikale Revolution Stan Lees, die auch darin begründet war, dass Lee die ewig zweiten Teenage-Sidekicks wie Robin oder Bucky leid war (Maslon & Kantor 2013), schuf einen der bis heute beliebtesten und erfolgreichsten und auch für das Genre einflussreichsten Superhelden (Lorenz 2018, Daniels 1995a). Dieser entspringt dabei direkt dem Mythos des *American Dream*: Der Aufstieg eines unscheinbaren Jungen aus einfachen Verhältnissen (Söll & Weltzien 2018).

Der »einfache Arbeiter« wird als entmachteter, d.h. als Opfer, zugleich jedoch als moralisch korrekt und vom System als nicht korrumpiert dargestellt. Ganz nach amerikanischem Mythos, der die Verantwortung in die Hände des Einzelnen legt, wird als Lösung allerdings keine Solidarisierung der Arbeiterschaft vorgeschlagen,

sondern die Macht eines einsamen Superhelden, der die Untaten der Gesellschaft nach seinen eigenen moralischen Maßstäben richtet. (Söll & Weltzien 2018, S. 163)

Peter Parker erlangte seine Superkräfte durch den Biss einer radioaktiv verseuchten Spinne. Dieser Biss jedoch machte ihn nicht per se zum Helden, vielmehr setzte Peter Parker seine neuen Kräfte zunächst zum eigenen Nutzen ein, indem er für Ruhm und Geld einen Wrestlingkampf bestritt. Zu Spider-Man wurde er erst in dem Moment, als er erkannte, dass er den Tod seines geliebten Onkels, der ihn großgezogen hat, hätte verhindern können, es jedoch aus Selbstsucht nicht tat. Dieses Ereignis führte zu einem der bedeutendsten Sätze der Comicgeschichte, der »zu einem Leitmotiv der Superheldenwelt werden wird« (Lorenz 2018, S. 495):

AUS GROSSER KRAFT FOLGT GROSSE VERANTWORTUNG.

(Amazing Fantasy #15, 1962, S. 13)

Wie kein anderer stellt dieser Satz eine spezifische moralische Idealvorstellung vom Verhältnis von Macht und Verantwortung im Spannungsfeld von Individuum und Gesellschaft dar und ist daher ein häufiges Motiv in religiösen, gesellschaftspolitischen und philosophischen Narrativen von der Bibel bis in die Gegenwart¹¹ sowie das Grundmotiv aller Superheld*innen-erzählungen (Ofenloch 2009), das bei Spider-Man lediglich zum ersten Mal expliziert wurde.

After nerdy Peter Parker gets bit by a radioactive spider, he not only doesn't become a superhero like a standard Silver Age hero, but he specifically goes out of his way to not be a hero. He instead decides to use his powers to make money and become famous. This is all setup for the shocking ending, when a criminal whom Peter didn't stop while at a TV appearance later murders his beloved Uncle Ben. Ditko's depiction of Spider-Man discovering the identity of his uncle's killer is one of the most striking panels of the era. Then comes the famous kicker: »With great power there must also come – great responsibility!« Later versions of that phrase would be shortened and often attributed to Uncle Ben, but whichever form it took, Spidey would live by this principle for his entire career. (Riesman et al. 2018)

Während also Peter Parker die Probleme und Sorgen seiner Leser*innen teilt, steht Spider-Man für Toleranz und Verantwortung (Saffel 2007). »Through Spider-Man, Stan Lee has

¹¹ Vgl. hierzu u. a. Lukas 12,48; Comité de Salut Public 1793, S. 72; Hansard 1817, S. 1227; Voltaire zit. nach Flemisch et al. 2012, S. 7 (alle aufrichtigen Versuche dieses Voltaire immer wieder zugeschriebene Zitat im Original ausfindig zu machen sind gescheitert, was aber möglicherweise auf ein Sprach- bzw. Übersetzungsproblem zurückgeführt werden kann); Cumming 1854, S. 121; Fezandié 1894, S. 217; Churchill 1906, Sp. 1239; Roosevelt 1908 zitiert nach Bishop 1920, S. 94; Roosevelt 1945; Lindgren 1947, S. 17; Truman 1950; Nixon 1972, S. 620; Jupiters Legacy (2021, S01, E01) etc. Interessant ist dabei, dass diese Aussage als politische Aussage leviathanische Bedeutung hat, Macht und Verantwortung also beim Staat liegen, während diese Aussage als Leitmotiv des Superheroischen vielmehr als Reaktion auf Staatsversagen gedeutet werden kann und damit in der Tradition amerikanischen Vigilantismus steht (Lorenz 2018), dessen Anhänger*innen die Leistungsfähigkeit des Staats zur Umsetzung von Gerechtigkeit bezweifeln und deswegen zum Mittel der Selbstjustiz greifen (Culberson 1990).

brought redemption to America's Peter Parkers« (Mondello 1976). Und beide stehen – man könnte sagen im Staatsdienst – für Wissenschaft:

AND A FEW MINUTES LATER, PETER PARKER FORGETS THE TAUNITS OF HIS CLASSMATES AS HE IS TRANSPORTED TO ANOTHER WORLD -- THE FASCINATING WORLD OF ATOMIC SCIENCE!

(Amazing Fantasy #15, 1962, S. 5)

Die Relevanz, die Spider-Man auf die Jugendkultur hatte, darf dabei nicht unterschätzt werden.

[S]ince 1962, The Amazing Spider-Man had helped to shape and reflect the American character and deserves special attention from students of American history because it has enjoyed a popularity and thus an influence second to no other comic book. Like the McGuffey readers and the New-England Primer of earlier times, The Amazing Spider-Man had helped to educate America's young people. [...] During the late sixties and early seventies, Spider-Man had helped to keep alive American liberalism among the young, a tradition stressing cooperation among individuals and minorities rather than conflict, moderation in politics rather than extremism, and the right of each American to social recognition and economic opportunity. (Mondello 1976, S. 237 f.)

»Lee's 1963 to 1972 run of the comic redefined the modern American Hero, affirmed teenage identity in American society, and used entertainment as a platform to discuss national issues while undermining industry censorship« (Bateman 2015). »Innerhalb von zehn Jahren sollte das Marvel-Universum jenes von DC als erfolgreichstes, sowohl bei den Verkaufszahlen als auch bei der Zustimmung der Fans, überflügeln« (Morrison 2013, S. 120).

Zusammen mit Steve Ditko schuf Lee 1962 den wohl essenziellen Marvel-Helden: Spider-Man. Der linkische, ständig witzelnde Teenager aus Queens, der durch den Biss einer radioaktiven Spinne Superkräfte erhält und sich an elastischen Netzfäden durch die Straßenschluchten Manhattans schwingt, ist Lees Meisterwerk: ein Jedermann aus armen Verhältnissen, ein in der Schule gehänselter Nerd, der sich aus Schuld und Verantwortungsgefühl zum Helden ermächtigt. »With great power comes great responsibility«, dieses durch Lee von Voltaire über Churchill und Roosevelt bis zu Peter Parkers Spinnenmann kanalisierte Credo ist der Dreh- und Angelpunkt des Marvel-Mythos, der Beginn jeder entbehrungsreichen Heldenreise durch ein Universum voller Schurken und Schicksale. Der Schlüssel zum Erfolg dieser epischen, kosmischen Erzählungen? Ihre Alltagstauglichkeit und menschliche Bodenständigkeit - und Lees anarchischer Sinn für Humor: Sie hätten versucht, alles so realistisch wie möglich zu machen, sagte Lee einmal: »Es gab einen Spider-Man-Comic, in dem er zum Zahnarzt musste. Superman würde das nie machen! Abgesehen davon, dass

der Bohrer an seinen Zähnen zerbrechen würde.« Bis heute ist der ›Amazing Spider-Man‹ einer der populärsten Titel im Marvel-Programm. (Borcholte 2018a)

Marvel war also viel dichter am realen Leben, was sich auch in einer direkten Ansprache der Leser*innen ausdrückte und somit unmittelbare Nähe und Vertrauen zwischen Leser*in, Held*in und Autor*in aufbaute. So leitet Lee die Geschichte Spider-Mans mit folgenden geheimnisvollen Worten im ersten Panel ein:

LIKE COSTUME HEROES? CONFIDENTIALLY, WE IN THE COMIC MAG BUSINESS REFER TO THEM AS »LONG UNDERWEAR CHARACTERS«! AND, AS YOU KNOW, THEY'RE A DIME A DOZEN! BUT, WE THINK YOU MAY FIND OUR SPIDERMAN JUST A BIT... DIFFERENT!

(Amazing Fantasy #15, 1962, S. 3)

Um mit diesem Erfolg von Marvel mitzuhalten, musste sich auch DC, deren Held*innen seit der Marvelrevolution altbacken und verstaubt wirkten (Murray 2017), dem neuen Zeitgeist anpassen. Held*innen wie Superman passten nicht in mehr die Zeit, weil die Leser*innen sich Superman nicht mit Zweifeln, Ängsten oder Neurosen vorstellen konnten und weil sie nicht mehr mit der Originalität und charakterlichen Komplexität der Marvel-Helden mithalten konnten. Eine solche Transformation zeigt sich exemplarisch in »Wonder Woman's rebellion against her uniform« (Schroll & Polansky 2017, S. 11), als Wonder Woman über vier Jahre hinweg immer wieder neue Kostüme ausprobiert und sich versucht der Zeit anzupassen. Wonder Woman wurde zu einer normalen Frau ohne übermenschliche Fähigkeiten und war der Versuch, auch den aufkommenden Feminismus im Medium Comic zu verarbeiten (Bein 2017), allerdings wurde er zumindest retrospektiv eher als Beispiel dafür gesehen, wie Männer versucht haben, mit Gleichberechtigung umzugehen. Letztlich verlor Wonder Woman dadurch vielmehr ihren ikonisch-feministischen Status, wurde zu einem »sad cliché« und repräsentierte das, wogegen unabhängige moderne Frauen aufbegehrten (Zanin 2017, S. 66). Die unterschwellige Botschaft war: »It's good to be pretty because boys will like you, and will also pay for stuff« (Zanin 2017, S. 65).

Looking at her most recent adventures is even more discouraging. By 1968, she had given up her magic lasso, her bracelets, her invisible plane, and all her superhuman Amazonian powers. She had become Diana Prince, a mere mortal who walked about in boutique clothes and took the advice of a male mastermind named ›I Ching‹. She still had adventures and she had learned something about karate. But any attractive man could disarm her. She was a female James Bond – but far more boring since she was denied his sexual freedom. She had become a simpleminded ›good girl‹. (Steinem 2013, S. 208)

Eine weitere Innovation von DC zur Wiederbelebung alter Superheld*innen war mit der Geschichte *Flash of Two Worlds* (The Flash #123, 1961) die Einführung von Parallelerden, einem Konzept, bei dem seit Anbeginn Science-Fiction und Wissenschaft untrennbar miteinander verflochten sind (Legion of Andy 2019) und welches bis in die Gegenwart von großer Bedeutung für das Genre ist (Davison 2021, Kukkonen 2013).

More notably, in this story, ›The Flash of Two Worlds‹, Barry learns Jay isn't fictional. He's very real, and his adventures happened in another dimension called ›Earth-2‹. It is this concept – that every superhero story you ever read actually happened, even the ›fictional‹ ones – that makes this page so important. For better and for worse, this notion of ›continuity‹ is what keeps fans coming back to superhero comics decade after decade. This was the very first of many, many long-winded continuity explanations in comic's history. (Riesman et al. 2018)

Dieses Konstrukt ermöglichte es, die gleichen Held*innen in unterschiedlichen Facetten auf unterschiedlichen Erden auftreten zu lassen, um damit mit den gleichen Superheld*innen unterschiedliche Zielgruppen anzusprechen. Die erzählerischen Möglichkeiten waren damit schier unbegrenzt. So hatte die Justice League of America von Erde-1 z. B. ihre Entsprechung in dem Crime Syndicate of America (Justice League of America #29, 1964) auf Erde-2 und der Crime Society of America (52 #52, 2007) auf Erde-3.

Durch Künstler wie Andy Warhol und Roy Lichtenstein, die beide selbst Comics gelesen haben (Kaminer 2016, Comenas 2006), traten Comics und Superheld*innen auch in die Welt der Kunst ein und wurden damit immer größerer Bestandteil der Gegenwarts- oder Populärkultur. Popart und Superheld*innen schafften den Sprung ins Wohnzimmer mit der 1966er *Batman*-TV-Serie, die beliebteste Serie ihrer Zeit, die eine regelrechte »Batmania« (Morrison 2013, S. 130) auslöste. Der von Adam West gespielte, knallbunte Batman repräsentierte Camp (Medhurst 2013), eine Strömung der 50er und 60er Jahre in Amerika, die Welt in erster Linie als ästhetische betrachtet (Sontag 1964).

Nach Sontag stellt die Erlebnisweise des Camp den Triumph des Stils über den Inhalt, des Ästhetischen über das Moralische, der Ironie über die Tragödie dar. Der Hang zum Naiven, Übertriebenen und Gekünstelten, insgesamt die »Entthronung des Ernstes« im Umgang mit Kunstwerken und Alltagsgegenständen, ist nach Sontag fraglos unengagiert und entpolitisiert. Camp ist dabei nicht auf das Feld der etablierten Kunst beschränkt, weicht auch nicht aus auf die ästhetische Betrachtung der Natur, sondern feiert bewusst das Dekorative und wendet sich schamlos dem Trivialen und Alltäglichen zu. Die klare Absicht des Camp, Hierarchien des Geschmacks auf den Kopf zu stellen, führt zum Unterlaufen der gängigen Dualität von E- und U-Kultur zugunsten einer Kultur des Populären. (Bronstering 2003)

Die Serie bediente den Zeitgeist in jeder Hinsicht und führte Superheld*innen wieder zu einer breiten Beliebtheit. Auch die Verkaufszahlen der Comichefte stiegen mit dem Erfolg der Serie wieder (Smith 2016). Die Popularität Batmans wird deutlich an dem Ausspruch, dass die späten 60er die Zeit der drei Bs genannt wurde: Beatles, Bond und Batman, wobei Batman das polarisierendste der Phänomene war (McCabe 2017). Darüber hinaus erwies sich Batman mit seinen vielen Werkzeugen und Figuren als ideal für Vermarktungszwecke. Beachtenswert an dieser Serie ist, dass sie für Jung und Alt gleichermaßen funktionierte. Für die Erwachsenen war die Batmanserie »[u]ltimativer Kitsch, der die verklemmten Ansichten der alten Generation veralbern sollte, wahrgenommen durch eine von Hasch und LSD eingefärbte Optik« (Morrison 2013, S. 131), während Kindern diese ironisch inszenierte Gesellschaftskritik verborgen blieb und Batman einfach die Verkörperung des unkompliziert pragmatischen moralisch Guten darstellte (Jenkins 2013). Doch sinkende Zuschauer*innenzahlen und hohe Produktionskosten sorgten für ein Ende der Serie nach der dritten Staffel (Boone 2020).

Die letzte neue Folge von Batman wurde am 14. März 1968 ausgestrahlt und wartete mit Zsa Zsa Gabor als böser Kosmetikerin auf. Amerikanische Jungs starben in Vietnam, und Studenten protestierten in Paris und sorgten für Unruhen. Das kitschige Theater von Batman war nicht mehr lustig. (Morrison 2013, S. 401)

Marvel hingegen setzte weiter auf erwachsenere Themen und damit auf eine ältere Leserschaft (Wright 2003) – so war es z. B. Spider-Man, der im Jahre 1967, als er erkannte, dass er alle Menschen, die ihm was bedeuteten, für seinen Spaß und Nervenkitzel in Gefahr brachte, sein Superheldendasein ablegte mit den Worten:

***CAN I BE SURE THAT MY ONLY MOTIVE WAS THE CONQUEST OF CRIME?
OR WAS IT THE HEADY THRILL OF BATTLE – THE PRECIOUS TASTE OF
TRIUMPH – THE PARANOIC THIRST FOR POWER THAT CAN NEVER BE
QUENCHED?? ... I WAS JUST A YOUNG, UNTHINKING TEENAGER ... WHEN I
FIRST BECAME SPIDER-MAN ... BUT THE YEARS HAVE A WAY OF SLIPPING
BY ... OF CHANGING THE WORLD ABOUT US ... AND EVERY BOY ... SOONER
OR LATER ... MUST PUT AWAY HIS TOYS ... AND BECOME ... A MAN!***
(The Amazing Spider-Man #50, 1967, S. 7 f.)

Selbstzweifel blieben zentral, doch Peter Parker wurde erwachsen und am Ende stand eine selbstsicherere Version von Spider-Man (Comtois 2009). Marvel betonte damit den Aspekt der Liminalität im Superheroischen. Stilistisch orientierte man sich zu der Zeit an psychodelischer Kunst, Surrealismus, Expressionismus, Pop Art und Cubismus (Webber 2016, Johnson 2016, Ringgenberg 1989), was besonders ausgeprägt bei Doctor Strange war (Strange Tales #138, 1965; #167, 1968).

The fight took place in a string of cliff-hanger tales for over a year, from No. 130 to No. 146, the first true continuous modern ›story arc‹ as we know it. On this page, a highlight of the tale, Strange makes his way to the embodiment of the cosmos, Eternity, across one of the gonzo trans-dimensional vistas Ditko was known for concocting. These mind-blowing not-landscapes were a huge influence not just on cosmic comics, but on the whole '60s counterculture: Later this same year the first major psychedelic concert would be held in San Francisco, and it'd be called ›A Tribute to Doctor Strange‹. (Riesman et al. 2018)

Durch diese Entwicklungen fanden Comics langsam als eigenständige Kunstform Anerkennung (Munson 2017, Munson 2016). 1967, das Jahr des *Summer of Love* in Amerika, und die Bürgerrechtsbewegung brachten einen radikalen Wandel der amerikanischen Kultur mit sich (Wishnia 2017, Lee 1985). Dieser Bewegung folgend entschied man sich auch bei Marvel für mehr ethnische Vielfalt in den Comics (Ciampaglia 2021b). So verwundert es nicht, dass im Jahre 1966 (Fantastic Four #52) – nach Vorläufern wie z. B. Ace Harlem oder Lion Man, deren Auftritt und damit Erfolg jedoch lediglich auf eine Ausgabe begrenzt war¹² – der erste populäre schwarze Superheld erschien, Black Panther, der König eines noch nie versklavten afrikanischen Volkes, »als Reaktion auf die öffentliche Thematisierung von Rassismus und Minderheitenzugehörigkeit« (Nehrlich 2013, S. 112). »[I]t was an especially politically charged moment« (Spisto 2017).

When he reflected on the creation of the Black Panther, Kirby noted, »It suddenly dawned on me – believe me, it was for human reasons – I suddenly discovered nobody was doing blacks. And here I am a leading cartoonist and I wasn't doing a black«. Kirby began developing a new black superhero (the first black superhero since All-Negro Comics No. 1's Lion-Man) for Marvel, with the initial intent that the character would have his own new series. Marvel's then-restrictive distribution system, which limited how many ongoing series they could release, forced Black Panther out of his own series and into the pages of Fantastic Four No. 52. Originally, Kirby designed Black Panther's costume with a cowled mask, a la Batman, but publisher Martin Goodman reportedly feared that Marvel might have a hard time seeing their comics distributed in the Southern United States with an openly black character on the cover, so they gave Panther a full face mask. The moniker was unrelated to the political party of the same name, which had yet to officially form (the name had already been in use in African-American political circles, so Kirby and Lee did not coin it). What was especially notable about the introduction of Marvel's first black superhero is that we meet him as he single-handedly defeats the entire Fantastic Four as part

¹² All-Negro Comics #1 (1947). Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass es sich hierbei um das erste Heft handelt, das von ausschließlich afroamerikanischen Autor*innen und Künstler*innen produziert wurde. Bereits die zweite Ausgabe wurde jedoch, obwohl sie bereits fertig war, aus finanziellen nicht abgedruckt (Christopher 2014).

of an elaborate test of his skills. They did not simply want to introduce a new black superhero; it was important to make him stand out from the crowd. The success of the Black Panther paved the way for all other black superheroes who followed, as well as for the astounding success of his feature-film adaptation. (Riesman et al. 2018)

Trotz steigender ethnischer Vielfalt der Superheld*innen bedienten diese dennoch im Wesentlichen stereotype Vorstellungen der Gesellschaft. So orientierte sich beispielsweise der Sprachgebrauch von Luke Cage (Luke Cage, Hero for Hire #1, 1972), einem afroamerikanischen Söldner, stark an den Blaxploitation-Filmen (Morrison 2013, S. 191) und Shang Chi (Special Marvel Edition #15, 1973), der erste asiatische Superheld, war der Master of Kung Fu und kämpfte gegen Fu Manchu (Abernathy 2020).

Even the hero Black Panther, who was characterized by his high IQ, fell subject to racist stereotypes, hailing from the fictional African nation of Wakanda. Black Panther and Luke Cage signaled a step in the right direction but they still relied on the jungle and the ghetto for definition. (Candy 2016)

Trotz dieser retrospektiv kritisch zu betrachtenden Aspekte und obwohl von Weißen erschaffen, stand Black Panther für afroamerikanische Themen wie Rassismus und afroamerikanische Geschichte und war damit der erste schwarze Superheld, der Relevanz besaß für die afroamerikanische Gemeinschaft, in dem Sinne, dass das heroische Narrativ bedeutsam ist für die Sorgen und Hoffnungen dieser Leserschaft (Ghee 2018). Die Verarbeitung gesellschaftspolitischer Themen steht dabei ganz im Sinne der Hinwendung zum Realismus als Wesensmerkmal des Silbernen Zeitalters, dessen Erfolg Dath wie folgt zusammenfasst:

Das anschließende Silver Age nun griff die Dominanz der Prototypen dieses neuen Genres, Superman und Batman, World's Finest, nicht nur mittels interner Relativierungen oder Spielereien an (›Imaginary stories‹ und andere Mort-Weisinger-Einfälle), sondern erlebte auch den diese Überarbeitungsansätze flankierenden Aufstieg eines neuen, vom ›reinen‹ Superhelden-Duktus verschiedenen Modells, das zahlreiche Superheldinnen und Superhelden untereinander in vielfältige, teils familiäre, teils berufskonkurrenzgesteuerte, teils politische Beziehungen treten ließ. Und es halste ihnen Probleme auf, an deren Vorhandensein wir einen Kosmos, eben eine ›ganze Welt‹ im oben gemeinten Sinn erkennen können, weil solche Probleme auch zu unserem wirklichen Kosmos, unserer alltäglich erlebten Welt gehören: Zukunftssorgen, Pubertätsleiden, Altersgebrechen, Geldnöte, Alkoholismus und sonstige Drogensucht, Familienstreit, Parteienzwist. (Dath 2016, S. 49)

Mitte der 70er Jahre jedoch kam es zu einer dramatischen Änderung der Welt der Superheld*innen in einer Zeit, die durch die stetig steigende Kriminalitätsrate sowie die Finanz-

krise und des damit einhergehenden Zerfalls der Infrastruktur in New York, der *Fear City* (Baker 2017, Baker 2015), wo sowohl Marvel als auch DC zu der Zeit ihren Unternehmenssitz hatten, geprägt war: Spider-Man tötete seine Freundin Gwen Stacey bei dem Versuch, sie zu retten (*The Amazing Spider-Man #121*, 1973). Das war ein einschneidender und schockierender Moment, da zentrale Figuren in Superheld*innencomics bis dahin nicht starben (Blumberg 2003). Das war der Moment, in dem Comics einen großen Schritt aus der kindlich-unschuldigen Fantasie mitten in das wahre erwachsene Leben traten und markierte den Anfang vom Ende des Silbernen Zeitalters (Harold & Thomas 2019, Blumberg 2003). Dies kam auch in den Leser*innenbriefen zum Ausdruck, die einerseits Verbundenheit mit den Leiden Spider-Mans zum Ausdruck brachten und den neuen Realismus lobten, andererseits aber auch starke Aggressionen und Wut gegen den verantwortlichen Autoren Gerry Conway (Walsh et al. 2018). Conway reflektierte dieses Ereignis selbst wie folgt: »I valued it [die Leser*innenbriefe] until the death of Gwen Stacey. Then I was traumatized by it. It was just hate mail from then on. I basically stopped reading it. Thank God there was no Internet because I would have been crucified« (Conway 2017 zit. n. Walsh et al. 2018, S. 75).

In the fateful issue, the Green Goblin throws Gwen off of a bridge and Spider-Man catches her with his webbing – but in the process, her neck snaps. Conway specifically added the sickening ›snap‹ sound effect himself. Gwen Stacy was by far the most famous character killed off in a superhero comic at this point and fans were outraged: Stan Lee was so irritated at the fan outcry that he insists that Conway bring her back. So Conway introduced a clone of Gwen, leading to the first of many Spider-Man clone sagas. Spider-Man's guilt over Gwen's death haunted him for years and many historians view this gruesome moment as the spiritual finale of comics' Silver Age. (Riesman et al. 2018)

Diese, das folgende Dunkle Zeitalter ankündigende, zä sierende Grenzüberschreitung fällt zusammen mit der Entstehung eines neuen Held*innentypus, des Antiheroischen, der als populäres Phänomen überhaupt erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts aufkommt und schon in den 70ern sein sich bis in die Gegenwart erstreckendes Popularitätsplateau unter maßgeblicher Mitwirkung des Superheld*innengenres erreicht hat (Bolay & Schlüter 2015, Weinelt 2015). So wurde auch ein neuer Superheld, oder eben genauer Antiheld, in den Superheld*innenkosmos eingeführt (*The Amazing Spider-Man #129*, 1974), der Punisher, ein Vietnamveteran, der, als er nach Hause kommt, feststellt, dass seine Familie durch einen Mafiac lan ermordet wurde. Er wird zum Einzelkämpfer gegen das Verbrechen, da er die Justiz für nicht mehr in der Lage hält, die Schuldigen zu bestrafen, und wird damit zum Symbol für Gerechtigkeit durch Selbstjustiz, was ihn zweifelsfrei aus rechtlicher Perspektive zu einem Kriminellen macht und ihm »den Anstrich eines alttestamentarischen Erzengels mit flammendem Schwert [gibt], der eine höhere Ebene von Gerichtsbarkeit durch-

setzt. Das ist sicher nicht unmenschlich und hat gerade in den USA eine gewisse Tradition« (Grabus 2016, S. 213). »Both the comic and film versions revise Shakespeare's villainous prototype [Iago] as an antihero, leaving his dark impulses intact« (Palmer 2013, S. 279). Das entsprach zwar nicht mehr der Gerechtigkeitsvorstellung, die in Amerika immer wieder abstrakt diskutiert wurde, aber es entsprach dem Zeitgeist und der praktisch gelebten Gerechtigkeitsvorstellung der Straße: Das Böse soll kriegern, was es verdient. Ganz im Sinne eines modernen und urbanen Westerns verkörpert der Punisher die »codes of the Old West« (Palmer 2013, S. 281). Der Punisher tötete im Gegensatz zu Spider-Man, der nicht einmal den Green Goblin töten konnte (The Amazing Spider-Man #122, 1973), obwohl dieser für den Tod Gwen Staceys verantwortlich war. Auch von vorherigen Vigilanten wie Batman unterscheidet sich der Punisher, denn Batmans »Gesetzesüberschreitungen sind ein Mittel zum Zweck, zur Wahrung der bestehenden Ordnung und nicht, wie beim ›Punisher‹, Ausdruck der Geringschätzung« (Grabus 2016, S. 224).

Der Punisher war die antiheroische und systemkritische Antwort auf den Watergate-Skandal, durch dessen Aufdecken bekannt wurde, dass selbst die höchste Macht des Landes – und damit die Repräsentanz der vorherrschenden Ordnung – kriminelle Handlungen beging beziehungsweise sie im Mindesten duldet und der »a mass civic disillusionment that lasted well into the next millenium« (Lee 2017, S. 67) zur Folge hatte.

The American people, particularly its youth, had grown jaded by a leader who lied to them. Readers knew exactly where they stood with visceral heroes like Wolverine and the Punisher: there was no talk, no compromise, no manipulation, only quick, decisive action. The Punisher and Wolverine were anti-heroes for a cynical generation, and would grow into superstardom. (Misiroglu 2012, S. 13)

Es war ein Versagen aller Regeln und Vorschriften, nach denen gelebt wurde. Selbst Captain America, der Superpatriot, gab seine Identität auf, als er herausfand, dass der Präsident der USA einen Staatsstreich geplant hatte, und wurde für kurze Zeit zu Nomad, einem Helden ohne Heimat (Captain America #180, 1974). Damit standen die Superheld*innen wiederholt am Scheideweg: Zwar waren die Comicheld*innen mittlerweile erwachsen geworden, jedoch sanken die Verkaufszahlen drastisch (Beach 2000).

In the late 1980s the superhero comic was past its Golden and its Silver Age. »Truth, justice and the American way«, the catchphrase of Superman, had lost its credibility, and Spider-Man's mantra »with great power comes great responsibility« had become a triviality. Things had changed. Scholars proclaimed a new age of superhero comics, which still lacks a common name in comics studies. It is an age of disillusionment, an age of irony, an age of question marks. (Kukkonen & Müller-Wood 2010, S. 153)

4.4 Das Dunkle (oder Bronzene) Zeitalter

The mid-1980s marked a watershed for American comics. Alternately dubbed »an unprecedented renaissance«, »the third movement«, or the start of »the revisionary superhero«, there is little doubt that something changed in the mindset of the comics industry that suggested that the old rules of what was allowed and disallowed, the boundaries of creativity and content, changed. (Little 2010, S. 140)

Einen Meilenstein der Comicgeschichte markiert dabei ein Storybogen von Green Lantern und Green Arrow (Green Lantern / Green Arrow #76, 1970) (Morrison 2013). Green Lantern repräsentiert darin das Establishment (politisch: konservativ) und Green Arrow als Gegenpart die Unterdrückten (politisch: liberal), als moderne hochtechnisierte Reinkarnation von Robin Hood (Beach 2000, Eco 2018). Einen Wendepunkt in der expliziten Aufarbeitung der Rassenproblematik – und damit ein Wiedererwachen der Superheld*innen insgesamt (Riesman 2018) – kennzeichnet dabei folgende Szene:

*ALTER SCHWARZER MANN: I BEEN READIN' ABOUT YOU ... HOW YOU WORK FOR THE BLUE SKINS ... AND HOW ON A PLANET SOMEPLACE YOU HELPED OUT THE ORANGE SKINS ... AND YOU DONE CONSIDERABLE FOR THE PURPLE SKINS! ONLY THERE'S SKINS YOU NEVER BOTHERED WITH --! THE BLACK SKINS! I WANT TO KNOW ... HOW COME?! ANSWER ME THAT, MR. GREEN LANTERN!
GREEN LANTERN: I ... CAN'T ...*

(Green Lantern / Green Arrow #76, 1970, S. 6)

»No one had played with the dynamite sticks of black dissatisfaction and white guilt like this in the genre before« (Riesman 2018).

Although the elderly black man is drawn as a decrepit and unappealing figure and expresses his concern in an unconvincing black dialect, the exchange between the two is profoundly engaging. Their conversation forever changed the boundaries of the superhero genre. Superheroes were no longer constrained to fighting imaginary creatures, intergalactic aliens, or Nazis from a distant past. Now they would grapple with some of the most toxic real world social issues that America had to offer. (Nama 2013, S. 256)

Der Werteverfall Amerikas wird im abschließenden Epilog, indem Green Lantern – Mitglied des Green Lantern Corps, einer interstellaren Strafverfolgungsbehörde – von seinem Vorgesetzten dafür angegriffen wird, dass er auf der Erde seine Zeit mit dem Kampf für soziale Gerechtigkeit verschwendet, mit der Rechtfertigung Green Arrows diesen Kampf dennoch weiterzukämpfen, wie folgt zum Ausdruck gebracht:

LISTEN ... FORGET ABOUT CHASING AROUND THE GALAXY! ... AND REMEMBER AMERICA ... IT'S A GOOD COUNTRY ... BEAUTIFUL ... FERTILE ... AND TERRIBLY SICK! THERE ARE CHILDREN DYING ... HONEST PEOPLE COWERING IN FEAR ... DISILLUSIONED KIDS RIPPING UP CAMPUSES ... ON THE STREET OF MEMPHIS A GOOD BLACK MAN DIED ... AND IN LOS ANGELES, A GOOD WHITE MAN FELL ... SOMETHING IS WRONG! SOMETHING IS KILLING US ALL ...! SOME HIDEOUS MORAL CANCER IS ROTTING OUR VERY SOULS!

(Green Lantern / Green Arrow #76, 1970, S. 21)

Die sich daran anschließende Fokussierung gesellschaftspolitisch relevanter Themen in der Serie war bestimmt durch Inhalte wie Armut und soziale Ungleichheit (Bondurant 2017, Nehrlich 2013) sowie »environmental destruction, overpopulation, anti-Native American racism, the evils of the Nixon administration, and Manson-esque hippie cults, just to name a handful« (Riesman 2018). Daher gilt diese Serie als neuer »standard for socially-conscious superhero comics« (Bondurant 2017) oder als Versuch »die Augen einiger junger Leser für wichtige Tatsachen des Lebens zu öffnen« (Morrison 2013, S. 190).

Today these stories must seem painfully earnest; but no matter the era, they represent the sprawling attempts of a singular creative team using superhero characters to make sense of a turbulent time. It wasn't just Green Arrow trying to get Green Lantern to question authority, it was Green Arrow having to confront his own pre-conceptions about his role in that power structure. Likewise, Green Lantern begins issue #76 by breaking up a riot and ends issue #89 so consumed with rage that he lashes out himself. O'Neil and Adams hammered home the fact that there were no easy answers – even for a space-cop and an ace archer – but neither did they want their characters or their readers to stop asking. [...] In the end, these stories are worth reading, contemplating, and digesting, for their attempts to change both these characters and our world. (Bondurant 2017)

Kurz darauf wurde 1971 in dieser Serie (Green Lantern / Green Arrow #87) mit John Stewart als neuer Green Lantern der zweite afroamerikanische Superheld im DC-Universum eingeführt – nachdem ein halbes Jahr zuvor Black Racer erschien (New Gods #3, 1971), der jedoch keine besondere Resonanz erzeugte. Die Bedeutung dieser Reihe wurde aber nicht erst retrospektiv zugesprochen, sondern bereits zur Zeit der Veröffentlichung diskutiert. So publizierte beispielsweise das Magazin *New York* im Oktober 1970 eine Ausgabe unter dem Titel *The Radicalization of the Comic Books* mit dem Leitartikel *The Radicalization of the Superheroes* (Van Gelder & Van Gelder 1970), der die Rückkehr der Superheld*innen zu den realen Problemen der Gegenwart thematisiert, oder ein Beitrag in der *New York Times* vom 2. Mai 1971 mit dem Titel *Shazam! Here Comes Captain Relevant* (Braun 1971), der ebenfalls den historischen Wandel der Superheld*innen aufzeigt. Der Erfolg lag also darin,

aktuelle Brennpunktthemen wahrheitsgetreu anzusprechen. Das war das, was die Leserschaft wollte.

»I'd like to say I had a great dream«, says Infantino, »but it didn't happen that way. Green Lantern was dying. The whole superhero line was dying. Everything was sagging, everything. When your sales don't work, they're telling you something. The front office told me, get rid of the book, but I said, let me try something, just for three issues. We started interviewing groups of kids around the country. The one thing they kept repeating: they want to know the truth. Suddenly the light bulb goes on: Wow, we've been missing the boat here!« (Braun 1971)

Im Zuge des mit der Green Lantern / Green Arrow-Reihe einhergehenden Erfolges entschied sich DC dafür, insgesamt in ihren Comics vermehrt aktuelle Schlagzeilen und tagespolitische Themen zu verarbeiten. Diese Fokussierung großer sozialer Gegenwartsprobleme hatte zur Folge, dass die zuvor konstitutive und klare Trennung zwischen Gut und Böse, richtig und falsch, zunehmend verschwamm (Bleach 2000). Es war eine Revolution des Genres. Jetzt durfte alles thematisiert werden, alles mit einer Ausnahme. Als im Jahre 1971 Präsident Nixon Drogen zum Staatsfeind Nr. 1 erklärte (Niesen 2011), durften aufgrund der Regelungen durch die *Comics Code Authority* keine Geschichten über Drogen erzählt werden. Selbst als das Gesundheitsministerium eine Bitte an Stan Lee richtete, aufgrund des erheblichen Einflusses von Marvel-Comics auf die Zielgruppe der Collegestudent*innen doch eine Anti-Drogen-Geschichte zu schreiben, lehnte die *Comics Code Authority* die Geschichte (The Amazing Spider-Man #96, 1971) – in der sich ein unter Drogen stehender Junge vom Dach stürzt, weil er der Meinung war, er könnte fliegen und daraufhin von Spider-Man gerettet wird – strikt ab (Cronin 2018, Wright 2003). Marvel veröffentlichte das Heft dennoch auch ohne das Siegel der *Comics Code Authority* und es kam zu einer Vielzahl an positiven Reaktionen von der Leserschaft, Eltern, Lehrer*innen und Ärzt*innen (Walsh et al. 2018). Dies führte zu einem Treffen der Comic-Verlage und in der Konsequenz zu einer Anpassung des *Comics Codes*. Somit stand nun auch für Green Lantern und Green Arrow die Tür offen, sich des Themas Drogen anzunehmen. Das taten sie bereits vier Monate nach Veröffentlichung von Spider-Man in der ihnen eigenen direkten Weise. *Green Lantern / Green Arrow* #85 (1971) zeigt auf der Titelseite Green Arrows Schützling Speedy, der gerade im Begriff ist, sich einen Schuss zu setzen. Dort heißt es auf der Titelseite und in der Einleitung:

THE SHOCKING TRUTH ABOUT DRUGS! [...] DC ATTACKS YOUTH'S GREATEST PROBLEM ... DRUGS! [...]

SOME WILL SAY THE FOLLOWING STORY SHOULD NOT BE TOLD ... THERE WILL BE THOSE WHO ARGUE THAT SUCH EVENTS HAVE NO PLACE IN AN ENTERTAINMENT MAGAZINE – PERHAPS THEY ARE RIGHT! BUT WE DON'T THINK SO

*– BECAUSE WE’VE SEEN THESE NOBLE CREATURES, HUMAN BEINGS, WRECKED
... MADE LESS THAN ANIMALS ... PLUNGED INTO OF AGONIES! WE’VE SEEN IT --
WE’RE ANGRY ... AND THIS IS OUR PROTEST!*

(Green Lantern / Green Arrow #85, 1971, Titel & S. 1)

Deswegen lobte der damalige New Yorker Bürgermeister John V. Lindsay in einem in der darauffolgenden Ausgabe abgedruckten Brief den Umgang O’Neills und Adams – den Schöpfern der Reihe – mit dem Thema Drogenabhängigkeit:

AS I REMARKED IN MY PREVIOUS LETTER, YOUR UNDERTAKING TO IMPART THE HORRORS OF NARCOTICS TO OUR YOUNGSTERS DESERVES APPLAUSE. WITH THE DRUG EPIDEMIC SPREADING THROUGHOUT THE COUNTRY, THE NEED FOR EFFECTIVE CAMPAIGNS OF PREVENTION IS EVER INCREASING. [...] THE WAR AGAINST DRUG ADDICTION HAS BECOME THE MOST IMPORTANT ONE WITHIN OUR COUNTRY. DRUGS HAVE RISEN TO THE NUMBER ONE SPOT AS A KILLER OF OUR YOUNGSTERS. IN NEW YORK CITY WE HAVE MADE THIS COMBAT OUR TOP PRIORITY, ONE THAT WILL CONTINUE AND EXPAND. THE HORRORS OF WITHDRAWAL, THE VIOLENCE, AND THE DEGRADATION OF BUYING DRUGS, GO HAND-IN-HAND WITH ADDICTION. WE MUST USE EVERY MEANS TO ALERT YOUNG PEOPLE TO THOSE HORRORS.

(Green Lantern / Green Arrow #86, 1971, S. 32)

Dennis O’Neil and Neal Adams’s Green Lantern Co-Starring Green Arrow (1970–1972) comic book series dramatically recast superheroes, and shaped the superhero comic book as a space where acute social issues were engaged. On one hand, Green Lantern embodied President Richard Nixon’s no-nonsense dictum of ›law and order‹ in the face of race riots and student protests. On the other hand, Green Arrow was the symbolic representative of activist youth, the working class, and the oppressed. Over at Marvel Comics, Stan Lee and Jack Kirby successfully tampered with the makeup of the superheroes. In contrast, Dennis O’Neil and Neal Adams changed the nature of the superhero genre by erasing the boundaries of what comics could discuss to such an extent that it had an impact on the genre for decades. (Nama 2013, S. 255)

Damit »war das Dunkle Zeitalter angebrochen. Es lag alles bereit: die fotorealistischen Zeichnungen, das soziale und politische Bewusstsein, das Superhelden-Team aus einem Vertreter des Establishments sowie einem rebellischen Anarchisten« (Morrison 2013, S. 185) sowie die Erkenntnis, dass nicht alles Übel eine*n Schurk*in braucht, genauso wie Superheld*innen nicht alle sozialen Probleme lösen können (Beach 2000). Das zu Bekämpfende lag somit nicht mehr außerhalb der Grenzen, sondern war mitten unter ihnen. Dadurch richtet sich der Blick der Superheld*innen in zweifacher Hinsicht nach innen, so-

wohl in Bezug auf die Nation als auch im Hinblick auf das Selbst. »Amerikanische Comics des Dunklen Zeitalters waren todernst« (Morrison 2013, S. 204) und moralisch entschieden differenzierter. »[D]ie eindeutige und unzweifelhafte Stellvertreterschaft der Superhelden für ›das Gute‹ wird einer Revision unterzogen« (Bachmann 2019, S. 68). Es ist der Anbruch des Zeitalters des Psychologisierens (Doetinchem & Hartung 2018) und der Anitheld*innen. Selbst Superman plagten zum ersten Mal erhebliche Selbstzweifel, die so stark waren, dass er seine Kräfte nicht mehr verwenden konnte (Action Comics #397, 1971). Dabei spiegeln »die zunehmenden Krisen Supermans die sich verschärfenden Legitimationskrisen des Staates« (Doetinchem & Hartung 2018, S. 318).

Eine weitere, das Dunkle Zeitalter prägende Entwicklung kündigte sich mit der Veröffentlichung des französischen Comicmagazins *Métal Hurlant* (bekannter unter dem englischen Titel *Heavy Metal*) im Jahre 1974 an, dass sich explizit an eine erwachsene Leserschaft richtete (Friedman 2014). Es eröffnete gänzlich neue Ideen und Stile und setzt damit eine Bewegung in Gang, die sich auch in den amerikanischen Superheld*innen widerspiegeln und das Medium Comic revolutionieren sollte (Nehrlich 2013, Little 2010) durch »die Kraft, die in den Werken der Visionäre eines der innovativsten Magazine aller Zeiten liegt« (Friedman 2014). »More than any other publication, it transformed a lowly, juvenile medium into a vibrant ›ninth art‹ and – to this day – continues to exert a powerful influence on the world of comics and beyond« (Lennon o. J.). Diese beiden Entwicklungen aus gesellschaftskritischen Themen für eine erwachsene Leserschaft sollten ihre große Popularität jedoch erst in den 80er Jahren entfalten. Zunächst sorgten sie dafür, dass sich Superheld*innencomics vom popkulturellen Mainstream entfernten und zu einem subkulturellen Nischenprodukt wurden, was sich u. a. in den Distributionswegen spiegelte, weg von den überall präsenten Zeitungsständen und hinein in die neu entstehenden Comicläden (Palmer 2010). Nichts versinnbildlicht mehr die damit einsetzende Verknüpfung von Geek-Kultur und Comiclesen (Herrmann 2018).

1978 kam der erste abendfüllende Spielfilm mit einem Superhelden, genauer Superman, gespielt von Christopher Reeve und des Weiteren besetzt mit Marlon Brando und Gene Hackman, in die Kinos und stand vor der Frage, ob ein Held aus den 30er Jahren, der weiterhin für *truth, justice and the American way* kämpft, auch im Post-Watergate-Amerika der 70er Jahre noch funktionierte.

There's an optimism in Superman to which even our most lighthearted superhero movies of today pale in comparison. [...] Superman's godlike confidence, and belief in truth, justice and the American way, seem like a far cry from where global superhero cinema is today. Superman lives in a world of smiling politicians, truth of press and open-minded citizens who are overjoyed at the arrival of an alien. Even as an international production, it's a distinctly American feature. Donner's film presents the best versions of us. In the midst of our questions about the existence of God, our celebration of the Civil Rights Movement and the trauma left over

from the Vietnam War, Donner's Superman was the film we felt like we deserved and needed. (Newby 2018)

Der Film war ein durchschlagender Erfolg und wurde sowohl zum Durchbruch für Comicverfilmungen (Kainz 2009) als auch zum »gold standard« (Newby 2018) für Sommer-Blockbuster-Filme (Gordon 2019). »Superman was the first blockbuster to derive the majority of its sales in the international market – and it did so nine years before foreign markets regularly became larger revenue generators for American films than the domestic market« (Gordon 2017). Doch trotz des Erfolgs des Films blieb die Auflage der Comichefte weiter rückläufig, da keine neuen Leser*innen gewonnen werden konnten und eben jene Leserschaft, die in ihrer Kindheit und Jugend die Superheld*innencomics des Silbernen Zeitalters lasen, älter werdend das Interesse daran verlor (Sacks 2014).

Zu dieser Zeit begann Chris Claremont, die X-Men – ein Zusammenschluss genetisch mutierter Superheld*innen unter der Leitung ihre Mentors Professor X, die eine neue Evolutionsstufe darstellen – neu zu erfinden (Uncanny X-Men #94, 1975), »by making his heroes morally ambiguous and downright tortured« (Foege 2000). Damit schaffte Claremont es, seinen Figuren eine bis dato im Superheld*innengenre unbekannt vielschichtige Tiefe, gradezu eine Seele, zu verleihen (Morrison 2013). Dies drückt sich beispielsweise darin aus, dass Magneto, der Erzrivale der X-Men, plötzlich eine nachvollziehbare Motivation für sein Handeln zugeschrieben bekommt und so zum »terrorist who might someday evolve into a statesman« (Claremont zit. n. Foege 2000) wurde.

Magneto ist nur deshalb Terrorist geworden, weil er schon einmal hat erleben müssen, wie eine Gemeinschaft, zu der er gehört, ausgegrenzt, unterdrückt und schließlich mit Ausrottung bedroht worden war. Magneto, Erik Magnus Lensherr, ist bei Claremont nämlich ein Überlebender der Vernichtungsmaschinerie der Nationalsozialisten. (Dath 2016, S. 6.)

Die X-Men verkörperten damit in Comicform die im Rahmen der *identity politics* (Heyes 2020) geführten Diskussionen um Diversität, unterdrückte Minderheiten und soziale Gerechtigkeit. Hier bilden plötzlich ein deutscher – und damit zumindest für das Goldene und Silberne Zeitalter per definitionem auf die Seite der Schurken gehörender – Zirkusartist (Nightcrawler), ein sozialistischer Russe, der auf einer Kolchose großgeworden ist (Colossus), die Tochter einer kenianischen Stammesfürstin und eines afroamerikanischen Fotojournalisten, aufgewachsen in Harlem (Storm), ein native american (Forge), eine Jüdin (Kitty Pride) »und zahlreiche weitere ›misfits und outsiders« im amerikanischen Gemeinwesen« (Dath 2016, S. 87) ein gemeinsames Team. Die X-Men wurden gesellschaftlich ausgegrenzt, gefürchtet und gehasst, weil sie Mutant*innen und damit anders waren. So boten sie das ideale Identifikationspotenzial für den ausgegrenzten Geek.

Adolescents also found it easy to identify with alienated anti-heroes who had better luck saving the universe than fitting in or coming to terms with their mutated physiques. »X-Men«, says Claremont, »has always been about finding your place in a society that doesn't want you«. (Foege 2000)

Claremont »wusste, dass eine ganze Flutwelle verdrossener Teenager bereit war, sich mit den desillusionierten Gefühlswelten und der ihnen vom Establishment aufgedrängten Opferrolle zu identifizieren« (Morrison 2013, S. 214). Das macht die X-Men zu »minority superheroes« (Nehrlich et al. 2018, S. 15) und ihre Geschichte zu einer über »tolerance and not trusting first impressions« (Rauscher 2010, S. 29). Die X-Men hatten unterschiedliche Geschlechter und sexuelle Orientierungen, Hautfarben, Religionen, Nationalitäten. Das dadurch entstandene metaphorische Potenzial war nahezu unerschöpflich, da es genau darum ging, verschieden zu sein. Die aus dieser Vielfalt heraus resultierenden Spannungen und Konflikte ermöglichten es, »menschliche Kleinigkeiten im Vergrößerungsglas von Heldengeschichten« (Dath 2016, S. 8) zu studieren. Die zentrale Botschaft lautete: Vielfalt und Zusammenarbeit können unter den richtigen Rahmenbedingungen ein immenses Potenzial entfalten und Individualität stärken (Dath 2016). Die Geschichte der X-Men war Ausdruck der unterschiedlichen Fraktionen des Civil Rights Movement und Claremonts Comicaaption der Ideen Martin Luther Kings; es war der Versuch, Vorurteile aufzubrechen und Menschen nicht nach ihrer Hautfarbe, ihren biologischen Merkmalen, zu beurteilen (Foege 2000).

Professor X, like Martin Luther King, Jr., uses logic and nonviolent demonstration to win peaceful relations with non-mutants. Magneto, like Malcolm X, uses more violent and angry, though definitely justified, tactics to combat the speciesism of Homo sapiens toward Homo superior. (Smart 2016)

1980 sollte Claremont den *Dark Phoenix*-Storybogen (Uncanny X-Men #129–138, 1980) beginnen, der in seinem Bruch und seiner Tragweite noch radikaler war als das, was mit dem Tod von Gwen Stacey bei Spider-Man begonnen hatte: »Could we turn a hero into a villain and get away with it?« (Claremont zit. n. Foege 2000). Die Antwort war eindeutig:

The readers who picked up Uncanny X-Men No. 137 had no idea about the truly shocking ending – they were expecting to see the saga of original team member Jean Grey's transformation into the villainous Dark Phoenix end with her being sent to superhero rehab, as usual. No one was prepared for the page where Jean sacrifices herself to prevent the Phoenix Force from taking more lives. Nor did X-Men readers know that Phoenix's death was not long-planned, but instead a last-minute change decreed by then Marvel editor-in-chief Jim Shooter, who felt that Phoenix's crime – killing 5 billion people in an earlier issue – was too severe to go unnoticed: Jean must be punished or die. Writer Chris Claremont and artist John Byrne had been

telling the tale of Phoenix for months, a hugely popular and addictive soap opera with a colorful cast and space-opera vistas, but had no choice but to scrap their planned ending (although Claremont would later kvetch when a different writer brought Phoenix back). The death of Dark Phoenix has had an impact through comics history, spinning into many subsequent story lines about Jean, and inspiring myriad attempts to craft a shocking superhero death. In today's landscape, it seems unlikely anything will ever top the shock of this page. (Riesman et al. 2018)

Seit über 40 Jahren und unzähligen Comicheften war es also Claremont, der zum ersten Mal eine*n Superheld*in zum*r Superschurk*in machte, damit die erste Antiheldin erschuf (Sereni 2020) und in der Konsequenz den ersten Superheld*innentod geschehen ließ mit einer Reichweite für das Genre, die weit über den Handlungsbogen hinaus gehen sollte (Prefore 2020). Claremont hat damit die X-Men, die kurz vor dem Aus standen, zu einer der erfolgreichsten Marvelreihen werden lassen und diese 16 Jahre zunächst 14-tägig, dann monatlich geschrieben (Foegen 2000). X-Men #1 (1991) von Claremont und Lee ist bis heute das meistverkaufte Comicheft aller Zeiten mit 8,1 Millionen verkauften Exemplaren (Gavaler 2018).

So war es auch Claremont, der gemeinsam mit Alan Moore und dem Künstler Alan Davis 1976 den genuin britischen Superhelden Captain Britain (Captain Britain Weekly #1, 1976; Marvel Superheroes #387, 1982) schuf und damit den Grundstein für die »British Invasion« (Murray 2010) legte, welche zum Moment des kritisch-selbstreflexiven Wandels auf das im Narrativ des Superheroischen zuvor etablierte amerikanische Gesellschaftsideal wurde, insbesondere indem die zuvor konstitutive prosoziale Mission (Coogan 2018) in Frage gestellt wurde, nachdem eine direkte Übertragung des amerikanischen Modells für den britischen Markt gescheitert war (Murray 2017). Von Großbritannien aus sollte diese Welle dann nach Amerika überschwappen und den Höhepunkt des Dunklen Zeitalters einleiten. »The influx of British talent to U.S. comics publishers paved the way for a fertile exchange of ideas, techniques and approaches that went beyond a simple notion of national influences« (Little 2010, S. 141). Somit wurde das »Scheitern des Booms der Erwachsenen-Comics der Siebziger bloß die Dunkelheit vor der hellstmöglichen kreativen Dämmerung, die das Genre der Comics bis dahin gesehen haben würde« (Morrison 2013, S. 222).

Comics werden zum ersten Mal von breiten Bevölkerungsschichten als potenziell »seriöses« Medium wahrgenommen, in dem ernsthafte Themen und tiefeschürfende Fragen behandelt werden können. Auch die Superheldencomics werden gemäß verbreiteter Ansicht in dieser Dekade, den 1980ern, »erwachsen«, da sie ihre (politische und sexuelle) Unschuld verlieren. (Nowotny 2018, S. 326)

Idealtypisch und genreprägend repräsentieren diese Entwicklung *The Dark Knight Returns* (1986) von Frank Miller sowie *Watchmen* (1986–87) von Alan Moore (Nowotny 2018). »Beide Serien demaskieren Superhelden als gebrochene Persönlichkeiten, die unautorisiert

das Recht in die eigene Hand nehmen und mitunter als selbstgerechte Schläger inszeniert werden« (Giesa & Meteling 2018, S. 6). Das Jahr 1986 leitet so den Höhepunkt des Dunklen Zeitalters mit Millers zäsierender Neuinterpretation Batmans ein (Nehrlich 2013), »the strongest, most influential interpretation in the character's long and checkered history« (Riesman et al. 2018). Er erzählt darin eine sehr erwachsene und dunkle Geschichte von Batman, die das Superheld*innennarrativ für immer unter den Schatten der Fledermaus stellen sollte (Klock 2013). Miller versetzte Batman in ein dystopisches Gotham der Zukunft, in dem Batman sich zur Ruhe gesetzt hatte und gebrochen war, Tod und Alkohol eher zugewandt als dem Leben, ein radikaler Bruch für den »poster-boy of sobriety« (Lewis 2017), der Batman über 40 Jahre lang gewesen ist. Miller ließ Batman um etwa 25 Jahre auf 55 altern, weil die väterliche Figur aus seiner Jugend für ihn nicht plötzlich jünger sein konnte, als er selbst es mit damals 29 Jahren war (Truitt 2015). Denn auch wenn Batman sich immer den Fragen der Zeit stellte, blieb er selbst seit seiner Schöpfung etwa 29 Jahre alt. Es ist somit die paradoxe Gleichzeitigkeit von historischer Varianz und biographischer Invarianz die Miller mit seinem radikalen Bruch Richtung Realismus auflöste, als er Batman zum ersten Mal altern ließ, ihm damit einen über die *origin story* hinausgehenden Lebenslauf verschaffte (Klock 2013) und so eine tiefsinnige Meditation über das Altern schuf (Kaveney 2008). Insbesondere durch die sich an diesem bahnbrechenden und wichtigen Werk orientierende Verfilmung Tim Burtons aus dem Jahre 1989 (Batman) wurde ein neues Bild von Batman geschaffen, weg von dem Sprücheklopferimage der 60er zurück zu dem ursprünglichen, düster-brutalen Batman, der den Verbrecher*innen Angst einjagte, und anstatt ein enger Verbündeter der Polizei zu sein, wie er es im Silbernen Zeitalter geworden ist, wieder zu einem Vigilanten wurde, der selbst von der Polizei gejagt wurde (Truitt 2015). Es war die Aktualisierung des ursprünglichen von Kane konzipierten »lone, mysterious, grim vigilante who operated outside the law« (Kane zit. n. Warshak 2014). Dabei

gerät er zunehmend in einen moralischen Konflikt, indem er sein außerhalb des geltenden Rechtes stehendes Vigilantentum nicht prinzipiell vom Handeln der Verbrecher unterscheiden kann, die er doch im Auftrag der Gerechtigkeit – wie auch aus dem Motiv persönlicher Rache für den gewaltsamen Tod seiner Eltern – zu fassen bemüht ist. Der alternde Batman wird sich des Mangels eines demokratischen Auftrags und der Selbstgerechtigkeit seines Wahrheitsbegriffes bewusst. (Söll & Weltzien 2018, S. 158)

Das in Batmans Kindheit erlittene Trauma des Verlusts seiner Eltern wird zentraler Gegenstand der Geschichte. Es ist dabei gleichzeitig die Kraft, die ihn antreibt, als auch die Kraft, die ihn zerstört (Warshak 2014), es ist gleichzeitig die Ursache für Rache und Hoffnung (Brothers 2011).

Miller seems to have intuited the often imagistic and disconnected nature of traumatic memory, and the result is a harrowing union of psychological violence and

clinical form. He had already shown, in Marvel's Daredevil, that he was willing to put heroes through hell. But Batman is his most perfect example of that trope: a character born and reborn through suffering. Channeling the layout lessons of Bernard Krigstein [...], Miller cuts Bruce's primal scene into thin shards and shuffles them with other images – the banal but horrific stuff of TV news – to create a terrifying origin sequence whose emphasis on traumatic visibility evokes A Clockwork Orange. The killing of Thomas and Martha Wayne unfolds with a dreadful intimacy: the detail of Martha's necklace breaking and scattering into single pearls (mirroring what Miller is doing with the panels), has become canonical. Artists and filmmakers have been referencing this sequence ever since. (Riesman et al. 2018)

Aber ganz im Sinne des Dunklen Zeitalters ist Millers Batman nicht nur die Hinwendung zu innerpsychischen Konflikten, sondern gleichzeitig die Reflexion auf gesellschaftspolitische Entwicklungen. Das Ende der Reagan-Ära – dem Präsidenten »der singen und tanzen kann, [mit dem es Spaß macht] in einer Glitzerwelt zu leben, solange die Realität nicht in sie einbricht«, beeinflusst von der »Neuen Rechten« (Lewis 1987) –, Ende der 80er Jahre, markiert das Ende der klassisch männlichen Actionhelden und damit das Ende typisch männlicher Superhelden, wie man sie bis dahin kannte (Söll & Weltzien 2018). *The Dark Knight Returns* »spoke to the Reagan-era fears of its audience – the Cold War, nuclear buildup in the USA and Soviet Union, the growing gap between rich and poor, etc. – and ›was taken to this totally nightmarish vision« (Truitt 2015). Millers Batman steht kurz vor dem Ende dieser Ära für einen liberalistischen Gegenentwurf, der den »Zorn gegen die korrupten und verknocherten Machtstrukturen« (Morrison 2013, S. 232) zum Ausdruck brachte. Dieser Batman stand für die Idee, »dass jedes Individuum das Recht dazu habe, das zu tun, was immer es mochte, solange dadurch die Freiheit anderer Individuen nicht verletzt« würde (Morrison 2013, S. 233), behandelte die Frage der »ideology of the all-American hero – and the freedoms of the individual weighed against those of the many« und er war »disgusted with the fat cats in society and their super-powered poodle Superman« (Barnett 2011). Damit stand Miller in der Tradition der im akademischen Diskurs in Amerika Mitte der 70er Jahre insbesondere zwischen Rawls (1971) und Nozick (1974) geführten Diskussion um die Rolle des Staates eindeutig auf Seiten von Nozicks Minimalstaat. Auf jeden Fall steht dieser Batman – und das ist das Verbindende zwischen Rawls und Nozick – bei der großen Systemfrage zur Zeit des Kalten Krieges für Liberalismus und Kapitalismus. »Das Buch hauchte DC neues Leben ein und beförderte die Firma an die vorderste Spitze einer bemerkenswerten neuen Welle von Meisterwerken« (Morrison 2013, S. 235).

In dem gleichen Jahr wie Miller schuf Moore ein neues Team von Superhelden, die Watchmen – »arguably the most celebrated and literary deconstruction of superhero comics ever published« (Riesman et al. 2018) und damit gleichzeitig eine Hommage an das gesamte Genre (Murray 2017) –, die zum ersten Mal charakterlich fragwürdig und zwiespältig waren (Nehrlich 2013) – im Gegensatz zu Millers Batman, der zwar traumatisiert, frustriert und

wütend war, aber letztlich dennoch für seine Vorstellung von Gerechtigkeit kämpfte – und reflektierte damit die vom Kalten Krieg und außen- wie innenpolitischen Skandalen geprägte Situation der USA sowie die eigene trostlose Situation in Großbritannien unter der Regierung Thatchers (Kukkonen 2008). Damit ist *Watchmen* einerseits »to an important extent a parable about nuclear deterrence, and the necessary ruthlessness of statecraft« (Kaveney 2008, S. 128) und andererseits »a morality tale, disguised as a murder mystery, disguised as a superhero story. Ultimately it reveals that the smallest moments matter, that events reverberate through time and memory with devastating consequences« (Murray 2017, S. 207). An der zentralen Fragestellung, die der Comic behandelt, lässt Moore keinerlei Zweifel aufkommen: Wer wacht über die Wächter? Der Spruch taucht über die gesamte Reihe immer wieder auf, meist in Form von Graffiti, und nach Abschluss des letzten Kapitels als Text im lateinischen Original des Dichters Juvenal: *Quis custodiet ipsos custodes?* (*Watchmen* #12, 1987).

In *Watchmen* wird ein alternativer dystopischer Geschichtsverlauf entworfen, in dem Superheld*innen nach dem Erfolg des ersten Supermanheftes tatsächlich in den 1940er Jahren aufgetaucht sind – zunächst als Vigilanten ohne Kräfte, seit den 70ern aber zum Teil auch mit Superkräften –, Amerika den Vietnamkrieg gewonnen hat, Watergate niemals aufgedeckt wurde und die USA kurz vor dem dritten Weltkrieg mit der Sowjetunion stehen. Aufgrund der nicht mehr regulierbaren Selbstjustiz und großer Proteste in der Bevölkerung wurde in den 70ern der Keene-Act vollzogen und die Superheld*innen mussten sich entscheiden, entweder ihre Kräfte in den Dienst der Regierung zu stellen, oder ihr Superheld*innendasein aufzugeben. Auch hier geht es somit um das Verhältnis von Macht und Verantwortung (Steller 2017), aber unter der spezifischen Perspektive, dass zu viel Macht dazu führt, egoistische Interessen durchzusetzen und nicht mehr für das Gute und Gerechtigkeit zu kämpfen. »The awareness of the cost of heroic achievement creates hero characters that are visited by doubt about their mission and their code of conduct. In the wake of catastrophe they start to query their values« (Lethbridge 2017, S. 34). *Watchmen* wurde so zu einer Reflexion auf das Menschsein. Es war

an intricate conspiracy thriller, a radical deconstruction of superhero archetypes, a furious allegory of Cold War anxiety, and a tour de force of narrative technique. Says Whedon: »Watchmen took the history of comics and used it as a template for examining the human condition in a way no one had seen before.« (Jensen 2005)

Damit schließt Moore auch explizit an eine Tradition der »deconstruction of superheroic self-delusion and entitlement« (Riesman et al. 2018) an, die das Superheroische entlarven soll als Inkarnation von »fascist fantasies and fascination for order« (Thouret 2013, S. 471), und welche bereits 1953 mit der vierten Ausgabe des *Mad Magazines* (*Mad* #4, 1953) begann.

Their surprising touchstone: MAD magazine's famous 1953 skewering of Superman, »Superduperman«. »We wanted to take Superduperman 180 degrees – dramatic, instead of comedic«, says Moore, who declares Harvey Kurtzman's MAD the »best comic ever!«. (Jensen 2005)

Diese »powerful deconstruction of the genre« (Hatfield et al. 2013, S. XVII) dekonstruierte damit gleichzeitig den durch Superheld*innen repräsentierten amerikanischen Traum (Morrison 2013). *Watchmen* hat als erster Comic den Hugo Award bekommen und wurde vom *Time Magazine* als einziger Comic in die Liste der 100 besten English-language novels von 1923 bis 2005 aufgenommen (Rauscher 2009). Damit waren Superheld*innencomics endgültig (wieder) erwachsen und massentauglich. So sollten Miller und Moore das Genre nachhaltig verändern.

Millers Dark Knight wirkte unmittelbar stärker ins Genre hinein; es gab in den Neunzigern kaum eine Heftchenserie, die dem neuen Gebot, gefälligst »realistischer« zu erzählen, das heißt: »grim and gritty«, finsterner und anstößiger, nicht zu gehorchen suchte. Watchmen wiederum vervielfachte mit einem Schlag die Anzahl der Stoffe, Themen und Idiome, zu denen Superheldinnen und Superhelden sich verhalten konnten und können. (Dath 2016, S. 96)

Mit der Zäsur durch Moore und Miller »aber war gar nicht wirklich und endgültig der Schwanengesang auf das Superheldengenie intoniert, sondern lediglich dessen Freundeskreis zu einer etwas radikaleren Selbstbesinnung und Positionierung aufgefordert worden« (Brinkmann 2015, S. 32). Das führte unmittelbar zu »some serious soul-searching on the part of everybody who wrote superheroes« (Kaveney 2008, S. 119). Dennoch fand damit eine Transformation der Superheld*innen in Richtung Antiheld*innen statt und es war der Anstoß zur Selbstreflexion des Superheld*innengenres (Nehrlich 2013). Die klaren Grenzen zwischen Gut und Böse verschwammen, bestehende Wertesysteme wurden radikal hinterfragt, genau wie gesellschaftliche Konstruktionen von Gewalt und Sexualität (Klock 2002). »Der wahre Held ist fortan nicht mehr der fraglos Überlegene, sondern der trotz eingestandener Schwächen und angesichts drohender Niederlagen dennoch Handlungsfähige« (Söll & Weltzien 2018, S. 158). Moore war es auch, der im selben Jahr in dem Storybogen *Whatever Happened to the Man of Tomorrow?* (Superman #423, 1986; Action Comics #583, 1986) Superman zum ersten und einzigen Mal in seiner Karriere einen Mord begehen ließ und damit der bis dato knapp 50jährigen Geschichte von Superman als Urtypus des moralisch und legalistisch Guten eine dunkle Seite hinzufügte (Dath 2016).

Die Szenaristen [im Anschluss an Moore und Miller] (die Szenaristen britischer eher als diejenigen amerikanischer Herkunft) treiben die Entwicklung des Genres in die Richtung des von Camille Baurin so getauften metacomic. Die Figur des Superhel-

den wird immer häufiger zum Objekt einer offen reflexiven Neucharakterisierung. Die wachsende Verbreitung der typischen meta-Verfahren (Intertextualität, Parodie, Polygraphie, Neuinterpretation bekannter Figuren, Metalepse usw.) zeigt an, dass das ganze Genre vielleicht in eine neue, ohne Zweifel weniger unschuldige und stärker kodierte Phase übergegangen ist, da es nunmehr gewissermaßen auf ein sachverständiges Publikum abzielt. (Groensteen & Morgan 2018, S. 239)

Im Laufe der 80er Jahre verloren die Superheld*innencomics also immer mehr ihre Unschuld. Durch die stärker werdende Ausrichtung auf eine erwachsene Leserschaft und die damit einhergehende Steigerung der individuellen Kaufkraft wandelten sich Superheld*innencomics zu einem Spekulationsphänomen. »In the late 1980s, Marvel's sales were starting to rise significantly, driven by a speculator's market – people thought comics were less important for their content than for their collectability« (Riesman et al. 2018.). So stiegen die Verkaufszahlen der Comichefte, weil man auf eine Wertsteigerung setzte. Ausgangslage dafür war, dass niemand damit gerechnet hatte, dass das Superheld*innengenre so lange bedeutsam sein sollte und die Hefte aus dem Goldenen und Silbernen Zeitalter als Massenphänomen extrem billig produziert waren, so dass es auf dem Markt nur noch sehr wenige, gut erhaltene Exemplare gab.

No one ever thought that people would still be reading them decades later, any more than one imagined holding onto old newspapers. Superheroes may be invincible, but comics rot. What makes old comics valuable for collectors is that so many of them have been destroyed. Every mom who threw away her son's comics increased the fortunes of those who were lucky enough to hold onto theirs. (Jenkins 2013, S. 302)

Comics wurden zu einer Wertanlage und die »Entscheidung, den Markt der Sammler ins Visier zu nehmen, zahlte sich jedenfalls hochgradig aus« (Morrison 2013, S. 295). Deswegen wurde es, bevor das dystopische Dunkle Zeitalter durch ein optimistischeres Licht der Hoffnung und der Vergangenheit wieder erhellt werden sollte, zunächst einmal Anfang der 1990er Jahre noch finsterer.

Aufgrund der strengen inhaltlichen wie rechtlichen Vorgaben der Verlage schlossen sich im Jahre 1992 sieben Zeichner zu dem Verlag Image Comics zusammen – darunter Todd McFarlane, der noch im Jahr 1990 mit Spider-Man #1 Marvels bis dahin meistverkauftes Comicheft mit 2,5 Millionen Exemplaren (Riesman et al. 2018) schuf und andere berühmte Künstler, die bei Marvel als freie Mitarbeiter tätig waren (Sattin 2013) –, bei dem die Rechte an den Figuren immer bei den Schöpfer*innen und nicht beim Verlag blieben (P. Reed 2016). Image Comics schuf noch düsterere und gewalttätigere Superheld*innen wie zum Beispiel Spawn (Spawn #1, 1992), der die gleichen Kräfte wie Superman besitzt, dessen Leben sich jedoch bei jedem Einsatz dieser Superkräfte verkürzt. Die Schurk*innen bei Spawn wurden umgebracht, um die Probleme endgültig zu lösen. »He uses these

powers to fight evil in the most brutal way possible« (Thapa 2020). Image Comics hielt sich an keinen *Comics Code*, was es den Schöpfer*innen ermöglichte, auch nicht jugendfreie Inhalte darzustellen und insgesamt die Möglichkeiten zu nutzen, die das Medium Comic bereitstellt (Sattin 2013). Image Comics verkauften sich millionenfach (P. Reed 2016). Die Geschichten, die bei Image Comics veröffentlicht wurden, »handelten nicht von sozialer Gerechtigkeit oder utopischem Reformgeist, dafür von nihilistischem, ziellosem Hedonismus oder Rache« (Morrison 2013, S. 300). In diese Zeit fällt auch die Entstehung der Milestone Media, gegründet 1993 von vier Afroamerikanern, die es sich zum Ziel gemacht hatten, dem Umstand, dass im amerikanischen Comic Minderheiten stark unterrepräsentiert waren, etwas entgegenzusetzen genauso wie Minderheiten auf Seite der Kunstschaffenden zu fördern (Schrodt 2017).

In fact, prior to the emergence of Milestone, the dominating image of black superheroism was the often-embarrassing image of characters inspired by the brief popularity of Blaxploitation films in the mid 1970s. Such comic book heroes as Luke Cage, Black Panther, Black Lightning, and Black Goliath, who emerged during the Blaxploitation era, were often characterized in their origins, costumes, street language, and antiestablishment attitudes as more overtly macho than their whitebread counterparts. In many ways the Milestone characters have functioned for fans as a redressing of these earlier stereotypes, providing a much needed alternative to the jive-talking heroes of yesterday, as well as on occasion spoofing the Blaxploitation heritage and placing it in an acceptable historical context. Yet, even today, black superheroes seem to oversignify masculinity to the point of being repositioned for the general public as humorous characters. (Brown 2013, S. 269)

Um an den Trend, immer brutalere und radikaler Geschichten zu produzieren, anzuschließen, entschlossen sich die Autoren von DC, das Udenkbare zu tun und Superman sterben zu lassen (Superman #75, 1993) (Nehrlich 2013), was zu einer bis dahin beispiellosen medialen Aufmerksamkeit führte (Johnston 2017). Einen vermeintlich unsterblichen Superhelden sterben zu lassen, brach somit das letzte Tabu, aber auch das war letztlich das Ergebnis des Zeitgeistes. »With the collapse of Soviet communism and the devaluation of US political-economic strength, Superman no longer has any ideological use-value« (Kipniss 1994, S. 145). Und in einer Zeit der Antiheld*innen war Superman einfach ein bisschen zu gut für die Welt (Potts 1992). Es wurde eine besondere Gedenkausgabe mit schwarzem Folieneinband und weiteren Zugaben für Sammler vermarktet, die den Höhepunkt der Comicheftspekulation (Riesman 2016) markieren sollte. Diese Ausgabe (Superman #75, 1992) verkaufte sich 6 Millionen Mal, obwohl die Auflage zuvor bei etwa 150.000 Exemplaren lag (Weldon 2017, Potts 1992). Es war ein Skandal und die Öffentlichkeit trauerte (Jones 2005a, Kipniss 1994).

Sure enough, they decided that they would simply kill him off! They planned a story line called »The Death of Superman«, where an alien monster named Doomsday would go on a rampage, with Superman being the only person who could stop him. Which he did, but at the cost of his own life. Never had a mainstream audience connected so much with a comic-book event (slow news days helped) and the death of Superman became a cultural sensation. Black-bagged copies of his death (complete with a black armband) sold millions. It completely altered the way that DC wrote comics, and now every title had to do regular »events« – often death-based – like this. Some would say the returns are diminishing (and the swift resurrection of Supes just a few months later certainly undermined some of the impact), but a staple aspect of superhero comics was born. (Riesman et al. 2018)

Die ein Jahr später folgende, in riesiger Auflage produzierte Wiedergeburt Supermans, die ebenfalls als großes Event geplant war, erzeugte jedoch kaum mediale Aufmerksamkeit und war begleitet von stark sinkenden Verkaufszahlen (Stone 2019). Damit näherte sich auch die düster realistische Comicära ihrem Ende.

Die Berliner Mauer und alles, wofür sie stand, bröckelte mit erstaunlich geringem Widerstand dahin. Es war, als ob wir inmitten eines utopischen Sci-Fi-Abenteuers aufgewacht wären. Die Zukunft war wieder in Mode, und womöglich, weil das letzte Mal im Silbernen Zeitalter und den Sixties die Zukunft so richtig angesagt gewesen war, kam es zu einem Comeback der Stile und geistigen Ansätze dieser Ära. [...] Im Zeitalter von Glasnost und Perestroika schienen die nuklearen Ängste, die Watchmen und Marvelman so ausgemacht hatten, schon beinahe kurios. Für die Superhelden war es an der Zeit, sich die Tränen aus den Augen zu wischen und den Spaß wiederzuentdecken. (Morrison 2013, S. 287 f.)

Das Dunkle Zeitalter hat seinen Namen jedoch nicht bloß durch die Beschäftigung mit den dunklen Seiten des menschlichen und gesellschaftlichen Daseins, sondern spiegelt sich auch in der konkreten Darstellung. So nahm die durchschnittliche Helligkeit pro Seite (zwischen 0 für komplett schwarz bis 255 bis komplett weiß) von 1970 mit knapp über 200 bis in die Mitte der 2000er mit ca. 120 kontinuierlich ab, um dann bis ca. 2008 wieder auf etwa 170 anzusteigen, wo es seitdem recht stabil verweilt (Dunst & Hartel 2018, S. 53). Die Superheld*innen hatten somit ihre radikale Dekonstruktion und die Dunkelheit überstanden, die Spekulationsblase war 1993 geplatzt (Gavaler 2018) und damit war der Weg frei für eine reflektierte Rückbesinnung auf die Tugenden der vergangenen Zeitalter. »Die neuen Comics würden von relaxten Superhelden voller Selbstvertrauen, frei von den Neurosen des Dunklen Zeitalters, bevölkert werden« (Morrison 2013, S. 349).

4.5 Die gegenwärtige Renaissance der Superheld*innen

»Superhero comics had gone too far« (Riesman et al. 2018) und so musste sich etwas ändern. Diese Widersprüche zwischen dem Silbernen und dem Dunklen Zeitalter reflektierend, schufen Mark Waid und Alex Ross 1996 ihre Miniserien *Kingdom Come* (#1–#4). Dort hat sich die alte Generation der traditionellen Superheld*innen aus der nihilistischen Gesellschaft zurückgezogen, da sie ihren Glauben an diese verloren hatte, um Platz für eine neue amoralische und verantwortungslose Generation zu machen, die Verbrechen auf brutale und willkürliche Art bekämpfte und von der Gesellschaft gefürchtet wurde. Nachdem dabei große Teile von Kansas, Clark Kents Heimat, zerstört wurden, reaktivierte Superman Teile der alten Justice League, um dieser Zerstörung ein Ende zu bereiten. Zwischen beiden Fronten stand Batman, der die Menschheit retten wollte, indem er beide Lager gegeneinander ausspielte, und hatte damit, wie seit Anbeginn seiner Schöpfung Ende der 30er Jahre, die vermittelnde Rolle zwischen Gut und Böse, Ordnung und Chaos. Für Ross, der die Serie inhaltlich konzipierte, war sie als explizite Reflexion der bis dahin vorherrschenden Dunkelheit angelegt:

I really wanted that thing out by the end of '95 because I thought it would still be catching a moment in time of the post-Image explosion where comics were selling like crazy and seemingly thousands of new characters had erupted on the scene from all the new upstart companies. What happened in '96 was the bubble had burst and it was becoming very clear that the system was falling. (Ross 2006)

Der apokalyptische Konflikt kulminiert in dem Kampf zwischen Superman und Captain Marvel, bei dem die meisten Superheld*innen sterben. Aus Angst vor der Vernichtungskraft der Superheld*innen und der drohenden Apokalypse beschließt die UNO, Atombomben auf die Superheld*innen abzufeuern und Captain Marvel opfert sein Leben, um die verbliebenen zu retten. Wütend greift Superman die UNO an, bevor ihm dort klar wird, dass die Superheld*innen selbst den Abwurf der Atombomben erzwungen hatten.

Nachdem Superman sein Kostüm zum letzten Mal abgestreift hatte, setzte er sich, nun älter und weiser, seine Clark-Kent-Brille auf, kehrte zu seinen Wurzeln als Farmer zurück und widmete sich der Wiederherstellung der verstrahlten Felder von Kansas. Die Story endet damit, dass er und Wonder Woman ihre Schwangerschaft bekanntgaben und ein gealterter Batman in Zivilkleidung einwilligte, den Patenonkel zu geben. (Morrison 2013, S. 362)

Das zentrale Thema, das *Kingdome Comes* explizit verhandelt, ist die Frage nach der Göttlichkeit von Superheld*innen – was sich insbesondere in der Vielzahl biblischer Allegorien ausdrückt (Ross 2006) –, ihre Allmacht sowie das altbekannte Verhältnis von eben

dieser Macht und Verantwortung. Dabei jedoch sind die Superheld*innen nicht mehr per se die Gefahr – wie z. B. noch bei *Watchmen* –, sondern es geht um die Überlegung, dass Superheld*innen dann gefährlich werden, wenn sie keinerlei moralische Orientierung haben, ihre Erziehung durch die alte Generation also fehlgeschlagen ist. Die verheerenden Folgen des Krieges haben das jedoch geändert (Lanzendörfer 2015), so dass die Geschichte gut endet.

Alex Ross and Mark Waid's four-issue mini-series about what happens when a new generation of superheroes arises without the scruples of their mentors, abandoning the ideals that caused their forebears to keep their power in check and not kill the criminals they fought against. Disaster strikes when these younger, edgier heroes, in their recklessness, inadvertently cause a nuclear disaster in the American heartland, causing Superman to come out of retirement to lead a crusade for the ideals he once stood for. Primarily a showcase for Ross's unique painted photorealism and affection for Greatest Generation iconography, Kingdom Come framed Superman's return to this wayward world as a harrowing chronicle of the signs of the times. In 1996, edgy, amoral superheroes were overwhelmingly popular as creators attempted to recreate the aesthetics of the the previous decade's grim deconstructionist hits, but without the thoughtful criticism those revered stories evoked. It builds to one remarkable full-page splash of Superman, making his presence known with a striking, darker shield on his otherwise classic costume, lawless vigilantes helpless in his grasp. Between the timelessness of Superman as an icon and Ross's reverent brand of superhero classicism, this page is where Kingdom Come throws the gauntlet: The old heroes still matter. Being good for its own sake is still enough. The rest of Kingdom Come would test that assertion, and despite coming to a conclusive answer, it's a debate that superhero comics continue to have to this day. (Riesman et al. 2018)

Die alten Superheld*innen waren also wieder zurück und sie waren von Bedeutung. Das war die Einleitung der Renaissance der Superheld*innen. Die das Dunkle Zeitalter dominierenden antiheroischen Entwürfe – die die Grenzen zwischen Superheld*in und Super-schurk*in nahezu aufgelöst haben (Meyer 2011) – wurden abgemildert und mit den traditionellen Superheld*innen verschmolzen, um dadurch »eine größere Vielfalt und Komplexität der Figuren« zu ermöglichen (Rauscher 2011, S. 102). Diese Rückbesinnung auf das Goldene und Silberne Zeitalter zeigt sich z. B. in der Reihe *DC: The New Frontier* (#1–#6, 2004), die »paved the way for a deepened appreciation of Silver Age earnestness in superhero comics« (Riesman et al. 2018). Daneben reflektiert Cooke, der Schöpfer der Reihe, aber auch historische politische Ereignisse, wie die Rolle Amerikas im Kalten Krieg sowie dessen Stellvertreterkriege in Korea und Vietnam. Und wieder ging es um die zentrale Frage, ob Superheld*innen sich staatlichen Autoritäten trotz deren falschen Entscheidungen und zweifelhaften Werten unterwerfen sollen, oder ob sie als Vigilant*innen ihren eigenen, hö-

heren Vorstellungen von Gerechtigkeit folgen. »If Cooke has previously used the superheroes to question America's cold war and civil rights era policies, he now uses Kennedy's powerful rhetoric to express the ideals which defined the Silver Age heroes as a product of their times« (Jenkins 2007c).

Nachdem in den 90ern keine nennenswerten Kinoproduktionen im Superheldengenre erschienen (Gruenewald 2019) – auch *Spawn* (1997) überzeugte die Kritiker*innen und Fans weit weniger als erwartet (Lis 2018) –, sollte im Sommer 2000 mit *X-Men* – und den neuen technischen Möglichkeiten insbesondere im Hinblick auf CGI (Computer Generated Imagery) – eine Revolution im Hinblick auf die Reichweite von Superheld*innen sowie deren Rückkehr in den popkulturellen Mainstream in einem nicht erwartbaren Maße einsetzen (Bahlmann 2016, S. 3). Es markiert den Beginn des Goldenen Zeitalters der Superheld*innenverfilmungen (Sina 2016, Burke 2015), das mit der erfolgreichen *Spider-Man*-Trilogie Sam Raimis (2002–2007) (Otway 2020), wo Peter Parker den Durchschnittstypen für das 21. Jahrhundert repräsentierte, volle Fahrt aufnehmen sollte. Viele der seitdem produzierten Superheld*innenfilme orientierten sich ebenfalls an ihren Ursprüngen aus dem Goldenen und Silbernen Zeitalter (Groensteen & Morgan 2018) als eskapistischer »cultural retreat into history« (Lee 2017, S. 67), die die kollektiven Erinnerungen an eine glänzende Vergangenheit wieder ins Bewusstsein brachten, wie beispielsweise *Iron Man* (2008) und *The Avengers* (2012). Der große Unterhaltungswert jedoch ist nur eine Teilantwort auf die Frage, weshalb gerade jetzt der globale Siegeszug der Superheld*innen einsetzt. Den anderen Teil der Antwort sieht Morrison (2013) in dem Umstand, dass Menschen gegenwärtig, auch bedingt durch die globale Berichterstattung, immer wieder enttäuscht werden, und sich deswegen nach Klarheit, Ehrlichkeit, Verbindlichkeit und Orientierung sehnen. Ihre bedeutende Renaissance erhalten die Superheld*innen aber nicht nur durch die großen Kinofilme, sondern ebenfalls durch Live-Action-Serien und Computerspiele (C. Reed 2016), die es ermöglichen, selbst der*die Superheld*in oder -schurk*in zu sein. Aufgrund der medialen Vielfalt jedoch verzeichnet sich ein deutlicher Rückgang des Interesses an den Printheften. Auflagen aktueller Hefte liegen bei etwa einem Zehntel der Auflagen, die die Hefte in den 60er und 70er Jahren hatten (Boucher 2018). Der Erfolg von *Spider-Man* jedoch lag nicht nur im Medium begründet, sondern oder besonders in dem verarbeiteten Narrativ. Die Geschichte von *Spider-Man* verhandelte in geradezu prophetischer Weise jene existenziellen Ängste, die im Jahre 2001 Wirklichkeit werden sollten, was dazu führte, dass nach den Anschlägen des 11. Septembers 2001 der erste Trailer zurückgezogen wurde (Hsiao 2016), der eine Szene beinhaltete, in der *Spider-Man* ein Netz zwischen den beiden Türmen des World Trade Centers aufspannte, um einen Hubschrauber aufzuhalten.

Genauso wie zahlreiche Kulturproduktionen nach 9/11 biete Spider-Man Raum für eine Reflexion über die Modalitäten des Handelns angesichts von Terrorattacken, die ihre Auflösung im berühmten Aphorismus »With great power comes great responsibility« findet. Die Symbiose der zwei Referenzwelten, jene des Comics der

60er Jahre und des Films nach 9/11, verleiht dem vigilantistischen Diskurs eine quasi prophetische Resonanz und eine Legitimität, welche in der nicht nur amerikanischen, sondern weltweiten Politik und Sozialgeschichte noch nie dagewesen ist. (Lorenz 2018, S. 503)

Der 11. September 2001 veränderte die Welt und die »nation clearly hungered for a figure who could save the country – or, in this case, at least defend New York« (Hsiao 2016).

Zweifellos sind die Anschläge des 11. September 2001 ein Ereignis von weltgeschichtlicher Dimension und bilden eine ›kulturelle‹ und ›weltpolitische Zäsur‹: »September 11th is so unique and historically important that it does not even require the year to distinguish it chronologically or historically from any other date«, weshalb die Attentate schnell als monströses Gesamtereignis, kommunikatives Mahnmal und ›kultureller Code‹ mit dem US-Datums Kürzel ›9/11‹ verdichtet, erfasst und gekennzeichnet wurden. (Zywietz 2016, S. 264)

Auch Dath sieht diese Zäsur, wenn er davon spricht,

dass der Zugriff auf den Krieg und das Kriegerische als Prüfung für Superhelden [was Dath als eine der zentralen Marketingstrategien, insbesondere seit der Erfindung des gemeinsamen Marvel-Universums begreift] sich wie die ganze amerikanische populäre Erzählkunst nach dem 11. September 2001 tiefgreifend veränderte. Dass ein Krieg etwas ist, das auf dem eigenen Territorium, ›in our cities‹, ›on our soil‹, im ›Homeland‹ stattfinden kann, war der Nation, die das Superheldenphänomen hervorgebracht hat, zuvor nur vom antikolonialen Kampf gegen die englische Vorherrschaft, von ein paar Grenzscharmützeln und vom Bürgerkrieg zwischen ihren Nord- und Südstaaten her bekannt und seither ein eher hypothetisches Szenario. (Dath 2016, S. 62 f.)

Diese Zäsur spiegelt sich somit auch in der Popkultur und ganz besonders im Superheld*innengenre (Gruenewald 2019). »Tatsächlich hat kaum ein anderes Geschehen der jüngsten Vergangenheit in ähnlicher Weise kontroverse Heroisierungen entlang kultureller, politischer und religiöser Konfliktlinien hervorgebracht« (Hoff et al. 2013, S. 7). Das betraf in besonderer Weise das Superheroische, denn

no genre deals more transparently and explicitly with the themes of 9/11 than the superhero narrative. [...] The fantastical stories of these superheroes generate frameworks within which endlessly complex social issues can be disentangled to reveal pure and didactic cultural ideals, collapsing moral shades of gray into a black and white duality. The genre's engagement with concepts of justice, evil and

terror uniquely positions the superhero to comment on the events of 9/11. Superhero narratives allegorizing 9/11 possess the power to create analytical spaces in which reworked conceptions of terrorism, justice, and »good and evil« can be examined and tested. (Febowitz 2009)

Die für die Superman-Geschichten seit den 1940er Jahren ikonisch gewordene Aussage »Look up in the sky! It's a bird! It's a plane! No, it's Superman« sollte ihre Bedeutung für die Amerikaner*innen unwiderruflich verändern, indem sie von einem naiven Ausdruck der Hoffnung zur Manifestation der Angst vor Terror wurde (Toh 2009).

The terrorist attacks of September 11, 2001, caused perhaps the largest wave of paranoia for Americans since the McCarthy era. Since the beginning of the war on terror, American popular culture has been colored by the fear of possible terrorist attacks and the grim realization that people are not as safe and secure as they might have once thought. This shift in cultural consciousness can be most readily seen in narrative fiction [...]. (Bishop 2009, S. 17)

Die direkte Verarbeitung von 9/11 erfolgte in *The Amazing Spider-Man #36* (2001) – ein Heft mit einem vollständig schwarzen Umschlag –, wo die Superheld*innen bei den Aufräumarbeiten halfen und mit dem Vorwurf konfrontiert wurden, wie sie so etwas hatten zulassen können und dabei folgendes Eingeständnis formulierten:

WE COULD NOT SEE IT COMING. WE COULD NOT BE HERE BEFORE IT HAPPENED. WE COULD NOT STOP IT.

(*The Amazing Spider-Man #36*, 2001, S. 6)

Aber dennoch blieben sie der Idee des Superheroischen treu und standen trotz der grausamen Ereignisse für Hoffnung, denn plötzlich halfen sogar die Erzfeind*innen bei den Aufräumarbeiten:

EVEN THOSE WE THOUGHT OUR ENEMIES ARE HERE. BECAUSE SOME THINGS SURPASS RIVALRIES AND BORDERS. BECAUSE THE STORY OF HUMANITY IS WRITTEN NOT IN TOWERS BUT IN TEARS. IN THE COMMON COIN OF BLOOD AND BONE. IN THE VOICE THAT SPEAKS WITHIN EVEN THE WORST OF US, AND SAYS THIS IS NOT RIGHT. BECAUSE EVEN THE WORST OF US, HOWEVER SCARRED, ARE STILL HUMAN. STILL FEEL. STILL MOURN THE RANDOM DEATH OF INNOCENT. WE ARE HERE.

(*The Amazing Spider-Man #36*, 2001, S. 9)

*Der 11. September war die bis dato größte Infragestellung der Relevanz der Superheld*innencomics. Die Orientierungslosigkeit dieser Zeit wurde in einem einzigen schwindelerregenden Moment zum Ausdruck gebracht, in dem Marvels ultimativer böser Diktator/Terrorist/Superschurke Doctor Doom am Ground Zero eintraf und ebenso zu Tränen gerührt war. (Morrison 2013, S. 415)*

»Durch seine enge Verbindung mit New York sprach der ewige Underdog Spider-Man den Geist New Yorks nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 an« (Davé 2018, S. 407). Zu den wahren Held*innen wurden aber diejenigen erklärt, die bei den Aufräumarbeiten halfen, ohne Superkräfte zu haben. 9/11 hatte darüber hinaus aber auch einschneidende geopolitische Konsequenzen.

The events of 11 September made it obvious that no one, however resourceful, distant and aloof, can any longer cut themselves off from the rest of the world. It has also become clear that the annihilation of the protective capacity of space is a double-edged sword: no one can hide from blows, and nowhere is so far away, that blows can not be plotted and delivered from that distance. Places no longer protect, however strongly they are armed and fortified. Strength and weakness, threat and security have now become, essentially, extraterritorial (and diffuse) issues that evade territorial (and focused) solutions. (Bauman 2002, S. 88)

Die bisherige Verknüpfung von Macht mit einem spezifischen Raum löst sich vollständig auf und schließt damit einen mit dem Mauerfall und dem Ende des Kalten Krieges begonnenen Prozess ab (Schmeink 2017). Damit jedoch zerfließen auch die Grenzen des Superheroischen als überwiegend amerikanisches Phänomen. Im Jahr 2002 explodierten die Einspielergebnisse an den Kinokassen und dabei wurde in der Regel über die Hälfte auf dem internationalen Markt eingenommen. An diesem Trend sollte sich auch in den folgenden Jahren nichts ändern (Gruenewald 2019). Superheld*innen entwickelten sich zu einem globalen popkulturellen Phänomen in bis dato unbekanntem Ausmaß. Die Angst vor einem weiteren 9/11 war nicht mehr ortsgebunden und das aus den Ereignissen hervorgegangene »Trauma ruht von nun an im Herzen der abendländischen Kultur« (Walter 2010, S. 25). Die folgenden Jahre der Superheld*innen stehen im Dienste der Verarbeitung und der Umschreibung dieses erlittenen kollektiven Traumas.

By telling a story with a different location, happening to different people and with different outcomes (essentially, by telling a different story) an event can be stripped of its immediacy and horror whilst maintaining a certain kernel of truth which could not otherwise be told. In the case of mainstream superhero comic books, the re-enactment of the unspeakable is transformed in a manner which recognizes not only the events of the attacks, but the emotional impact of trauma that followed. Re-

enactment as a healing process is visible in mainstream superhero comics. Not only are the events retold and rendered into a familiar framework but they are changed in a manner which radically redefines the event. (Smith & Goodrum 2011, S. 488)

Auch die zwischen 2005 und 2012 erschienene *The Dark Knight*-Trilogie Christopher Nolans kann als Versuch gedeutet werden, Trauma und Ängste im Anschluss an 9/11 zu verarbeiten (Pheasant-Kelly 2013, Feblowitz 2009), da er von einem Krieg ohne Staaten und einem einzelnen Feind, der nicht zu fassen ist, handelt. Die Filme »represent both a reassertion of and reflexive commentary on a cultural mythology that forms the foundation of the superhero genre and the American response to 9/11« (Feblowitz 2009). Nolan schuf damit einen düsteren und ernsthaften Batman, der sich sehr stark an der Vorlage Millers orientierte und »zu den erfolgreichsten Dreiteilern der Kinogeschichte gehört« (Nehrlich 2013, S. 118).

Batman Begins war simpel und eng um das Konzept der Angst herumgesponnen: sich der Angst stellen, sie überwinden und sich ihr ergeben. [...] Dies war der Batman, auf den die Fans gewartet haben, derjenige, der dem Charakter, den wir von unserem inneren Auge hatten, am ehesten entsprach. Der Erfolg dieses glaubwürdigen Batmans und dessen Bereitschaft, sich in symbolischer Weise den schwerwiegendsten Problemen dieser Tage zu stellen, erlaubte Nolan und seinen Mitarbeitern, mit ihrem zweiten Batman-Film noch höhere Ziele zu verfolgen. The Dark Knight sollte neue Maßstäbe für Superhelden-Filme setzen – er wandte sich direkt an ein globales Mainstream-Publikum und erzählte ihm von den Schatten, die sich in unser aller Leben eingeschlichen hatten, während wir damit beschäftigt gewesen waren fernzusehen. (Morrison 2013, S. 410)

Im Superheld*innennarrativ wurde aber nicht nur das Ereignis direkt verarbeitet, sondern auch gesellschaftspolitische Entscheidungen und Folgen, die daraus resultierten, verhandelt. So wurde z. B. der *USA PATRIOT Act* der Bush-Regierung – durch den Bürgerrechte eingeschränkt wurden, um die Sicherheit zu erhöhen – in der Reihe *Civil War* (#1–#7, 2006–2007) verarbeitet, in dem Superheld*innen gegeneinander antraten, weil sie unterschiedliche Positionen vertraten in Bezug auf einen Superhero Registration Act, der alle Superheld*innen verpflichten sollte, ihre Identität gegenüber der Regierung preiszugeben. *Civil War* hinterfragte Superheld*innen in ihrer Übermacht, ihrer Positionierung außerhalb von Recht und Ordnung sowie die mit ihnen einhergehenden verheerenden Kollateralschäden, indem den Avengers selbst der Status einer Terrorzelle zugesprochen wurde (Steller 2017). Grundlegend geht es dabei um die gleiche Frage, die bereits vor 350 Jahren im *Leviathan* (Hobbes 2005) explizit verhandelt wurde: Wieviel individuelle Freiheit bist du bereit für deine staatlich geschützte Sicherheit aufzugeben? Oder noch allgemeiner formuliert: Was sind die Bedingungen der Möglichkeit von Freiheit? Wie bereits beim *Leviathan* wird auch bei *Civil War* damit die Forderung nach politischer Verantwortlichkeit verhandelt

(Packard 2011). Die superheroischen Konfliktparteien werden dabei repräsentiert durch auf der einen Seite Iron Man, der die Position des Establishments und damit der Bush-Regierung symbolisierte, die für eine Einschränkung der Bürgerrechte war, und Captain America auf der anderen Seite, der für das alte, liberale Amerika stand (Pagnucci 2017). Um die Geschichte zu erzählen, bedient sich der Comic, genau wie der später veröffentlichte Film, nostalgischer Denkstrukturen aus dem Kalten Krieg, um darüber den globalen Terrorismus als die fundamentale Angst der Gegenwart zu simplifizieren (Steller 2017, McClancy 2015). Interessant ist hierbei der Unterschied zwischen dem Comic und dessen knapp zehn Jahre später erschienenen Filmadaption. Während der dichter an den Ereignissen von 9/11 liegende Comic sich eher auf der Seite von Iron Man positioniert, also eine vertikale Hierarchie in Form von politischer Verantwortungsübernahme sowie der Unterordnung unter diese durch die Superheld*innen vertritt – wobei Iron Man in der Geschichte sowohl mit seinen Entscheidungen als auch seinem vermeintlichen Sieg hadert –, so schlägt sich der Film eher auf die Seite Captain Americas, in Form eines horizontalen, sich selbst organisierenden Netzwerks, und problematisiert dabei stärker die rassistischen Diskurse, die aus den Taten einzelner erwachsen können (Steller 2017). Bemerkenswert dabei ist, dass die amerikanische Popkultur zu der Zeit betont unpolitisch war und sich ausgerechnet im Superheld*innennarrativ so etwas wie ein Diskurs, vielleicht sogar Protest, in Bezug auf aktuelle gesellschaftspolitische Fragen artikuliert (Kaveney 2008). »Die Abwesenheit eines expliziten Bezugs auf die Attentate erkläre sich durch die Notwendigkeit, die allzu frische traumatische Erfahrung nicht wiederzubeleben und sich vor jeglichem Vorwurf der Kommerzialisierung der Ereignisse zu schützen« (Lorenz 2018, S. 502), wie z. B. in Bezug auf Nolans *The Dark Knight*-Trilogie geschehen (Jacke 2017). »Dieses verbale Getöse sprach einer verwundeten Nation aus dem Herzen« (Morrison 2013, S. 418) und es kam im Zuge dessen zu einem Wiederaufleben eines »schamlosen Patriotismus« (Morrison 2013, S. 425) der Superheld*innen wie zur Zeit des 2. Weltkrieges nur diesmal im Kampf gegen den islamistischen Terrorismus (Pumphrey 2017, Murray 2011).

Im Zuge dieses »war on terrorism« (Bush 2001) wurden »Muslime in den Medien und den Kulturproduktionen überwiegend negativ und als gewalttätig« (Riemer 2015, S. 169) dargestellt bedingt durch »das permanente Misstrauen der USA gegenüber Muslimen seit den Attacken des 11. Septembers 2001« (García & Lotter 2015, S. 245) und es fand eine radikale Umkodierung arabischer Symbole statt.

Auch Zeichen mit der noblesten Bedeutung in ihrem ursprünglichen Sinn, werden unter dem Eindruck von 9/11 als nichts anderes mehr als Anzeichen für Gefahr wahrgenommen. Die durch das Trauma entfesselte Paranoia findet in ihrer Übersetzung der fremdartigen Zeichensprache nun nur mehr das, wonach sie fieberhaft sucht: den Islam als Gefahr, den Araber als Terroristen. (García & Lotter 2015, S. 243)

Mit der langsamen Überwindung des Traumas von 9/11 zum Ende des Jahrzehnts jedoch sowie dem damit einsetzenden Ende der düster-realistischen Event-Phase der Super-

held*innencomics, sollte eine Gegenbewegung zu dem wiedererstarkten Patriotismus die Oberhand gewinnen, die sich in den Jahren zuvor schon langsam angedeutet hat.

Einige kritische Künstler und Produzenten in der US-amerikanischen Filmindustrie und Comic-Szene sahen die Notwendigkeit, diesem Negativprofil entgegenzutreten. So führte beispielsweise der bekannte Comic-Verlag Marvel bereits im Dezember 2002 die Comic-Figurine Turaab (arab. » Sand «) als Teammitglied der von den Menschen gehassten Mutanten X-Men ein. Die Jugendliche mit dem bürgerlichen Namen Sooraya Qadir wird als afghanische Sunnitin vorgestellt, die sich dank ihrer übernatürlichen Kräfte in einen Sandsturm verwandeln kann. (Riemer 2015, S. 169)

Dazu zählt z. B. auch DC's muslimischer Superheld algerischer Herkunft Nightrunner (Detective Comics Annual #12, 2011), der von Bruce Wayne als Batman von Paris angeheuert wurde. Nachdem zuvor sein Freund Aarif nach falschen Anschuldigungen von der Polizei krankenhaushausreif geschlagen wurde, rächt sich Aarif, indem er eine Polizeistation anzündet. Dabei wird er von der Polizei erschossen. Durch dieses Ereignis erkennt Nightrunner die ewige Spirale von Hass und Gewalt und versucht diese zu durchbrechen, als Symbol für Gerechtigkeit, als Nightrunner. An Geschichten dieser Art entflammten politische Diskurse.

Nobody is trying to pretend that a Muslim person has never committed a terrible crime or that many atrocities are not based in religious reasons, but to invoke accusations of ›political correctness‹ and ›islamic supremacism‹ when a creative work dares to present these most vilified of people in a positive light does nothing but manufacture more loathing and controversy, which obviously fuels the Internet and the discussion we're having so enjoyably now. What racists like Avi Green, Warner Todd Huston, the Council for Conservative Citizens and the protesters of ›The 99‹ animated series don't care to understand is that by sheer force of will, superhero comic books and animation have amassed a significant amount of political and cultural capital with which to reflect and impact these complex themes – otherwise these people wouldn't even be talking about them. This is the only storytelling genre where it is not only allowed but practically required that all problems have solutions that can be found when people simply follow the better angels of their nature. (Khouri 2011)

Im Jahr 2012 wird als weiteres Beispiel der libanesisch-amerikanische Muslim Simon Baz – aufgewachsen im Post-9/11-Amerika und zunächst eines versuchten terroristischen Anschlags verdächtigt – der neue Green Lantern (Green Lantern #0, 2012), der es schließlich schafft »seine Unschuld zu beweisen und seinen Ruf und den seiner Familie wieder zu bereinigen« (García & Lotter 2015, S. 242). In solchen Geschichten wurden also durch Traumatisierungen hervorgerufene kollektive Bedeutungstransformationen in Form von

Verengungen und ausschließlich negativen Konnotationen von Symbolen reflektiert und gleichzeitig ein Gegenentwurf angeboten, der diese Transformation wieder umkehrte.

Doch auch wenn eine Vielzahl muslimisch-arabischer Superheld*innen nach 9/11 eingeführt wurde – vorher hatten diese bis auf wenige Ausnahmen (Lund & Lewis 2017) ausschließlich die Funktion des Schurken inne als abscheuliche Terroristen, düstere Scheichs oder raubgierige Banditen trotz des Verbots der Verwendung stereotyper Bilder zur Herabwürdigung bestimmter Gruppen durch den *Comics Code* (Shaheen 1994) –, um dem bestehenden Bild »als ambitionierte, komplexe und bewusst gegenhegemoniale Schöpfungen« entgegenzuwirken, »verstärken sie damit unbeabsichtigt die Stereotypen des ›orientalischen Anderen« (Strömberg 2018, S. 387 & 397) und laufen so Gefahr einem Orientalismus zu verfallen, der »durch Betonung bestimmter Stereotypen und Verhaltensmuster letztlich die Positionierung des Eigenen als überlegen« darstellt (Richter 2015, S. 314).

»How does Orientalism transmit or reproduce itself from one epoch to another?«, asks Said (1978: 15). In the case of superheroes, it is through the unexamined repetition of fossilized conventions that encode the colonialist attitudes that helped to create the original character type and continue to define it in relation to imperial practices. (Gavaler 2018, S. 48)

Diese Diskrepanz zwischen Intention und impliziter Orientierung zeigte sich insbesondere bei der ersten muslimischen Post-9/11-Superheldin Dust (New X-Men #133, 2002):

In diesem Zusammenhang scheint die Notwendigkeit, die »Andersartigkeit« von Muslimen zu zeigen, genauso wichtig gewesen zu sein wie die Notwendigkeit, Respekt für muslimische Traditionen zu zeigen. Dust wird als eine Figur dargestellt, die ganz klar in der orientalistischen Tradition erschaffen wurde: die sexualisierte, weibliche, orientalische Andere, die durch eine Figur gerettet werden muss, mit der sich westliche Leser am besten identifizieren können sollen. Sie ist, um eine Formulierung zu verwenden, die von Laura Mulvey geprägt wurde, das Objekt des männlichen Blicks, sowohl dem eines weißen, männlichen Helden als auch höchstwahrscheinlich dem eines weißen, männlichen Lesers. (Strömberg 2018, S. 392 f.)

Gleichzeitig lässt sich Dust aber auch als Symbol von Empowerment lesen, die durchaus zu einer differenzierteren Darstellung von Muslim*innen geführt und Stereotypen aufgebrochen hat (Pumphrey 2017).

Als bedeutendstes Beispiel muslimischer Superheld*innen kann aber Kamala Khan als Ms. Marvel (Captain Marvel #14, 2013; Ms. Marvel #1, 2014) gelten (Lund & Lewis 2017), die mit vielen vorangegangenen Klischees und Stereotypen bricht – dem Bild von Muslim*innen, Schönheitsidealen, Geschlechterrollen –, aber trotzdem »undoubtedly an authentic superhero« (Yanora 2017, S. 130) ist und ein »teen icon for the current generation« (Frankel 2017,

S. 22) werden sollte. Kamala Khan ist Marvels erster muslimischer Charakter, der eine eigene Heftserien bekam und sie wurde so populär, dass im Jahr 2022 eine eigene Live-Action-Serie ausgestrahlt werden soll und sie 2023 im Film *The Marvels* eine Hauptrolle einnehmen wird (Farooqi 2019).

Kamala Khan is not a CIA informant trying to root out terrorists, nor is she a caricature Muslim woman lost in a western world. She is exactly what many American teenagers are today. Much like Spider-Man, Kamala's primary day-to-day struggle is just life as a teenager from a middle-class family in urban America. Her experience is elevated and changed by her faith and cultural background. Her faith in Islam is never seen as a burden, nor does she have the weight of somehow being responsible for lunatics that twist the religion. She is simply Muslim, and that's exactly what she needs to be. When tackling the character, writer G. Willow Wilson wanted to show the life of a typical Muslim American teenager, who happens to get superpowers and thus balance these two distinct lifestyles. Remove Ms. Marvel's Islamic faith and Pakistani culture, and she is not too different from your standard teenage superhero from DC or Marvel. With both the culture and faith intertwined with her, you get something truly special and unique. (Farooqi 2019)

»For Muslims, this is something that is desperately needed« (Farooqi 2019). Deshalb ist seit Kamala Khans Ankündigung mit ihr auch im gesellschaftlichen Diskurs die Hoffnung verbunden, bestehende Stereotypen umzuschreiben und das orientalische Andere zu überwinden:

Die Ankündigung von Marvel zu dieser Serie stieß auf ein breites Echo. Fatameh Fakhraie, Gründerin von Muslimah Media Watch, einem Forum für die Repräsentation von muslimischen Frauen in der Populärkultur, äußert sich über Kamala gegenüber Al Jazeera America: »She is going to be a window into the American Muslim experience [...] [She] normalizes this idea of the American experience as Muslim,« und fügt hinzu: »A lot of us are bumping up against the idea that a lot of America is white, while that isn't what America is, we're not all white and Christian.« Hussein Rashid, Professor der Hofstra University, schreibt für CNN: »The character of Kamala Khan has the opportunity to offer something new to pop-culture portrayals of Muslims. She is born in the United States, appears to be part of the post-9/11 generation and is a teenager.« (García & Lotter 2015, S. 248 f.)

Im Kern wird in den Geschichten die identitätstheoretische Frage Meads (2009) verhandelt, inwieweit das, was man glaubt, das einem von außen zugesprochen wird, die eigene Identität beeinflusst und greift damit genau die für eine Vielzahl von Teenager*innen essenzielle Frage auf, die schon Spider-Man zu großem Erfolg geführt hatte.

As much as Islam is a part of Kamala's identity, this book isn't preaching about religion or the Islamic faith in particular. It's about what happens when you struggle with the labels imposed on you, and how that forms your sense of self. It's a struggle we've all faced in one form or another, and isn't just particular to Kamala because she's Muslim. Her religion is just one aspect of the many ways she defines herself. (Amanat zit. n. Gurewitz 2017)

Auch die muslimischen Superheld*innen sind somit unmittelbar mit dem gesellschaftspolitischen und popkulturellem Bedeutungsgewebe verwoben und ein Produkt ihrer Zeit:

Die meisten von ihnen erblickten das Licht der Welt unter der Präsidentschaft Barack Obamas – in Green Lantern und The 99 hat dieser sogar einen Gastauftritt. [...] Er stand für die Hoffnung auf eine tolerante weltoffene Gesellschaft, an der auch Minderheiten aktiv teilhaben können. Eine ähnliche Hoffnung nähren die neuen islamischen Comics, die in der Tradition des islamischen Humanismus stehen. [...] Jene Comics beschäftigen sich auch mit der Problematik des Erwachsenwerdens muslimischer Jugendlicher, des Growing-up zwischen zwei Kulturen. Das Verhältnis zu und die Auseinandersetzung mit den Eltern und der Umwelt, in der sie aufwachsen spielt eine große Rolle. Meist werden diese Themen unter dem Aspekt einer Werbung für Toleranz gegenüber unterschiedlicher Lebensstile verhandelt. (García & Lotter 2015, S. 250 f.)

Auch Toleranzparadoxien (Pasamonik 2004, Popper 2003), die sich im Kern um die Frage danach drehen, wieviel Toleranz eine liberale Gesellschaft im Umgang mit Intoleranz zu zeigen bereit ist, werden unter Bezugnahme auf muslimische Superheld*innen wie z. B. Faiza Hussain (Captain Britain and MI13 #1, 2008) diskutiert (Wanner 2017).

In diesen Entwicklungen zeigt sich »how the comics industry has responded to the growing multiculturalism of American society and the pressures of globalization on its markets« (Jenkins 2007a). Die Auflösung zwischen einer Hochkultur für eine bildungsbürgerliche Elite und einer Popkultur für den übrigen Teil der Gesellschaft sollte spätestens mit der öffentlichen Äußerung Barack Obamas einsetzen, dass Spider-Man und Batman seine Lieblingssuperheld*innen seien (Trainer 2015), sowie sein Scherz kurz vor Amtsantritt über seine Herkunft vom Planeten Krypton, von wo aus sein Vater ihn geschickt hat, um die Erde zu retten – eine Hommage an Superman (Khouri 2008). Marvel revanchierte sich zum Amtsantritt Obamas mit der Sonderausgabe *Spidey Meets the President!* (The Amazing Spider-Man #583, 2009) und das Heft wurde zum »best-selling regular series book in a decade« (Last 2009). Seitdem sind Superheld*innen omnipräsent und die heroischen Qualitäten scheinen bedeutsamer als je zuvor (Nehrlich et al. 2018, Schikowski 2014, Immer & Marwyck 2013). Die gesellschaftspolitische Relevanz des Superheld*innennarratives zeigt sich dabei bis in die Gegenwart ungebrochen, wie z. B. bei den aktuellen Verhandlungen Captain Americas, sei es in der gesellschaftskritischen Reflexion über die Möglichkeit eines

schwarzen Captain Americas (The Falcon and The Winter Soldier, 2021) oder in der erstmaligen Übernahme von dessen traditionsreicher Comicreihe (Captain America #1, 2018) durch einen Afroamerikaner, Ta-Nehisi Coates – der kurz zuvor schon Black Panther (#1, 2016) zu großem Erfolg geführt hatte – unter der zentralen Frage, warum irgendjemand an das Symbol Captain America, »the embodiment of a kind of Lincolnesque optimism« (Coates 2018), glauben sollte.

Coates ist nicht nur der erste afroamerikanische Autor, der sich am wohl weißesten und patriotischsten aller Superhelden versuchen darf, er übernimmt die symbolhafte, immer wieder umstrittene Figur zudem in politisch unsicheren Zeiten. [...] Coates, so deutet es sich an, wird auch den Super-Soldaten in den kommenden Monaten durch eine existenzielle Krise voller ideologischer und kultureller Grabenkämpfe führen, die ihn dazu zwingt, sich die Korruptierbarkeit seiner Macht vor Augen zu führen. Politischer und gegenwärtiger kann ein Mainstream-Comic gerade nicht sein. (Borcholte 2018b)

Trotz dieses klar zu verzeichnenden Zuwachses an Diversität in den Superheld*innencomics, bleibt dennoch besonders das dargestellte Frauenbild hochgradig umstritten und führt damit den Diskurs über Sexismus im Superheroischen bis in die Gegenwart fort, der bereits mit Wonder Woman 1941 begonnen hatte (De Dauw 2021, Sereni 2020) (vgl. Kap. 5.2 und 6).

Despite being less objectified than in the 1990s, female characters are still portrayed as weaker than their male counterparts and in a sexualized manner, especially on covers and in the male-dominated superhero-team titles. As to the films and TV series of the superhero genre, most female characters are in supporting and, sometimes, almost non-speaking roles, while those who appear as protagonists are still rare exceptions. (Sereni 2020, S. 32)

Eines dieser seltenen Beispiele ist Jessica Jones (Alias #1, 2001). Ohne Geheimidentität, alkoholsüchtig, ausgebrannt, ungekämmt, zynisch, sexhabend, weite Kleidung tragend und ihre Kräfte nur sehr selten einsetzend bricht sie mit einer Vielzahl stereotyper Superheldinnenvorstellungen. Mehr aber noch als feministischer Gegenentwurf zu sexualisierten Objektivierungen verkörpert sie einerseits das Bedürfnis nach individueller Autonomie nicht im adoleszenten, sondern im adulten Sinne, als Sehnsucht danach, sich nicht ständig gesellschaftlichen Erwartungen unterwerfen zu müssen, sei es an sie als Superheldin, Frau, Tochter, Mutter oder Freundin, genauso wie andererseits die Befreiung aus der Bedingtheit durch die eigene Biographie (Kaveney 2008), die Überwindung eines Traumas durch Konfrontation (Frankel 2017). Und mit *Black Widow* – »the next step for female superhero movies« (Lange 2021) – kam 2021 zudem ein Film in die Kinos, der »grapples directly with the very things that once oppressed her: sexism, objectification,

even human trafficking« (Dockterman 2021). Und bei dem die Regisseurin über die Protagonistin sagt: »I enjoy how sexy she is, as long as she's in control« (Shortland zit. n. Clarke 2021). Somit besteht also auch hier die begründete Hoffnung, dass die popkulturellen Superheld*innen es schaffen, den mythisch-tradierten Welt- und Wertvorstellungen Hollywoods eine orientierungsstiftende Utopie entgegenzuhalten, um damit im Sinne Rortys (1989) das einzulösen, was die *gender studies* seit der intellektuellen Revolution de Beauvoirs (2021) 1949 nicht zu leisten vermochten.¹³

4.6 Zwischenfazit: Superheld*innen als Reaktion auf die Krisen und Ängste der Zeit

Bevor sich im anschließenden Kapitel der Frage zugewandt werden soll, inwieweit die Konzepte von Mythos und Utopie hilfreich sein können, dass Phänomen des Superheroischen zu verstehen, soll zunächst jedoch ein Zwischenfazit gezogen werden, das versucht, die für den weiteren Fortgang der Studie bedeutendsten Aussagen – also die allgemeinen, wiederkehrenden Strukturen – aus der historischen Darstellung heraus zu destillieren. Dabei ist die Annahme leitend, dass Popkultur der Ort ist, wo aktuelle kulturelle Anliegen und Sorgen verhandelt werden (Lethbridge 2015) genauso wie die Ängste, Sehnsüchte und Hoffnungen des Publikums (Korte 2014), insbesondere im Hinblick auf eine unsichere Zukunft (Phillips & Strobl 2013), und darüber hinaus dort Orientierungsangebote formuliert werden. Das Superheroische »als bildliche Projektion von Neigungen, Hoffnungen und Ängsten, die wir sowohl bei Individuen als auch bei Gemeinschaften und ganzen Geschichtsepochen beobachten können« (Eco 2018, S. 175), fügt sich somit in diese Vorstellung von Populärkultur nahtlos ein. Damit erschließt sich auch der hohe Unterhaltungswert von Popkultur und insbesondere des Superheld*innennarratives – und es wird deutlich, weshalb eine Reduktion der Begründung des Erfolgs der Superheld*innen auf ihren bloßen Unterhaltungswert zu kurz greift – denn: »Pleasure is in itself a control mechanism, for it is by definition the temporary release from anxiety« (Abrahams 1971, S. 19). Um aber in der direkten Weise des Superheroischen auf die gesellschaftlich vorherrschenden Ängste überhaupt Bezug nehmen zu können, ist es Voraussetzung, diese im Sinne kollektiver invarianter Ordnungsstrukturen zunächst einmal zu greifen. Wie die historische Darstellung gezeigt hat, sind »Superheldencomics im Allgemeinen in der jeweiligen Gegenwart ihrer Entstehungszeit situiert« (Holzen 2018, S. 192) und dadurch stets die »Widerspiegelung einer gesellschaftlichen Situation« (Eco 2018, S. 288) und zwar in zweierlei Hinsicht von kulturellen Strukturen einerseits und konkreten historischen Ereignissen andererseits (Ditschke & Anhut 2009).

¹³ Damit soll an keiner Stelle der Wert der *gender studies* in ihrer rationalen Aufklärung über die soziale Konstruiertheit von Geschlechtlichkeit in Frage gestellt werden, sondern es geht vielmehr um das von Rorty angesprochene Phänomen, dass akademische Diskurse keine unmittelbare lebenspraktische Orientierung entfalten. Dieses Verhältnis wird in Kapitel 6 nochmals gesondert reflektiert werden.

»With this reading, all of the issues of collective memory, identity, and trust that are played out on comic book pages with heroes in spandex are reflective of the issues present in the country where this entertainment was being produced and consumed« (O'Rourke 2017, S. 193). »Man könnte deshalb sagen, dass ein realistisches und wiedererkennbares Setting den notwendigen komplementären Hintergrund für die Ausnahmefigur der Superheldin oder des Superhelden darstellt« (Giesa & Meteling 2018, S. 3). Die Kraft des Superheroischen entfaltet sich also in dem Spannungsfeld zwischen Faktizität – im Sinne eines populärkulturellen Spiegels ihrer Zeit (Gerde & Foster 2008) – und hoffnungsspendender Fiktionalität. Je nach den Bedürfnissen der Gesellschaft entwickelte sich das Superheroische in Bezug auf die diskutierten Zeitalter stark verkürzt gesprochen von einer unterkomplexen und überhöhten Repräsentation des absolut Guten im Goldenen Zeitalter in Anbetracht des 2. Weltkrieges über eine Vermenschlichung mit alltäglichen Problemen und Schwächen und einem Faible für Wissenschaft in Anbetracht des Kalten Krieges im Silbernen bis zu einer radikalen Selbstdekonstruktion des Superheroischen in Anbetracht einer Vielzahl politischer Enttäuschungen und dem damit einhergehenden Vertrauensverlust in mächtige politische Institutionen im Dunklen Zeitalter und einer reflektierteren Rückbesinnung auf alte Werte nach dem erlittenen Trauma von 9/11.

Trotz aller kulturhistorischen Abhängigkeit des Superheroischen entwirft sich hierbei ein weiteres zentrales Spannungsfeld zwischen Varianz und Konstanz (Schmeink 2017, Dath 2016). Während sich Superheld*innen also im Laufe der Zeit permanent wandeln und an den jeweiligen Zeitgeist anpassen, scheinen sie dennoch eine Art Wesenhaftigkeit zu besitzen, die dafür sorgt, dass Superman immer wieder als Superman und Batman trotz allem Wandel – vom im Schatten agierenden Vigilanten über den pop- und campartigen Sprücheklopfer bis zum gebrochenen dunklen Ritter – als Batman zu erkennen ist. Die Konstanz zeigt sich insbesondere in den jeweiligen Kostümen sowie dem, was diese Kostüme repräsentieren. Möglich wird dieses Spannungsfeld durch die prinzipiell serielle Anlage des Genres sowie des sich dadurch eröffnenden Transpositionspotenzials. Die Superheld*innen besitzen keine alleinige Autor*innenschaft, sondern die Rechte der Figuren liegen überwiegend bei den jeweiligen Verlagen. Das ermöglicht die permanente Neuinterpretation des Narratives im Kontext der je aktuellen kulturhistorischen Situation und so spiegelt sich in der historischen Entwicklung der Figuren die Entwicklung insbesondere der amerikanischen Gesellschaft (Gregov 2008). Das Superheld*innengenre zeichnet sich somit durch »Bewahrung und Belebung des Alten im selben Atemzug« (Dath 2016, S. 90) aus.

Ein weiteres bedeutsames Merkmal des Superheld*innengenres ist dessen unmittelbare Anschaulichkeit. Es bietet diese Anschaulichkeit in doppelter Hinsicht, einerseits aufgrund der Visualität des Mediums Comic, mit dem das menschliche Bedürfnis befriedigt werden kann, Katastrophen sichtbar zu machen (Šprah 2012), um dadurch dem Fremden, dem beängstigenden, »dem ›Anderen‹ als ungreifbare, in ihrem Wirken nicht mehr verständliche Macht ein Gesicht zu geben« (Hansen et al. 2017, S. 7). Andererseits wird die Anschaulichkeit durch die direkte Bezugnahme auf aktuelle gegenwartsrelevante Themen hergestellt,

um dadurch das, was die jeweilige Gesellschaft bewegt, anhand konkreter faktischer Ereignisse zu verhandeln. Solche gegenwartsrelevanten Themen können dabei zeitloser Natur sein – so lässt sich beispielsweise der historische Wandel gesellschaftlicher Kriminalitäts- und Gerechtigkeitsvorstellungen über die Aushandlung dieser in den Superheld*innengeschichten rekonstruieren (Phillips & Strobl 2013) – oder sich auf spezifische gesellschaftspolitische Konstellationen beziehen, welche im Folgenden noch einmal zusammenfassend dargestellt werden sollen.

American popular culture was universally aligned to a single cause, which was reflected not just in feature films and cartoons, but also in comic books, which »never wavered in their support for the war effort«. World War II marked that »rare convergence of interests between publishers, creators, readers, and government policy« that would not only provide that burgeoning medium with many of its most enduring characters, but that would help to define the ways in which comic books would develop an ongoing relationship with political and social conflicts in the following decades. (Hassler-Forest 2010, S. 33)

Das Superheroische entsteht im Goldenen Zeitalter somit vor dem außenpolitischen Hintergrund der Angst vor dem 2. Weltkrieg und entwirft dabei eine kollektive Vision zur Verteidigung der Demokratie als Begründung für den Kriegseintritt (Gordon 2019) genauso wie innenpolitisch der existenziellen Nöte als Resultat der *Great Depression* (Fingeroth 2010). Superheld*innen folgten dabei einer »idealistic and activist mold, meaning that comic books were effectively enthusiastic New Deal supporters from their early days« (Kimble & Goodnow 2016, S. 16), um damit der im Zuge der Technologisierung und Industrialisierung einsetzenden Angst entgegenzutreten, sich selbst überflüssig und bedeutungslos gemacht zu haben, was die hohe Arbeitslosigkeit suggerierte (McLuhan 2018).

Following the Depression and unprecedented levels of unemployment across the United States, a large part of the population became subject to extreme poverty. The cultural landscape shifted in response, abandoning the »Victorian middle-class axiom« and turning to blue-collar sentiments instead. The middle class shrank while the working class expanded and the working poor and unemployed reached record numbers. Superman was born in this context, with mass media focusing on the common man, who was working-class and beaten down, desperately struggling against the forces of industry and modernization. As Wright writes, »From Depression-era popular culture, there came a passionate celebration of the common man« and his victory over the social forces set against him. (De Dauw 2021, S. 3)

»Superman als Person und seine Kostümierung entsprangen, wenn man so will, dem Zeitgeist der dreißiger Jahre« (Fuchs 2018, S. 486) und gleichzeitig »captured the American

Zeitgeist« (Hasty 2017, S. 66). Er war der »right hero at the right time« (Fingeroth 2010, S. VII). Superman »reconfigured the Jewish longing for a powerful messiah« (Andrae 2010a, S. 41) und war eine Warnung vor der isolationistischen U.S. Politik im Kontext des 2. Weltkriegs und eine Aufforderung zum Kriegseintritt (Goodnow 2016). Superman »embodies a panoply of wishes, dreams, hopes, fears, inspiration, forward-looking anticipation, and backward-gazing nostalgia« (Fingeroth 2010, S. VII). Diese enge Verbindung zwischen dem Superheroischen und dem Zeitgeist sowie die mit dem Narrativ einhergehende Möglichkeit mittels der übermenschlichen Agency der Superheld*innen Zukunftsvisionen und Hoffnungen ins kollektive Bewusstsein zu überführen, die eine mögliche Niederlage von vornherein quasi qua Genre ausschlossen, macht somit auch verständlich, warum genau Superheld*innen eine so ausgeprägte und breite propagandistische Wirkung entfalten sollten.

Neben Superman und dem seit 1941 mobilisierten Captain America, der seine patriotische Mission im Namen und die amerikanische Flagge als Uniform trägt und bereits in seiner ersten Ausgabe (März 1941) gegen Hitler kämpfte, wurden in Zeiten heißer oder kalter Kriege die allermeisten amerikanischen Superhelden propagandistisch instrumentalisiert und u. a. gegen Nazis und Kommunisten ins Feld geführt. (Nehrllich 2013, S. 109 f., Fn. 9)

Besonders an der Heimatfront bildeten Comichefte und Propaganda eine unerwartete und im Wesentlichen nicht durch die Regierung inszenierte Symbiose, die sich schnell zu »the nation's most powerful voices in support of U.S. involvement in the brewing world war« (Kimble & Goodnow 2016, S. 9) entwickelte und »surely did its part to immerse Americans of all ages in the total war environment« (Wilt 2016, S. 238). Die Comichefte zur Zeit des 2. Weltkriegs sind Manifestationen der unwiderstehlichen Macht der Hoffnung (Katsion 2016), die besonders Kindern die Möglichkeiten boten, das Unfassbare und Beängstigende greifbar zu machen und mit Hoffnung zu versehen – neben der Vielzahl darin liegender problematischer Aspekte wie der Euphemisierung des Krieges. »Once the war started, such superhero comics aimed to boost morale, provide courage and hope, and imply that the United States and the Allies would be victorious« (Martin 2016, S. 165).

To children of the time, these stories could have been of tremendous comfort, reducing the fears induced by blackouts, drills, and absent loved ones to easily digestible, comforting narratives. The enemy is no danger, these comic books said. They are stupid and incompetent. Besides, war is fun. (Judy & Palmer 2016, S. 77)

Mit einem gewonnenen Krieg und einer prosperierenden Wirtschaft änderten sich diese Voraussetzungen in den USA radikal. Nachdem für etwa eine Dekade Superheld*innen nahezu völlig aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwunden waren, führte das atomare Wettrüsten im Rahmen des Kalten Krieges sowie die damit einhergehende Angst vor einem

Atomangriff zu einem Wiedererstarken der Superheld*innen. »Hope and anxiety over technology abounded throughout the 1950s as American culture projected its role into the future to either create a utopia of leisure or a devastating apocalypse« (Joh. Darowski 2017, S. 5). »The Fantastic Four, the Hulk, and Spider-Man all showcased America's dualistic attitude of fear and love toward radiation« (Smart 2016).

While the United States already feared invasion, whether full-scale or more subtly through subversive agents, the space race added a new direction for infiltration and science fiction stories exploited the idea of alien invaders coming to destroy the world. However, in a nation that celebrates individualism, if the government cannot adequately protect the populus, citizens such as superheroes will step in to fill the gap. Such is the role of the Justice League [...]. (Joh. Darowski 2017, S. 9)

Ein typischer superheroischer Vertreter dieser Zeit ist Iron Man, der sich lange der Verteidigung Amerikas sowie dem Kampf gegen den Kommunismus verschrieben hatte und dessen namentliche Nähe zur Bezeichnung *Iron Curtain* wohl nicht zufällig ist (Nowotny 2016). »The Iron Warrior who stood up to the Iron Curtain« (Connors 2016). Die überhöhten und aus der Schwarz-Schweiß-Dichotomie eines Krieges erwachsenen Superheld*innen des Goldenen Zeitalters passten aber nicht mehr in eine komplexer und ausdifferenzierter werdende Gesellschaft und sie trafen nicht die Bedürfnisse insbesondere einer jugendlichen Leserschaft. Deswegen war es insbesondere Marvels Verdienst, einen völlig neuen Superheld*innentypus einzuführen, »recreated as emotionally flawed and conflicted, a sensibility that mirrored the adolescent angst and ideological identity crisis that had taken hold throughout America as the turbulent 1960s gave way to the early 1970s« (Nama 2013, S. 255). Insbesondere Spider-Man »revolutionized how superhero stories were told by confronting authority and the social ills that characterized the American cultural landscape during the Civil Rights Era« (Adkinson 2008, S. 241). Mit der Überwindung des Sputnikschocks sowie der damit einhergehenden Abnahme der Angst vor Atomenergie, die sich vielmehr – auch staatlich forciert – in eine regelrechte Wissenschaftseuphorie wandelte, eröffnete sich ein Raum, innergesellschaftliche und interpersonale Konflikte in den Fokus zu rücken. So fand eine realistische Wendung im Superheld*innennarrativ statt und Marvel führte »das Konzept des hero with problems« (Seeßlen 2018b) ein. Spider-Man, als Idealtypus dieses Konzepts, hat in gleichem Maße mit »teenage angst situations and a troublesome love life« (Rauscher 2010, S. 22) zu kämpfen wie die meisten Teenager*innen. Auch Spider-Man, mit seiner Verhandlung des Verhältnisses von Macht und Verantwortung, ist dabei keineswegs lediglich gesellschaftlicher Spiegel, sondern gleichzeitig gesellschaftliche Transformationskraft.

Given the significance of the Nexus of Power and Responsibility and the hegemonic paradox of the superhero to the Spider-Man mythos, it is unsurprising that

storylines would increasingly reflect the creators' willingness to question the social ills that plague modern life and undermine democratic ideals of justice. [...] The Amazing Spider-Man took a much bolder stand when it openly defied censorship legislation by portraying drug use and its effects in issues 96, 97, and 98. The subsequent amendment of the Comics Code illustrates how popular culture, even the lowly comic book, can and does have dramatic effects on criminal justice ideology and policy, just as the fundamental themes of culturalcriminological integration suggest. In the direct aftermath of this storyline, criminologists, then, could learn much from Peter Parker's example, for with the great power that comes from our education and academic status must also come the great responsibility to explore how important cultural artifacts such as The Amazing Spider-Man shape our knowledge and beliefs about crime and justice. (Adkinson 2008, S. 257 f.)

Neben dem Kalten Krieg gehört zweifelsohne die Bürgerrechtsbewegung zu den bedeutsamen historischen Ereignissen der Zeit, die sich unmittelbar auch im Superheld*innennarrativ widerspiegeln. Sichtbar wird das insbesondere bei den X-Men, denn »at their soul, the X-Men are less about superpowers and more about human tendencies to fear and hate those who are different, and the various ways we deal with such tendencies« (Lyubansky 2008, S. 76). »The X-Men reflected the struggles between integrationists and separatists within the civil rights movement of the 1960s« (Rauscher 2010, S. 22). Die Diversität, um deren Anerkennung im Rahmen der X-Men gekämpft wird, kann aber auch noch grundsätzlicher gedacht werden.

Die genetische Mutation der X-Men kann also als Rebellion der Vielfalt des Lebens verstanden werden, die sich gegen die biopolitischen Fesseln der modernen Vergesellschaftung wehrt. [...] Bei den X-Men zerspringt plötzlich die flüchtige Grenze zwischen Mensch und Umwelt, zwischen Natur und Kultur, weil aus «der Natur» selbst heraus eine neue übermächtige Menschengattung entsteht. Das, was im Film als Auseinandersetzung um Rechte und Anerkennung formuliert wird, ist letztlich die Unmöglichkeit, «die Natur» in das juristische System moderner Gesellschaften zu integrieren, das auf ein starres Menschenbild rekurriert. (Sierra Barra 2011, S. 76 f.)

Der gesellschaftliche Wandel im Hinblick auf die Rolle der Frau in der Nachkriegsgesellschaft fand seine superheldische Reflexion insbesondere in den Wonder Woman-Comics, die gerade in ihrer Anfangszeit im Goldenen Zeitalter – bevor sie auf militärische Propaganda fokussiert wurde – eine ähnliche reflexive Funktion über die Stellung der Frau in der Gesellschaft einnahmen wie die X-Men über Diversität.

Post-war women, more than in previous generations, combined marriage, child rearing, and employment. Stay-at-home Mom gave way to Working Mom and Working Wife, and the dual responsibilities of home and job were now long-term realities for

many women. The problem was that society didn't always recognize the change. But Wonder Woman did – as did her writers and creators (men and all). (Zanin 2017, S. 62)

Der im Silbernen Zeitalter beginnende Realismus sollte im nachfolgenden Dunklen Zeitalter noch stärker ausgeprägt und zudem um eine zusätzliche Dimension ergänzt werden. Während das Goldene sowie der Beginn des Silbernen Zeitalters geprägt waren von internationalen Konflikten, die dann seit den 60er Jahren ergänzt wurden um intranationale wie interpersonale Konflikte, sollte im Dunklen Zeitalter der Blick noch weiter nach innen gerichtet werden. Hier ging es häufig um innerpsychische Konflikte, eben um die dunklen Seiten menschlichen Daseins. Aber selbst in der Darstellung psychischer Erkrankungen blieben die Superheld*innen Symbol der Hoffnung.

[W]ith the diagnosis of PTSD highly prevalent in society today, finding a superhero who also meets criteria for the diagnosis could be of comfort to those experiencing the symptoms themselves. Especially in light of depictions of supervillains, which focus on negative stereotypes of mental illness, as recently described in the Joker character, to have a hero with a mental illness portrayed in a positive light could provide hope and encouragement, or lessen the feeling of isolation in those fighting mental illness. In this respect, Batman is not alone among superheroes: in the universe of Marvel Comics, Bruce Banner/The Incredible Hulk struggles with dissociative identity disorder (called 'multiple personality disorder') stemming from childhood abuse. Also, Tony Stark/Iron Man is an alcoholic and has been depicted binge-drinking to deal with stress, as well as making efforts to maintain his sobriety including attending Alcoholics Anonymous meetings. (Williams 2012, S. 254)

Der *Demon in a Bottle*-Storybogen von Iron Man (#120–128, 1979), in dem in über acht Hefen Tony Starks Alkoholismus thematisiert wird, wurde zu einem der bedeutsamsten Storybögen der 80er Jahre (Wiacek 2017) und steht dabei besonders in seinem Erscheinen nach dem Vietnamkrieg in einer langen Tradition amerikanischer Narrative »dealing with men returning from war zones as cripples unable to readjust to society« (Nowotny 2016, S. 65).

Dabei waren die intranationalen und die innerpsychischen Konflikte häufig miteinander verwoben so wie das kollektive mit dem individuellen Bewusstsein. In der Regel führte die Behandlung gesellschaftspolitischer Gegenwartsthemen zu innerpsychischen Konflikten, weil sie die Superheld*innen in Erklärungsnoté brachten oder Selbstzweifel säten. Als einer der wichtigsten und explizitesten Verhandlungsorte gesellschaftspolitischer Themen gilt dabei die *Green Arrow / Green Lantern*-Reihe.

In retrospect, it is easy to look at such writing as maudlin and crudely didactic. Arguably, however, because Green Lantern and Green Arrow were addressing such immense social issues, both characters required grand language and imagery to

match the sweeping cultural fallout and the emotional trauma the American psyche suffered from witnessing a spate of political assassinations on American soil. Green Arrow and Green Lantern functioned as elegant cultural ciphers that openly questioned the crisis of meaning and identity that Green Arrow expresses in his lament over the assassinations. Despite the ham-fisted dialogue, the Green Lantern Co-Starring Green Arrow comic book series was symbolically sophisticated when confronting white privilege and racial injustice in America. (Nama 2013, S. 157)

Das Dunkle Zeitalter ist aber auch dadurch gekennzeichnet, dass es sich einer zusätzlichen Möglichkeit bedient, um gesellschaftspolitische Entwicklungen zu kommentieren, die insbesondere mit der *British Invasion* einherging. Es ist das Mittel radikaler dystopisch-zynischer Gesellschaftsentwürfe. Es ist das Zeitalter intellektueller Dekonstruktionen nicht so sehr vom Superheroischen an sich, als vielmehr von dem, was das Symbol des Superheroischen repräsentiert. Es ist unmittelbarer Ausdruck von Widerstand gegen und Enttäuschung von dem politischen Establishment, insbesondere von Thatcherismus und Reaganomics. So sieht auch Miller selbst seinen Dark Knight als »my own perverse portrait of the Reagan era« (Brownstein 2005, S. 257).

Batman's use of conspicuous force parallels the Reagan-era cold war politics: both Batman and Reagan are ›fighting crime‹ in a conspicuous display of power (the Bat-Tank, Reagan's missile, and ›real-life‹ Reagan's Star Wars missile defense shield) to impress the population they want to control. (Klock 2013, S. 130)

Und überall dort, »[w]o der dunkle Ritter auftritt, ist die Moderne schon schiefgegangen, [denn] Batman verhängt den Ausnahmezustand nicht, er verkörpert ihn« (Dath 2005, S. 8). Batman wird dabei zu einer Art letztem Sicherheitsnetz, einem Backup für den Fall des Staatsversagens. »Wenn die staatlichen Autoritäten nicht mehr in der Lage sind, die öffentliche Sicherheit zu gewährleisten, ermächtigt sich Batman, die Rolle als eine Art Notstands-Leviathan zu übernehmen« (Engelkamp 2016, S. 40).

Alan Moore – dessen Superheld*innenepos *Watchmen* bereits in Kapitel 4.4 ausführlich besprochen wurde, welches zweifelsohne zu den wichtigsten zeitgeistreflexiven dystopischen Gesellschaftsentwürfen gehört, indem es z. B. die Machtlosigkeit traditioneller Vigilant*innen in der Konfrontation mit komplexen Verbrechensnetzwerken aufzeigt – bearbeitete in *Swamp Thing* (#53, 1986), »one of the most thought-provoking and intellectual heroes ever written« (Jochum 2021), das komplexe wie widersprüchliche nordamerikanische Sexualstrafrecht und die gesellschaftliche Auseinandersetzung darüber und damit auch das Spannungsfeld zwischen *State's Rights* (hier das Sexualstrafrecht von Louisiana) und dem *Federal Law* (hier der Gleichbehandlungsgrundsatz der Verfassung) sowie in einem weiteren Sinne die Frage nach sexueller Selbstbestimmung, indem er die Illegalität der Liebe zwischen Superheld und Mensch sowie die Rigorosität der Strafe diskutiert (Dath

2016). In seiner Wut über die Menschheit und das Justizsystem ist das Swamp Thing kurz davor, Gotham, die Stadt Batmans, zu zerstören. So löst auch hier ein gesellschaftspolitischer Konflikt einen innerpsychischen Konflikt aus.

It was a mind-blowing revelation, handled so well by Moore and new series artists Stephen Bissette and John Totleben that no one could complain. This was the first sign that Moore was going to take the series into some disturbing new directions, showing Swamp Thing adjusting to his newly revealed status quo. Moore's work on the series established him as a comic-book superstar, and his writing was so adult-oriented that DC ended up doing a line of comics for mature readers, Vertigo, based in no small part on the success of Moore's Swamp Thing. Finally, Moore's successful deconstruction of Swamp Thing led countless writers to try the same approach with countless established characters. Many of them have faltered, but all owe a debt to this game-changing page of revelation. (Riesman et al. 2018)

Und in der Gegenwart zeigt sich dieser Aushandlungscharakter gesellschaftspolitischer Themen im Superheroischen besonders ausgeprägt in Bezug auf muslimische Superheld*innen, denn

these fictional characters are a tangible negotiation of the U.S.'s central – and deeply fraught – national ideals of justice and equality in relationship to Islamophobia (»a social anxiety toward Islam and Muslim cultures that is largely unexamined by, yet deeply ingrained in, Americans«). (Lund & Lewis 2017, S. 4)

Die politische Dimension der Superheld*innen manifestiert sich also besonders an den Charakteren, die von vornherein, zumindest in einem gewissen Maße, auch politisch konzipiert waren. Das betrifft auch und insbesondere schwarze Superheld*innen.

Black Panther appeared at a time of turmoil and civil rights battles, followed by other gritty characters such as the urban Luke Cage. The principled-but-disabled Cyborg and the immigrant mutant Storm are apt representations of African-Americans during the Reagan era; Spawn is the culmination of a wrathful force against an oppressive society in the early and mid-'90s (remember the Los Angeles and St. Petersburg riots?). Blade can be seen as the African-American fight against the vampiric forces of police brutality and mass incarceration during the Bush and Clinton presidencies. Black Panther in his film incarnation is the return of '60s activism in the #BlackLivesMatter era as well as the symbol of what is best and noble in African-Americans. (Raphael 2019)

Am anschaulichsten lässt sich dieses besondere Verhältnis von Konstanz und Varianz im Superheroischen an den Figuren nachvollziehen, die in allen Zeitaltern präsent waren, sich

aber in spezifischen Aspekten jeweils dem vorherrschenden Zeitgeist angepasst haben. Das soll in den folgenden drei Zitaten an den Beispielen von Wonder Woman, Captain America und Iron Man illustriert werden:

When we look at the history of Wonder Woman, we can see the history of American women as a whole, from new opportunities during World War II to the limited, domestic roles of Cold War culture to the assertion of rights and the power of women that brought about the women's liberation move. (Hanley 2014, S. 245)

Captain America's scribes have drawn upon this peculiar relationship to the nation and Cap's nostalgic moral certitude to comment on significant social-historical issues in American culture. In the 1950s, for instance, Captain America became a Cold War defender of America against Communists; in the 1960s, Stan Lee used him to comment on American involvement in the Vietnam War. More provocatively, Steve Englehart used Captain America's discovery that the American president was the mastermind behind the nefarious Secret Empire to represent the disillusionment many Americans felt in the post-Watergate period. Mark Gruenwald explored Cap's problematic connection to the American government, while lately, through Marvel's Civil War saga, Captain America became a libertarian defender of individual freedom and choice. (Easton 2017, S. 117)

Early Iron Man comics exemplify the strength of the American military-industrial complex in Stark's tireless fight to equip the US army with better weapons and engage communist foes in his superhero identity. Those comic books highlight the contribution to the war that American inventors and tycoons are capable of (or would be capable of, were they genius superheroes). Such an utterly naïve outlook on politics with its dichotomy of good and evil gets put into question quite soon, however. At the latest in the 1970s, when the protests against the Vietnam War were at a height in the US, Stark ceases to simply be the figurehead for the American military-industrial complex, instead »questioning just whose democracy« he is »serving« or just what those you served intended to do with the world once you'd saved it for them: »Vietnam raised all those questions, didn't it, Tony?«. This portrayal of a »soul-searching« Stark haunted by feelings of guilt for his own involvement in America's military pursuits soon became the standard that was also drawn upon for the movies. When Iron Man's origin story got actualized in the 1990s and in 2005/2006, first in the context of the Gulf War, then the »War on Terror« in Afghanistan, its basic structure was preserved: Stark gets abducted by »America's enemies« and becomes their vanquisher, leading to the adoption of his superhero identity. The movies adopt this premise, but add an interesting twist: Behind the machinations of the 'foreigners', the stereotypical 'other' such as the clichéd terrorists of the Ten Rings in the first Iron

Man movie or the Russian Whiplash in Iron Man 2, there is an inner-American enemy that pulls the strings and for example uses fears of terrorism for his own goals.
(Nowotny 2016, S. 68)

Die bisherige Rekonstruktion zeigt somit, dass Superheld*innen immer dann besonders populär sind, wenn die großen gesellschaftspolitischen Herausforderungen der Zeit anstanden, »when humanity was in need of superheroes« (McCrossin 2017, S. 51), die Gesellschaft sich also in einer kollektiven Krise oder Katastrophe¹⁴ befand, sei es ihr Ursprung in der *Great Depression*, der 2. Weltkrieg, das Atomzeitalter, die Bürgerrechtsbewegung und die Angst vor Radioaktivität oder Terroranschlägen (Lund & Lewis 2017, Smart 2016) und wenn – meist daraus resultierend – eine gesellschaftliche Sehnsucht nach klaren Maßstäben für Wahrheit und Gerechtigkeit vorherrschte. Dabei scheint das Orientierungsbedürfnis durch Superheld*innen in Zusammenhang mit zunehmender Desorientierung und Unsicherheit, also mit der Schwere der Krise in Zusammenhang zu stehen. In Zeiten gesellschaftlichen Wohlbefindens verschwinden Superheld*innen nahezu völlig. Ihre höchste Popularität erreichen sie in Kriegs- oder kriegsähnlichen Zeiten, in denen zumindest die Kriegsmetaphorik verwendet wurde, wie im 2. Weltkrieg, im Kalten Krieg oder im Krieg gegen den Terror (Cox 2016). Zu einem intellektuellen Randphänomen haben sie sich in Zeiten politischer Vertrauenskrisen entwickelt. D. h. also, je existenzieller die Krise ist, desto höher scheint das Bedürfnis danach zu sein, die alte, etablierte Ordnung wiederherzustellen – oder aber, wie am Beispiel der Bürgerrechtsbewegung, die als ungerecht empfundene etablierte Ordnung, die genau dadurch zu Un-Ordnung für einen selbst wird, endgültig zu überwinden durch eine neue, gerechte Ordnung.¹⁵

¹⁴ »Krise« wird hier ganz allgemein verstanden als ein Ereignis oder eine Situation, die mit den bisherigen Bewältigungsmöglichkeiten nicht überwunden werden kann (Mennemann 2000) und dadurch zu einem »Verlust des seelischen Gleichgewichts« (Cullberg 1980, S. 17) führt, insofern als »ein Ungleichgewicht, eine Instabilität, die in eine bessere oder im Gegenteil schlechtere Situation münden kann« (Farge 2017, S. 66) und damit ergebnisoffen ist. Das unterscheidet die Krise von der »Katastrophe«, die durch einen negativen Verlauf bestimmt ist (Briese & Günther 2009). Wichtig ist, dass im Rahmen der hier geführten Argumentation Krisen und Katastrophen nicht als absolut zu denken sind, sondern sich ebenfalls vor dem Hintergrund der Komplementarität von Konstruktion und Determination entwerfen. Beide »sind nicht essentialistisch vom Ereignis her zu bestimmen, sondern lassen sich als diskursive Konstrukte begreifen, die von Wahrnehmungskategorien, medialen Aufbereitungen und kommunikativer Verbreitung abhängen – auch wenn diese nie endgültig von »tatsächlichen«, konkretisierbaren Extrem-Ereignissen zu isolieren sind« (Hansen et al. 2017, S. 5).

¹⁵ Entsprechend der hier geführten Argumentation wird gegenwärtig auch die Coronapandemie im Superheld*innennarrativ (z. B. in *Future State: Superman of Metropolis #1*, 2021) bearbeitet (Sawan 2021). Bedingt durch die Verschiebung des Mediums von Comic zu Film und Live-Action-Serie entsteht jedoch ein deutlicher Verlust in der schnellen Reaktionszeit des Superheld*innennarratives auf aktuelle Krisen aufgrund des erheblich höheren Produktionsaufwands. So wurde beispielsweise für die dritte Staffel der Live-Action-Serie *The Boys* im August 2020 angekündigt, dass der Umgang mit Covid-19 einen erheblichen Einfluss auf die Handlungsstränge der Geschichte haben wird (Zogbi 2020), eine Veröffentlichung der Serie ist jedoch erst Mitte 2022 zu erwarten (Ingham 2021).

Dieser Zusammenhang ist dabei keineswegs überraschend, denn:

Werden Ordnungen als Regelhaftigkeiten anerkannt, die Orientierung bewirken, jedoch fortlaufend durch Aktualisierung und Vergegenwärtigung neuen Aushandlungen unterworfen sind und vielleicht auch sein müssen, liegt es nahe, das Bedürfnis nach narrativer Thematisierung von Ordnung und dem damit verbundenen In-Geltung-Setzen besonders dann anzunehmen, wenn etablierte Ordnungsvorstellungen brüchig und als instabil oder im Umbruch begriffen wahrgenommen werden.

(Fuhrmann & Selmayr 2021, S. 22 f.)

Und das Superheroische ist genau diese narrative Aushandlung von Ordnung par excellence. Denn die Grundstruktur des Superheld*innennarratives (Giesa & Meteling 2018, Ditschke & Anhut 2009) besteht in dem ewigen Zirkel aus Ordnung, Bedrohung oder Zerstörung der Ordnung bis hin zum Chaos in einem die menschliche Agency übersteigendem Maße sowie die anschließende Wiederherstellung der etablierten Ordnung durch die Superheld*innen. Kein Beispiel fasst diesen Zirkel prägnanter zusammen als eine Titelseite der FAZ, dessen Leitartikel mit: »Despotie und Chaos sind wieder auf dem Vormarsch in der Welt. Nur gemeinsam können Europäer und Amerikaner sie aufhalten« (Kohler 2016) endet und auf dem Titelbild Merkel und Obama als Superheld*innen abbildet. Dieses Grundmuster hat sich bereits im Goldenen Zeitalter für die Zielgruppe der Kinder und Jugendlichen entwickelt, weshalb die etablierte Ordnung dort nicht nur implizit transportiert, sondern häufig sogar explizit thematisiert wurde in Form von Lehrsätzen (Ditschke & Anhut 2009). Vor dem Superheroischen haben bereits Held*innen diese Funktion erfüllt, die »in Adaptionen krisen akut werden, wenn institutionelle, personenunabhängige oder auch soziale Ordnungen erodieren, nicht vollständig etabliert oder versachlicht sind« (Sonderforschungsbereich 948, 2019). Als Erfahrungen des Außerordentlichen können Krisen affektive Dynamiken

freisetzen, die sich im Sinne eines »collective emotional investment« an heroischen Figuren kristallisieren. Gerade da, wo etablierte soziale, politische oder rechtliche Ordnungen versagen, lassen sich heroische Figuren und ihre Agency wirkungsvoll inszenieren, während sich Bedrohungen – Naturgewalten, Nuklearkatastrophen, Kriege oder Terroranschläge – eignen, die Größe der heroischen Figur agonisch aufzubauen. Heroische Figuren werden eingesetzt, um in destabilisierten sozialen Strukturen essentielle Werte zu behaupten oder Sinnangebote bereitzustellen. (Hansen et al. 2017, S. 5)

Die bisher angestellten Überlegungen lassen sich dabei in folgendes Verhältnis setzen:

Durch Katastrophen hervorgerufene Krisen sind besonders produktive Phasen gesellschaftlich-kultureller Aktivität und Reflexion: Indem Katastrophen etablierte soziale Ordnungen erschüttern und ihre Tragfähigkeit für die Zukunft infrage stellen, brin-

gen sie eine aktive Auseinandersetzung gesellschaftlicher Akteure mit dem Status quo in Gang. Als Katastrophen wahrgenommene Ereignisse erzeugen somit ein Krisenbewusstsein. Indem die als verletzlich erkannte Ordnung zum Kommunikationsgegenstand wird, öffnet sich der Blick für »das vorher Alltägliche, das Selbstverständliche, das Ungesagte«. Zugleich zeigt sich im Zustand der Krise das Bedürfnis nach besonderen Maßnahmen, um Sicherheit und Stabilität für die Zukunft erneut gewährleisten zu können. Mit anderen Worten: Krisen erzeugen ein verstärktes Bedürfnis nach dem Außergewöhnlichen, das Normalität zu restituieren vermag. Das Außergewöhnliche kann in Form von ‚heroischen Figuren‘ in Erscheinung treten, charismatischen realen oder fiktiven Personen, in denen sich heroische Eigenschaften manifestieren und die gemeinschaftlich verehrt werden. Solche Helden und Heldinnen der Krise sind jedoch nicht essentialistisch zu verstehen. Herausragende Handlungen und Eigenschaften müssen nicht nur vollbracht bzw. verkörpert, sondern vor allem kommuniziert werden. Heroische Figuren sind deshalb medial inszenierte kulturelle Konstrukte, die ein kollektives Bedürfnis nach Orientierung erfüllen; sie liefern Modelle, an denen sich eine Gemeinschaft für den Weg aus der Krise ausrichten kann. Krisenerzählungen und -inszenierungen reflektieren zeit- und gesellschaftsspezifische Ordnungen ebenso wie sie Ausdruck von Bewältigungshandeln sind. (Posth 2017, S. 21)

Die Krise ist somit Auslöser zur Reflexion über bestehende Ordnungssysteme, die erschüttert wurden, und das Narrativ des (Super)Heroischen entspringt dem Bedürfnis, sich an etwas orientieren zu können, was die Gemeinschaft in ein neues oder wieder stabiles Ordnungssystem führt. Es ist somit eine aus der kritischen Reflexion des Faktischen entworfene begründete Möglichkeit der Hoffnung zum Zweck der kollektiven Orientierung. »Superhelden taugen wie klassische Helden zu Leitfiguren. Sie dienen als Modelle moralisch einwandfreier Akteure, besonders in unruhigen Krisenzeiten, in denen sie als Symbolträger von Wünschen und Hoffnungen fungieren können« (Ofenloch 2009, S. 20). Dieser Zirkel aus Krise, Hoffnung und etablierter Ordnung weist dabei einige Analogien auf, die Kuhn im Hinblick auf die Wissenschaftsdynamik ausgearbeitet hat und die sich auch in anderen Denkformen äußern. Kuhn hat dargelegt, dass sich neue Theorien im Angesicht der Krise nicht aufgrund rationaler Entscheidungen durchsetzen, sondern vielmehr »Überredungsversuche« (Kuhn 2014, S. 106) darstellen, die »Verheißung von Erfolg« (Kuhn 2014, S. 38) versprechen und da Erfolg sich bei Kuhn über gelöste Probleme definiert, kann man also sagen, dass sich in der wissenschaftlichen Gemeinschaft dasjenige durchsetzt, was die größte Hoffnung auf gelöste Probleme und Fragen verspricht. Dieser Zusammenhang scheint weit über die Grenzen der Wissenschaft hinaus Gültigkeit zu besitzen, denn auch bei anderen kulturellen Errungenschaften, wie z. B. Religion, Kunst oder Politik, scheint sich dasjenige durchzusetzen, was eben diese Hoffnung auf die Antwort und Lösung von Fragen und Problemen verkauft oder noch allgemeiner formuliert, geht es letztlich in all diesen Denkformen um die Hoffnung, Chaos in eine stabile Ordnung überführen zu können. »Die moderne Wissenschaft ist eben-

so eine historisch kontingente Formation wie der Mythos« (Cesana 1993, S. 309) und spätestens seit Lyotard (1999) wird deutlich, dass auch die Wissenschaft sich großer Erzählungen zum Zwecke der Selbstlegitimation bedient. Ohne das an dieser Stelle vertieft ausführen zu können, zeigt sich hier aber bereits, dass die vermeintlichen Gegensätze Mythos und Logos doch mehr verbindet, als es zunächst den Anschein hat. Zurück zu den Superheld*innen scheint nun deren Erfolg darin zu liegen, im Angesicht der Krise die attraktivste Hoffnung auf eine bessere, gerechtere Gesellschaft anzubieten, indem eine kollektive Wunschvorstellung bedient wird, in der diejenigen, die Macht haben, diese verantwortungsvoll in den Dienst der Gemeinschaft stellen, ganz im Sinne des superheroischen Mantras: aus großer Kraft folgt große Verantwortung. Und mittels dieser Orientierung schaffen sie es »das Unzulängliche des Selbst für Momente mit einem unerreichbaren Überschuss an Kraft zum Verschwinden zu bringen« (Imorde & Schaller 2011, S. 3). Vergleichbare Überlegungen dazu stellte bereits Marston in der Anfangszeit der Superheld*innen an.

Superman und seine unzähligen Nachfolger befriedigen die menschliche Sehnsucht danach, stärker als alle Widerstände zu sein. Sie erfüllen des Weiteren den ebenso universellen Wunsch, dass das Gute über das Böse siegen möge und Unrechtes beseitigt werde, dass Unterdrückte ihren Unterdrückern ein Schnippchen schlagen – kurz gesagt: Ihre Leserschaft fühlt mit; sie erlebt sozusagen indirekt die höchste Genugtuung des Deus ex Machina, wenn dieser monatlich solche Wunder vollbringt und das Gute über das Böse obsiegen lässt. (Marston 2018, S. 260)

Das, was die Krise dabei so destabilisierend und desorientierend macht, sind die mit ihr verbundenen Ängste, die bereits Epikur als »die größte Gefahr für die Seelenruhe« (Alberts 2016, S. 42) ausgemacht hat. Insofern werden menschliche Ängste zu einem zentralen Motiv, das im Superheld*innennarrativ bearbeitet wird; »superhero comics embody social anxiety« (Bukatman 2003, S. 49) und bieten darüber hinaus Möglichkeiten an, die bei der Überwindung der eigenen Ängste helfen können, weil die Superheld*innen selbst die Ängste überwinden konnten, somit als Vorbild fungieren und Handlungsmöglichkeiten im Umgang mit Ängsten aufzeigen (Loeb & Morris 2018), wie der folgende autobiographische Ausschnitt andeutet:

Ich begann zu verstehen, dass ich etwas gefunden hatte, das mir dabei half, mit meinen Ängsten klarzukommen. Bevor es die Bombe gab, war sie bloß eine Idee. Superman hingegen war eine stärkere, schnellere, bessere Idee. Es war nicht so, dass Superman für mich ›real‹ sein musste. Er musste nur realer sein als die Vorstellung von der Bombe, die mich in meinen Träumen heimsuchte. Ich hätte mich nicht sorgen müssen; Superman ist so ein kraftvolles Produkt der menschlichen Vorstellungskraft, so ein perfekt entworfenes, freundliches, weises und zähes Symbol für uns selbst, dass die Bombe nicht den Funken einer Chance hatte. Mit Superman und den anderen Superhelden hatten moderne Menschen Ideen erschaffen, die unver-

wundbar waren, immun gegen Zerstörung. Erschaffen, um diabolische Superhirne auszutricksen, sich dem Bösen zu stellen und dabei – trotz verschwindend geringer Chancen – immer siegreich aus den Kämpfen hervorzugehen. (Morrison 2013, S. 13 f.)

Aus vergleichbaren autobiographischen Erfahrungen heraus hat Scarlet (2021, 2020, 2017) die *superhero therapy* entwickelt, die besonders in der Phase der Adoleszenz bei dem Umgang mit Angststörungen und Depressionen unterstützend sein kann und bereits in den akademischen Diskurs Einzug erhalten hat (Drozdowicz 2020, Khazan 2019, Fradkin 2017). Neben den schon angesprochenen Ängsten, die an die jeweils spezifischen kulturhistorischen Kontexte gebunden waren, vor Krieg, Vernichtung, Andersartigkeit oder Drogen, gibt es auch Ängste, die als zeitinvariante Motive immer wieder thematisiert werden, darunter zählt z. B. die Angst vor Kontrollverlust über die eigene dunkle Seite (Reichstein 1998). Superheld*innen schaffen es, schwierigste Krisen zu überwinden – mitunter auch unter Einsatz brutaler Gewalt –, »aber ohne je die Kontrolle zu verlieren und ohne ihren eigenen Charakter zu verderben« (Loeb & Morris 2018, S. 113). Diese Angst, sich gerade in solchen Situationen nicht mehr kontrollieren zu können, ist in ihrer narrativen Verarbeitung eng verbunden mit der Entstehung der fantastischen Literatur im viktorianischen Zeitalter als Verarbeitung der Erschütterung des Menschenbildes im Zuge der Evolutionstheorie (Kuhn 2014, Winkler 2010).

With exception of Dracula, the novels all create a world substantially composed of leisured bachelors, thus representing the repressive sexual morals of the Victorian age. Their dealing with the change of a man into a beast has to be seen in the context of the shock Charles Darwin caused with his theory of evolution. These novels, as well as the Batman myth, exemplify the fear Darwinism generated. They show »the reversion of the species, the ever-present threat that, if evolution is a ladder, it may be possible to start moving down it«. Bruce Wayne, Dorian Gray, Dr. Jekyll, and Dr. Moreau blur the line between man and beast. Bruce Wayne does not just become a bat, though; his name gives him away. He is the Bat-Man, a mixture of man and beast, of good and evil. (Reichstein 1998, S. 346)

Aber selbst Batman soll am Ende immer die Kontrolle behalten. In Bezug auf Kontrolle spielt im Superheld*innennarrativ auch Gewalt und deren explizite Darstellung eine bedeutende Rolle, die nicht erst seit Wertham (2018) und der *Comics Code Authority* kritisch diskutiert wird (Summerscale 2016), sondern deren kausale Ursächlichkeit für reales gewalttätiges Verhalten bis in die Gegenwart immer wieder vermeintlich aufgezeigt wird (Coyné et al. 2017). Der Zusammenhang von Angst, Gewalt und Superheld*innen lässt sich aber auch anders deuten:

Tatsächlich existiert eine Korrelation zwischen Gewaltkriminalität und intensiv gewaltorientierter Unterhaltung, jedoch in anderer Form, als die üblichen Hypothesen

vermuten lassen: Ihre grausamsten Blüten treibt die Unterhaltungsindustrie nämlich erst, wenn die reale Kriminalität zum Tagesgespräch geworden ist und sämtliche Medien beherrscht. [...] Wenn die Angst vor realer Gewalt am größten ist, wächst offensichtlich auch das Bedürfnis nach fiktiver Gewalt. Oft ist zu hören, gewaltorientierte Unterhaltung jage den Kindern zusätzliche Angst vor realer Gewalt ein, stumpfe sie ab gegenüber den Gräueln der Wirklichkeit oder mache ihnen weis, dass die Welt noch schrecklicher sei, als sie in Wahrheit ist. Tatsache ist aber, dass die Realität selbst genau diese Folgen haben kann – vor allem die verzerrte Version der Realität, die uns die kommerziellen Nachrichtenmedien vorführen. Ein Gegengift bietet die Phantasie. Die kann uns helfen, unsere Ängste zu kontrollieren und den Furcht erregenden Seiten des Lebens realistischer zu begegnen. (Jones 2005b, S. 150 ff.)

Auch hier können Superheld*innen also dabei hilfreich sein, mit Gewalt verbundene Ängste zu kontrollieren. Ähnlich argumentiert Rollin, der dabei aber noch pointierter das Paradox herausarbeitet, dass die überschwängliche Gewalt genau aufgrund der in ihr liegenden Sicherheit konsumiert wird.

For ›pop romance‹ (a term that will be used throughout this paper to designate television programs, films, and comic strips in the adventure category) is typically replete with tensions and problems, and those not usually very far removed from present reality. A few years ago it might have been argued that the frequent threats and acts of violence to be found in pop romance made the genre escapist by virtue of sheer hyperbole, but our growing awareness of how violent our reality actually is weakens that case. It might better be argued that the ›escapism‹ of pop romance resides paradoxically in the security it generates: we know, deep down in our hearts, that Batman will not be turned into a human shish kabob by ›The Joker‹, that Steve Canyon will in the end foil the attempt of the Chinese Reds to defoliate Central Park. If this argument has some validity, it follows that the ›escapism‹ provided by pop romance involves not only emotional catharsis, the purgation of pity and fear, but also what might be called ›value satisfaction‹, that confirmation or reaffirmation of our value system which results from our seeing this value system threatened, but ultimately triumphant. For at least one of the things that happens when a hero like Batman or Steve Canyon wins out in the end – and not the least important thing – is that we experience at some level the defeat of Evil (as we imagine it) by the Good (as we have learned it). Even though we consciously are aware that such victories do not always occur in reality, there is a part of us which very much wants them to occur. (Rollin 2013, S. 85)

Ein weiteres, insbesondere für Kinder sehr bedeutsames Angstmotiv, das immer wieder im Superheld*innennarrativ aufgegriffen wird und sich insbesondere seit Batman und Spider-Man zum häufigsten Thema der *origin stories* entwickelt hat, ist die Trennung von oder der

Verlust der Eltern. »Comic books help us to confront those separation anxieties by depicting their protagonists as moving beyond their initial vulnerabilities and gaining some control over their lives after such losses« (Jenkins 2013, S. 303). Letztlich geht es auch hier immer wieder um die fundamentale Grundstruktur des Superheroischen, bei der eine aus den Fugen geratene Situation – Unordnung und Desorientierung – wieder kontrolliert werden soll – Ordnung und Orientierung. Ein weiterer bedeutsamer Aspekt des Superheroischen im Umgang mit Ängsten erschließt sich, wenn man den Blick auf die Superschurk*innen sowie auf die Visualität des Mediums und dessen popkulturelle Verortung richtet, durch die besondere Möglichkeiten entstehen.

»Corrosive Man«, »The Joker«, »Mr. Zsasz«, »Two-Face«, »The Penguin«. Die spektakulären Bilder dieser Kreaturen gelten dem ästhetisch Verworfenen, Grotesken, das sich den Zeichnern dargeboten hat und mit gesteigerter Aufmerksamkeit von ihnen wahrgenommen wurde. Visuelle Entwürfe einer bizarren Welt, die sich zur Lebenswirklichkeit der Leser dysfunktional, provokativ und subversiv verhält, gestatten es all jenen, deren Wünschen nach einem anderen Leben keine Erfüllung beschieden ist, diese Batman-Welt als Potential des Imaginären in ihre realen Erfahrungsräume hineinzutragen. [...] Genossen wurden die Panels als phantasmagorische Vergegenwärtigungen von – erkannten oder unerkannten – Wünschen und Ängsten, von wenig ansehnlichen psychischen Zuständen, die in der »Hochkunst« legitim nicht zur Erscheinung gebracht werden durften. (Linck 2018, S. 175)

Superheld*innencomics ermöglichen es somit aufgrund ihres Narratives sowie der visuellen Möglichkeiten, das Groteske darzustellen und fassbar zu machen, was die Phantasie beschäftigt oder gar beängstigt, das aber durch andere (pop)kulturelle Produkte nicht abgebildet wird oder werden kann. Als letzte exemplarische zeitlose Angst, die im Superheld*innennarrativ bearbeitet wird, ist die Angst vor Erschöpfung zu nennen, die in ihrer Entstehung im unmittelbaren Kontext der Weltwirtschaftskrise situiert ist.

Wenn der Alltag nur noch von der Reproduktion der Arbeitskraft bestimmt wird, wenn die Freizeit nur noch dazu dient, »Kräfte« zu schöpfen, wenn man sich erholen muß, um weiterzumachen, so kommt in den meisten Fällen die Erschöpfung der Kräfte nicht von der unmittelbaren Anstrengung bei der Arbeit selber, sondern von den psychischen Anforderungen, diesen Zustand auch durchzuhalten. Dies ist die Situation der meisten Menschen in dieser Gesellschaft, folglich wird es auch von den meisten Kindern als Wirklichkeit erlebt. Der Wunsch, Kräfte zu haben, also quasi qualitätslose Energie, die sich nie erschöpfen, ist die Kehrseite der Angst, nicht mehr genug Kräfte zu haben für die Bewältigung der Alltagsexistenz. Diese Angst muß notwendig alle beherrschen, solange sich die Einzelnen ihre gesellschaftliche Stellung in der Konkurrenz mit anderen Einzelwesen erobern müssen. Wie tödlich muß diese Angst sein, daß

selbst eine so fade Tröstung wie Superman ihren Markt hat! [...] Superman mit seinen Superkräften ist gewissermaßen der zum Leitbild erhobene Stoßseufzer der bedrängten Existenz. Seine Suggestion liegt darin, daß man in der Wirklichkeit eigentlich Superkräfte brauchte, um mit »allem« fertigzuwerden. Damit drücken aber die Superhelden-Serien ein Gefühl von der Wirklichkeit aus, wonach die Wirklichkeit (d.i. die Gesellschaft) so krisenhaft ist, daß sie den Menschen zuviel kostet, übermenschliche Kräfte verlangt, also unmenschlich ist. (Doetinchem & Hartung 2018, S. 316 f.)

Diese Analyse aus dem Jahr 1974 sowie die sich bisher aus der Geschichte ergebende Erkenntnis, dass es einen Zusammenhang gibt zwischen erlebter gesellschaftlicher Krisenhaftigkeit und dem Auftreten von Superheld*innen, wirft damit unweigerlich die Frage auf, wie ›tödlich‹ diese Angst dann erst heute sein muss, wo der Konsum des Superheld*innennarrativs höher und globaler ist als jemals zuvor¹⁶, oder etwas vorsichtiger formuliert: Welche Gegenwartsdiagnose also macht die aktuelle popkulturelle Präsenz des Superheroischen plausibel? Lässt man den Blick über solcherart soziologische Gesellschaftsbilder schweifen, so scheint sich bei aller Vielfalt, dennoch ein – für die hier angeführte Argumentation – gemeinsames Merkmal herauszukristallisieren. Die Gegenwart scheint geprägt von einer Zunahme an Unsicherheit und damit verbundener Desorientierung. So ist von der ›liquid modernity‹ (Bauman 2000) die Rede, welche die ›evanescence of all forms of socialstabilizing institutions‹ (Schmeink 2017, S. 11) beschreibt, mit der eine stetig zunehmende Unsicherheit einhergeht. Gadamer (1999, S. 3) spricht von einer von ›schnellen Verwandlungen überfluteten Zeit‹.

Entscheidend ist, dass sich der Mensch individuell wie kollektiv aus einer unverfügbaren hierarchischen Struktur herausgelöst sieht. Dies kann als Befreiung aus den Fängen einer Illusion aufgefasst werden oder als Zusammenbruch der Grundfesten des menschlichen Zusammenlebens. So oder so schafft es Unsicherheit: Ordnung wird zu einer Aufgabe, die der Mensch allein zu bewältigen hat. (Rohgalf 2015, S. 72)

»Die wirkungsträchtige These vom erschöpften Selbst macht das moderne Dilemma von der Pflicht zur Selbstwerdung sowie das ›Sich-entscheiden-Müssen‹ besonders eindringlich deutlich« (Heinrich 2018, S. 443) und damit verwundert es nicht, dass Depressionen als »global core health challenge of the 21st century« (Bretschneider et al. 2018, S. 2) gelten, denn Depression

ist die Krankheit einer Gesellschaft, deren Verhaltensnorm nicht mehr auf Schuld und Disziplin gründet, sondern auf Verantwortung und Initiative. Gestern verlangten die

¹⁶ Ohne an dieser Stelle einem Fehlschluss erliegen zu wollen, begründet die bisherige Rekonstruktion dennoch, dass es zumindest plausibel ist, diese Frage zu stellen, ohne damit gleichzeitig eine Notwendigkeit des Zusammenhangs zu unterstellen. Nochmals sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass das Ziel dieser Arbeit im Entwurf von Möglichkeiten und nicht in der Feststellung von Wirklichkeiten liegt.

sozialen Regeln Konformismen im Denken, wenn nicht Automatismen im Verhalten; heute fordern sie Initiative und mentale Fähigkeiten. (Ehrenberg 2015, S. 31)

In einer immer weniger orientierenden Umwelt oder Gesellschaft lastet somit die Verantwortung des Sichselbstorientierens immer stärker auf den Schultern des Individuums. Das ist das Ergebnis einer Kontingenzgesellschaft (Greven 2000), in der nichts mehr notwendig, sondern alles nur noch möglich ist.

Die Logik der Unbestimmtheit gelte heute als die eigentliche Infrastruktur des modernen Weltverständnisses. Das Wirkliche stünde heute in einem Horizont, immer auch anders sein zu können, auch nicht sein zu können. Die »Kontingenzgesellschaft« bezeichne deswegen eine Form von Gesellschaft, in der eingelebte Formen der Institutionalisierung und Kollektivität zunehmend durch Ambivalenz und Uneindeutigkeit bestimmt seien. Orientierungssicherheit werde zunehmend problematisch. Gerade weil viele Wirklichkeitsbereiche in der Gegenwartsgesellschaft zunehmend auch anders als bisher sein könnten, steige die Unbestimmtheit. »Stattdessen pendelt sich eine Praxis des Umgangs mit Desorientierung ein.« Solcherart strukturierte Gesellschaften würden, wie Michael Greven vermutet, »immer weniger, wie es einmal hieß, »hinter dem Rücken« unbewusst, sondern immer mehr und zunehmend bewußt durch menschliche Entscheidungen beeinflusst«. Und dies liegt eben darin begründet, so wird behauptet, dass traditionelle Grenzvorstellungen, wie sie in der klassischen Moderne als Erklärungsmuster vorlagen, nicht mehr greifen. Immer häufiger stehen wir Situationen gegenüber, die unter dem Signum des nicht Notwendigen stehen. (Holzinger 2007, S. 12 f.)

Diese Orientierungslosigkeit aufgrund mangelnder Ordnung potenziert sich dabei insbesondere in der Phase der Adoleszenz, wenn also das liminale Subjekt, das die Ordnung der Kindheit hinter sich gelassen hat, sich aber in die adulte Ordnung noch nicht eingefügt hat, auf eine Welt stößt, die überwiegend kontingent, sprich chaotisch und damit desorientierend ist.

Angesichts der gesellschaftlichen Transformationsprozesse, begleitet von Desorientierungen, Anomien und Verwerfungen sind Heranwachsende heute mehr denn je gefordert, sich vor dem Hintergrund mitunter widersprüchlicher Lebensanforderungen in einer Vielfalt von Möglichkeiten und Angeboten zu orientieren und zu positionieren. (Schorb 2014, S. 173)

Eine andere Terminologie verwendend, aber in der Essenz das Gleiche bedeutend, lässt es sich auch so ausdrücken: »Die Logiken des Handelns haben sich vervielfältigt« (Abels 2017, S. 405). Das ist die Essenz der Pluralisierung der Lebenswelten (Berger 1992), die mit einer Zersplitterung der Gesellschaft in eine Vielzahl von Moralgemeinschaften einhergeht, die einander fremd, mitunter feindlich gesinnt sind (Engelhardt 1996). Und so bedingt eine für

die Modernität kennzeichnende stete Zunahme an Komplexität und Kompliziertheit von Welt – und damit eine zunehmende Unbestimmtheit der Zukunft – einerseits sowie von Freiheit andererseits die Sehnsucht nach Einfachheit, Klarheit, Orientierung und der Befreiung von der zugemuteten »Last, die richtigen Entscheidungen zu treffen« (Abels 2017, S. 405). Und wieder steht allein das Individuum in der Verantwortung, was zudem dadurch erschwert wird, dass der Prozess des Sichorientierens kein einmaliger, sondern mittlerweile ein steter geworden ist, denn die Zunahme der Geschwindigkeit soziokultureller Transformationsprozesse, die dafür sorgt, dass die bestehende Ordnung als »labil und unverlässlich erlebt« (Berger et al. 1973, S. 70) wird, macht eine immer wiederkehrende Neuorientierung des Individuums notwendig (Helsper 1997). Dieser Integrationsprozess betrifft darüber hinaus nicht nur eine zeitliche Dimension, sondern muss zusätzlich über die verschiedenen Teillebenswelten, in denen man sich bewegt, erfolgen, hat somit eine vertikale Dimension über die Zeit und eine horizontale über den Raum. Die Fragmentierung oder Dezentrierung des Subjekts (Hall 1994), die aus der Differenzierung von Welt in unabhängige Teilbereiche resultiert, in denen man permanent wechselnd agieren muss, führt zu einer »Integrationskrise« (Helsper 1997, S. 176) des Selbst und damit zu einem Entfremdungsprozess. Es ist also nicht nur die Veränderung der Umwelt, die zu einer Desorientierung des Subjekts führt, sondern gleichermaßen der damit einhergehende Verlust einer inneren Ganzheit sowie des Gefühls des Verlusts einer Vertrautheit mit der Welt (Bauman 2016). Deswegen steht für die *cultural studies* in ihren Gegenwartsdiagnosen auch eine Identitätskrise im Vordergrund. Denn die

Balance zwischen Subjekt und Umwelt kann nach der Auffassung von Hall in der Postmoderne aufgrund gesellschaftlicher Umbruchprozesse und einer fortschreitenden Pluralisierung der Lebenswelten nicht mehr aufrechterhalten werden. Die Folgen für das Subjekt sind nach der Auffassung zeitdiagnostischer Autoren schwerwiegend: »De-Zentrierung und Fragmentierung des Subjekts«, »Patchwork der Identitäten«, »Bastelexistenz«, »der flexible Mensch«, »postmoderne Lebensstrategien«, »Übersättigung und Bevölkerung«, »Entbettung«. (Müller 2011, S. 14)

Diese und weitere Aspekte zusammenfassend kommt Rosa (2019, S. 37 f.) daher bei seiner Gesellschaftsanalyse zu der Diagnose einer »ökonomisch-ökologisch-politisch-psychologischen Quadrupelkrise«, die »die Natur, die Wirtschaft, die Politik und die Psyche durch progressive Überlastung und Übernutzung gefährdet«. Die Krise ist also

in aller Munde [...] und das Aufgebot an möglichen Krisen so zahlreich, dass man sich kaum entscheiden kann, warum es nicht weiter gehen kann wie bisher. Zum anderen bringt sie eine Art von Desorientierung zum Ausdruck, die sich selbst als Krisensymptom deuten lässt: Die Krise ist komplex, und es herrscht große Uneinigkeit darüber, wo ihre Ursachen – geschweige denn die Lösungen – liegen.

(Dörre et al. 2019, S. V f.)

Kritische Diagnosen in Bezug auf die Moderne oder Postmoderne sind dabei keineswegs neu, sondern haben vielmehr eine gewisse Tradition, die bis in die Entstehungszeit der Superheld*innen zurückreicht. So sieht bereits Weber mit dem sich immer mehr durchsetzenden Kapitalismus eine radikale Zersetzung der bestehenden Ordnung sowie eine Partikularisierung der Identität einhergehen (Weber 2013).

Modernisierung impliziert für Weber den tendenziellen Verlust von Kultur als Orientierungsmacht der menschlichen Lebensführung im Gefolge der geschichtlichen Positivierung der bürgerlichen Gesellschaft und des modernen bürokratischen Staates. Deren Entstehung beinhaltet (für Weber wie für Goethe, auf den er sich hier bezieht) eine Partikularisierung der menschlichen Identität, einen »entsagenden Abschied von einer Zeit vollen und schönen Menschentums« zugunsten der Herkunft eines Vollzugssubjekts von Modernität, dessen vollständige Kulturlosigkeit für Weber evident war: des modernen »Fachmenschentums« [...]. (Jäger 1992, S. 378)

Gegenwartsdiagnosen solcher Art finden sich jedoch nicht nur im akademischen Diskurs, sondern werden durchaus auch in ihrer narrativen Transformation in der Literatur artikuliert. Die Orientierungslosigkeit des Individuums findet ihre idealtypische Repräsentation insbesondere im Werk Kafkas, der die Machtlosigkeit des Individuums »angesichts der allgemeinen Richtungslosigkeit und der neuen Gesellschaftsordnung, die in ihren technokratisch organisierten Verfahrensabläufen anonymisiert ist und sich unerbittlich im Rücken der Individuen vollzieht« (Striet & Dober 2016, S. 21), immer wieder thematisiert. Nur dadurch, dass Kafka damit einen Kern gegenwärtigen menschlichen Weltempfindens getroffen hat, ist zu erklären, dass er der meistgelesene deutschsprachige Schriftsteller ist (Engel & Auerochs 2010). Denn auch in der Literatur ist folgendes für Mythen geltende Muster zu erwarten: »Nur was wichtig ist und Menschen irgendwie berührt, wird weitererzählt« (Röhrich 1993, S. 304). In Anbetracht dieser Vielzahl an Krisen mit denen Individuum und Gesellschaft in der Gegenwart konfrontiert zu sein scheinen, kann man überlegen, ob es sich dabei nicht bereits um eine Form existenzieller Desorientierung im Sinne Stegmaiers handelt:

Krisen können von einer Orientierungswelt in andere übergreifen und schließlich die Orientierung im ganzen gefährden, können hilflos machen und Angst auslösen und schließlich zur Verzweiflung führen. Man man [sic] weiß dann nicht mehr, was man tun soll, »weiß nicht mehr aus und ein«. Verzweiflung ist der Zweifel an der eigenen Orientierungs- und Handlungsfähigkeit überhaupt; sie kann, in der aktuellen Sprache der Orientierung, »Identitätskrisen« auslösen. (Stegmaier 2008, S. 318)

Somit lässt sich also die Deutungsmöglichkeit aufwerfen, dass die gegenwärtige globale Popularität von Superheld*innen die Folge einer derartigen existenziellen Desorientierung gegenwärtiger Gesellschaften sein könnte, denn wie bereits herausgearbeitet, manifestiert

sich im Superheroischen die Hoffnung auf eine stabile Ordnung und damit Orientierung. Weiteren Aufschluss darüber, weshalb sich solche Orientierungsangebotsalternativen besonders im Superheld*innennarrativ entfalten, bietet der Diskurs um den Postheroismus.

Wiederholt ist neuerdings jedoch postuliert worden, dass nach den Desastern zweier Weltkriege gerade in Gesellschaften Westeuropas, und hier vor allem in Deutschland, ein ›postheroisches‹ Zeitalter angebrochen sei. In aktuellen Diskussionen steht eine entsprechende Skepsis, bisweilen sogar Ablehnung von Heldentum (Bohrer u.a.), heute neben einem bleibenden, vielfach als selbstverständlich erfüllten, bisweilen neu erwachsenden Bedürfnis nach heroischen Leitfiguren. (Hoff et al. 2013, S. 7)

Wie lässt sich nun die hier aufgezeigte und scheinbar paradoxe »neue Konjunktur und Diskussion des Heroischen« (Gebauer et al. 2013, S. 5) mit einem postheroischen Zeitalter (Münkler 2006) als Ergebnis einer immer komplexer, differenzierter, pluralistischer und kritischer werdenden Nachkriegsgesellschaft, in der kein Platz mehr ist für traditionelle reale Held*innen, die sich heroisch für die kollektive Sache aufopfern, weil die Gesellschaft sich bewusst gegen die Orientierung an einem kriegerisch-ideologischen Heros und für einen demokratischen Aushandlungsprozess entschieden hat, miteinander in Einklang bringen?

Entgegen anderslautender Theorien wie derjenigen von einer postheroischen Gesellschaft, ist der Held in der Moderne also keineswegs völlig obsolet; seine Erscheinungsweisen sind, ohne den (quasi-)religiösen Nimbus, der ihn so lange begleitet hat, nur zahlreicher und vielfältiger geworden – und der von Bolz betrauerte ›ursprüngliche‹ Held ist vermutlich tatsächlich nicht mehr en vogue. Denn: Das Signifikat des Helden hat sich verschoben. Als ›exemplum virtutis‹, als das er in der antik-epischen Tradition erscheint, ist er eine Allegorie der Tugend und Tapferkeit und eine Apotheose menschlichen Potentials. Als Subjekt der Moderne bekämpft der Held keine mythischen Ungeheuer, sondern seinen inneren Schweinehund. In ihm hypostasiert sich nicht Potential, sondern dessen Aktualisierung, und es ist der Kampf um diese Aktualisierung, den der moderne Held kämpft – er fügt sich damit nahtlos in eine Leistungsgesellschaft ein, die Selbstoptimierung als ihr Credo begreift. (Weinelt 2015, S. 18)

Wenn der Heros aber nun gebraucht wird, als reale*r Held*in jedoch nicht in Erscheinung tritt, da postheroische Gesellschaften dadurch gekennzeichnet sind, dass niemand mehr bereit ist, sich für das große Ganze, die gute Sache, aufzuopfern, so bleibt letztlich nur eine Möglichkeit. »Aufgrund der ›Selbstzufriedenheit postheroischer Gesellschaft‹ bleibt dem opferbereiten Helden nur der Möglichkeitsraum der Kunst vorbehalten« (Immer & Marwyck 2013, S. 22). Und dieser Möglichkeitsraum der Kunst manifestiert sich genau um das Superheroische herum, denn in »einer Kultur, in der gelebtes Heldentum

an Bedeutung verloren hat, bewahren die Superhelden diesem einen letzten akzeptierten Modus: den eines genuin ästhetischen Heroismus« (Nehrlich 2013, S. 128). Somit scheint sich also unter einer Perspektive der Orientierung das Paradoxon eines gleichzeitig sowohl postheroischen als auch superheroischen Zeitalters aufzulösen. Das mit der Postmoderne und dem Postheroismus in der Faktizität entstandene Orientierungsvakuum hat somit zu dessen notwendiger Kompensation in der Entstehung des Superheroischen im Raum der Fiktionalität geführt als letztem akzeptiertem kollektivem Orientierungsmodus.

Dieser kursorische Ritt durch die unterschiedlichsten Gegenwartsdiagnosen hat dabei weder den Anspruch, die zumeist komplexen und komplizierten Theorien hinter den hier nur schlagwortartig verwendeten Begriffen verständlich zu machen, noch geht es um eine Einschätzung, ob diese Diagnosen zutreffend sind¹⁷, sondern es geht vielmehr darum zu zeigen, dass es so etwas wie ein vorherrschendes Gefühl der Desorientierung in modernen Gesellschaften zu geben scheint und sich Superheld*innen als eine mögliche Reaktion darauf deuten lassen. Über die Erkenntnis hinaus, dass Superheld*innen in irgendeiner Weise ordnungs- und orientierungstiftend sein können, bleibt aber nach wie vor noch unterbeleuchtet, wie und wodurch das geschehen könnte. Dies in seiner Allgemeinheit und in Bezug auf die Gegenwartsdiagnose skizzenhaft anzudeuten, soll dieses Kapitel abschließen, um dann im folgenden Kapitel unter dem herausgearbeiteten spezifischen Fokus ausgeführt zu werden.

Der gegenwärtige Geschichtszustand, erkannten wir, ist der einer von letalen Widersprüchen zerrissenen ›kannibalischen Gesellschaft‹, in der sich Armut und Reichtum, hochtechnologischer Fortschritt und kulturelle Depravation, szientifische Rationalität und finsterster Aberglaube in Extremformen gegenüberstehen, die in der Geschichte ohne Beispiel sind; ganze Welt-Teile von Gewalt und Krieg beherrscht, den Geißeln von Hunger, Mangel und Not ausgeliefert; die Alternativen realer sozialistischer Gesellschaft ausgelöscht bis auf Restbestände. Mit Brecht gesprochen: wir leben in »finsternen Zeiten«, »in Zeiten, wo/Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/ Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt« – »Zeit der Unordnung/Als da Hunger herrschte« und »Zeit des Aufruhrs«. »Die Straßen führten in den Sumpf zu meiner Zeit./ (...) Die Kräfte waren gering. Das Ziel/Lag in großer Ferne/Es war deutlich sichtbar,/ wenn auch für mich/Kaum zu erreichen.« Die hier vertretene Einstellung ist nicht die der Resignation. Es ist vielmehr die Überzeugung, dass gerade in Zeiten wie diesen utopisches Denken unverzichtbar, ja notwendig ist, soll nicht jede Hoffnung auf eine menschenwürdige Welt, jeder Mut zum verändernden Denken und Handeln verloren gehen. Die Frage nach begriffener Zukünftigkeit wird

¹⁷ Vor dem Hintergrund des hier gewählten theoretischen Referenzrahmens der Komplementarität von Konstruktion und Determination wäre vielmehr kritisch anzumerken, dass selbst für den Fall, dass diese Diagnosen zunächst einmal nicht zuträfen, durch die ständige Wiederholung des Narratives sich aber dieses als invariante Ordnungsstruktur in der kognitiven Struktur niederschlagen müsste und wir genau deshalb die Desorientierung in der Welt wahrnehmen würden, sie also durch die Narration wirklich werden würde.

so zu einer politischen wie existentiellen Überlebensfrage. Ohne sie zu beantworten, bleibt politisches Handeln ziellos, verliert auch persönliches Leben Orientierung und Sinn. (Metscher 2018, S. 207 f.)

In den finsternen Zeiten der Gegenwart, in Zeiten, in denen die wiederholt proklamierte ›Alternativlosigkeit‹ Ausdruck endgültiger politischer Utopielosigkeit ist (Maahs 2019), bietet das Superheroische den Rückzugsort, an dem der Entwurf von Alternativen als Ausdruck der Hoffnung auf eine menschenwürdigere Welt noch stattfinden kann. Und trotz aller Differenzierungen und Relativierungen, die das Superheroische im Laufe der Zeit, insbesondere im Dunklen Zeitalter erhalten hat, bleibt dennoch ihre ursprünglichste Aufgabe konstant.

Despite postmodern influences, the genre does not, in the end, question either the need for heroes, the possibility for heroic action or even the existence of ›goodness‹. The time–space disruptions of catastrophe include the disruption of ideals, but they do not allow for stasis. In other words, whether or not it is clear what really represents ›truth‹, ›justice‹ or ›goodness‹, the hero needs to act, if he wants to prevent (further) disaster. In the radical dislocations of catastrophic events, recent superhero fictions give more attention to the costs of being ›good‹, but the general parameters of the need for heroic action remain in place: there is still a conviction that ›justice must be done‹. The choices that need to be made are harsher than they used to be, but they nonetheless indicate the cultural ideals of something that could be described as ›disaster heroism‹. (Lethbridge 2017, S. 31)

Egal wie differenziert und kompliziert sich also die krisenhafte Ausgangslage gestaltet, am Ende bedarf es dennoch einer Instanz, die sich für Gerechtigkeit einsetzt, und diese Instanz findet ihre idealtypische Repräsentation im Superheroischen. Selbst die postmoderne Dekonstruktion tradierter moralischer Ordnungssysteme im Superheldinnen*narrativ erhöht am Ende nur die »awareness for moral complexities. And further, the hero's response to postcatastrophe devastation is to try and rebuild out of the surviving fragments of tradition« (Lethbridge 2017, S. 37). Damit deutet sich hier schon an, dass im Grunde auch die Dystopie im Dienste des utopischen Entwurfs einer gerechteren Gesellschaft steht.

Die Renaissance des Superheroischen lässt sich zudem dadurch verstehen, dass Superheld*innen ihre Bedeutung nicht durch ihre Individualität erhalten, sondern als symbolische Repräsentanz des Kollektiven, des Gemeinschaftlichen, des Ganzen und damit genau diejenigen Sehnsüchte der Menschen verkörpern, die erst aufgrund der fortschreitenden Vereinzelung und Anonymisierung – und der damit empfundenen orientierungslosen Überforderung – im Rahmen gesellschaftlicher Differenzierungsprozesse entstanden sind (Voss 2015). Das zeigt sich darüber hinaus in dem Trend, dass Superheld*innen in den letzten Jahren weniger als Einzelpersonen, sondern vermehrt in Gruppen auftreten.

Although hero teams have existed before, these narratives negotiate the tension between hierarchies and networks that recent network theory suggests are a symptom of an ongoing erosion of neoliberalism as the hegemonic ideology. The 2008 economic crisis could be seen as a catalyst of this process, after which the emphasis on cooperation and mutual support in mainstream narratives has markedly increased. (Steller 2017, S. 48)

Und zweifelsohne hat das traumatische Erlebnis 9/11 einen erheblichen Einfluss auf das gegenwärtige Superheld*innennarrativ sowie dessen Popularität. Denn die gegenwärtig das Narrativ dominierenden Motive sind »the relentless evocation of two forms of cultural catastrophe that are central to American (and partly also Western) self-perception: 9/11 and the biblical Apocalypse« (Lethbridge 2017, S. 35). Neben den bereits besprochenen Verarbeitungen dieser Motive, bietet sich der Film *Batman v Superman: Dawn of Justice* (2016) zur Illustration an. Interessant ist dabei, dass die Verarbeitung der Katastrophen sich jeweils der ursprünglichen Medialität bedienen. Die Analogien zur christlichen Apokalypse sind überwiegend begrifflich (es ist die Rede von Gott, Engel, Erlöser, Teufel, gefallen, Himmel etc.) wie in den Bibeltexten, während die Analogien zu 9/11 überwiegend visueller Natur sind (Flugobjekte, die in Hochhäuser fliegen, einstürzende Hochhäuser, schreiende Menschenmassen, sich schnell ausbreitende Staubwolken etc.), wie das Ereignis vornehmlich ein »Bildereignis« war, das »das Fassungsvermögen der Zuschauer [überschritten] und sich in das visuelle Gedächtnis einer schockierten Bevölkerung« (Becker 2013, S. 9) eingebraunt hat. Diese visuelle Analogie ist selbst 20 Jahre nach dem traumatischen Ereignis omnipräsent im Superheld*innennarrativ als Ausdruck besonders bedrohlicher und beängstigender Situationen wie in der Serie *Invincible* (2021).

Superhero films are the dominant cinematic force right now. They make money hand over fist, and their releases turn into genuine pop culture events. But we miss their point – we miss the why of them. These films are pop culture’s most sustained response to tragedy. In the wake of the 9/11 terrorist attacks, America turned to superpowered heroes to rewrite that day so that it ended as one where nobody had to die. Superhero movies, in some ways, aim to turn that day into something out of myth, like the ancients might have recast a real tragedy as an epic tale of heroism. This is one of the ways we process grief – in our tales. And the further we get into the cinematic superhero era – now almost 15 years long – the more explicit these films get about both their real-world impetus and about the way America responded to that tragedy. They began, as with America’s actual reaction to 9/11, as films about vulnerable individuals finding the strength in themselves to overcome tragedy. Then they became stories about beings and organizations with nearly infinite power that would do whatever necessary to keep the homeland safe. And now, increasingly, they are grappling with the costs of the retribution they’ve doled out, and the security systems they’ve built. (VanDerWerff 2016)

Darüber hinaus zeigt sich in dem wiedererstarkenden Interesse an einem narrativen superheroischen Vigilantentum eine Reaktion auf die erlebte Ohnmächtigkeit staatlicher Autoritäten im Kampf gegen Terrorismus (Lorenz 2018). Immer wieder wird somit deutlich, »dass es sich beim Heldentum um ein Konstrukt handelt, das geschaffen wird von einer nach Orientierung suchenden Öffentlichkeit« (Becker 2013, S. 228). »Das konjunkturelle Hoch der Superhelden könnte in diesem Sinne auf ein konkretes Problem heutiger Gesellschaften verweisen, auf die prekäre Dialektik von politischer Selbst-Entmündigung und kompensierend imaginativer Selbst-Ermächtigung« (Imorde & Schaller 2011, S. 3 f.).

Aus den bisherigen Überlegungen lässt sich folgende Essenz gewinnen: Die Konjunkturwellen des Superheroischen zeigen, dass es in Zeiten desorientierender Krisen – will man sich nicht der Resignation hingeben – Hoffnung bedarf. Und es gibt erste Hinweise darauf, welchen popkulturellen Beitrag Superheld*innen zum Umgang mit Krisen und kollektiven wie individuellen Ängsten leisten können, denn diese Hoffnung manifestiert sich im Superheld*innennarrativ als gerechte Ordnung und kann sich in zweierlei Weise zeigen, entweder als Wiederherstellung der alten Ordnung oder aber als Entwurf einer bisher nicht dagewesenen Ordnung, durch die die Probleme der alten Ordnung überwunden werden können. Die bisherige Rekonstruktion zeigt, dass Erstere in der Regel dann auftreten, wenn die krisenverursachende Entität außerhalb des eigenen Ordnungssystems liegt – wie zur Zeit des 2. Weltkrieges – und Zweitere dann, wenn die krisenverursachende Entität innerhalb des eigenen Ordnungssystems zu finden ist, wie zur Zeit der *Great Depression* oder des *civil rights movements*. Die unreflektierte routinenhafte Wiederherstellung bestehender Ordnung leistet dabei traditionell der Mythos, den begründeten Entwurf einer alternativen Ordnung die Utopie. Deswegen soll es im folgenden Kapitel darum gehen, Superheld*innen unter diesen beiden Orientierungsmodi genauer zu betrachten.¹⁸

18 Als ein weiteres, pädagogisch relevantes Zwischenergebnis kann – in stark verkürzter Form – darüber hinaus festgehalten werden, dass das Superheld*innennarrativ immer wieder auch als explizites und intentionales Erziehungsmittel eingesetzt wurde: als Kriegspropaganda im Goldenen Zeitalter, zur Förderung naturwissenschaftlichen Interesses im Zuge des Wettlaufs um den Weltraum im Rahmen der Systemfrage zur Zeit des Kalten Krieges im Silbernen Zeitalter oder im Kampf gegen Drogen und Rassismus im Dunklen Zeitalter. Besonders Kindern und Jugendlichen sollten damit in Anbetracht von Krisen Antworten gegeben und Hoffnungen gesendet werden im Kampf gegen den jeweiligen Staatsfeind Nr. 1. Dieser Strang wird aber im Folgenden nicht weiter berücksichtigt werden können, sondern der Fokus wird auf die nicht-intentionalen, sprich impliziten Orientierungsweisen des Superheroischen gelegt werden.

*MÖGLICHKEITEN
DER HOFFNUNG*

5

Es ist die Wirklichkeit, welche die Möglichkeiten weckt, und nichts wäre so verkehrt, wie das zu leugnen. Trotzdem werden es in der Summe oder im Durchschnitt immer die gleichen Möglichkeiten bleiben, die sich wiederholen, so lange bis ein Mensch kommt, dem eine wirkliche Sache nicht mehr bedeutet als eine gedachte. Er ist es, der den neuen Möglichkeiten erst ihren Sinn und ihre Bestimmung gibt, und er erweckt sie. (Musil 1930, S. 22)

5.1 Mythos

5.1.1 Merkmale des Mythischen

Die Frage, die es somit in einem nächsten Schritt zu stellen gilt, ist folgende: Was ist Mythos? Nach einem ersten Verstehensversuch soll dann das Mythische als Reflexionsfolie auf das Superheld*innennarrativ angewandt werden, um sich dadurch dem Phänomen des Superheroischen weiter anzunähern. In gleicher Struktur wird in Kapitel 5.2 mit der Utopie verfahren. Anknüpfend an die ersten Überlegungen aus Kapitel 1 bis 3 lässt sich Folgendes zum Mythos zusammenfassen: Der Mythos als symbolische Form, also als Denk- oder Bewusstseinsform, repräsentiert in seinen narrativen Artikulationen, den Mythen, komplexitätsreduzierte etablierte Ordnungs- und Orientierungsmuster in Form impliziter handlungspraktischer Lebensroutinen, die ihre Orientierungskraft durch eine in Inkorporation mündenden ständigen Wiederholung der Ordnung entfalten und dadurch das Gefühl unmittelbarer Vertrautheit mit Welt schaffen. Der Mythos ist dabei ordnungserhaltend und zielt auf Akzeptanz des Gegebenen, will also Ordnung nicht verändern, sondern Welt aushaltbar machen unter Berufung auf die etablierte Ordnung, indem einem desorientierenden Ereignis Sinn verliehen wird. So ist der Mythos ein unreflektierter Reflex, der im Menschen als ein Hoffen und Vertrauen auf eine höhere, dem Menschen sich

nicht immer erschließende Ordnung zum Ausdruck kommt. Solch eine höhere Ordnung findet ihre Ausdrucksgestalt in der Regel in das Individuum übersteigenden Entitäten wie Gött*innen oder politischen Systemen etc. Diese Ansätze sollen im Folgenden weiter vertieft werden.

Das Konzept des Mythos unterliegt historisch einem starken Wandel, dessen stärkste Gegensätzlichkeit sich von einem primitiven vorwissenschaftlichen Welterklärungsmodell im 19. Jahrhundert, das spätestens seit der Aufklärung obsolet geworden ist, bis zu einem notwendigen Gegenspieler des Logos, der »die wissenschaftliche Rationalität zur Besinnung auf ihre Grenzen zwingt« (Burkert & Horstmann 2017), im 20. Jahrhundert zeigt. Da im gegenwärtigen Mythosdiskurs immer noch Konzepte diskutiert werden, die diese gesamte Spannbreite abdecken, ist der Mythosbegriff im wissenschaftlichen Diskurs hochgradig umstritten (Lüthi 1996), und seine vermeintliche Ablösung durch den Logos wird heftig diskutiert zwischen befreiendem Fortschritt und bedauernswertem Verlust (Angehrn 1996, Marquard 1979). Im Folgenden wird deshalb vorrangig auf diejenigen Positionen rekurriert werden, die entweder bereits explizit mit einer Analyse des Superheroischen in Verbindung gebracht wurden oder einen fruchtbaren Beitrag zu einem Verständnis des Superheroischen als Orientierungsphänomen erwarten lassen. Bei der Bestimmung des Mythos ist dabei folgendes Grundproblem gegeben:

Es ist damit schon gesagt, was doch immer wieder als Problem empfunden wird, daß ein Mythos nicht mit einem bestimmten Text identisch ist, nicht einmal einer bestimmten Textklasse zugehört. Vorzugsweise geht es um Erzählungen über Götter und Heroen, wobei diese Götter und Heroen zu einem Teil eben durch die Erzählung konstituiert sind, zu einem Teil aber auch jenseits der Erzählung Realitäten repräsentieren, geographische, genealogische, soziale und insbesondere kultische Realitäten. Dieses ›teils-teils‹ führt freilich eben auf die Grundprobleme von Sinn und Realitätsbezug des Mythos. (Burkert 1993, S. 14)

Um dieses Problem zu umgehen, ist für den hier aufgespannten Argumentationsbogen folgende Grundannahme leitend:

Either myth is not about the physical world, or myth is not an explanation or manipulation of the physical world. Myth is instead about society, the mind, or the place of humans in the physical world. Myth arises and functions to unify society, to facilitate the experience of the unconscious, or to express the place of humans in the world. (Segal 2013, S. 270)

Damit steht der Mythos ganz im Dienste menschlichen Zusammenlebens als harmonisierende Kraft, die das Individuum mit der Gemeinschaft verbindet (Campbell 1991). Er »vermittelt ein Ordnungssystem, das normierend für Vorstellung und Handlung wirkt« (Schupp

1979, S. 64), welches in seiner paradigmatischen Wirkungsweise unhintergebar und somit »von Anbeginn Ausdruck von Vorstellungen, Interessen und Perspektiven der gegenwärtigen Gesellschaft, die ihn trägt« (Hölscher 1993, S. 70), ist. »Er fungiert vor allem als Schema für die Orientierung des Lebens« (Paetzold 2002, S. 55). »Eine mythische Gemeinschaft ist auf ursprüngliche Vorbilder bezogen, die wieder eingeholt werden müssen und die ihr Schicksal bedeuten« (Krois 1979, S. 213) – und dieser Fatalismus ist es, dem sich postheroische Gesellschaften nicht mehr unterwerfen wollen. Man kann Mythen also »als Programme verstehen und begreift damit zugleich ihre Rolle als ›Programmierung‹ von seelischem Erleben, von Verhalten und Wirklichkeitserfahrung lebender Wesen« (Burkert 1993, S. 16). In seiner allgemeinsten Bedeutung ist der Mythos zu verstehen als orientierendes Sinnangebot (Poser 2019, Marchal 1993), als »Text, der auf wichtige Lebensfragen eine Antwort gibt« (Schuster 1993b, S. 273) und die traditionelle Funktion hat, »das vorhandene Wissen über die Dinge der Welt zu formulieren und zu bewahren« (Schuster 1993b, S. 282). »Mythos ist das Ordnende, das in einer unvergänglichen, stets gegenwärtigen Zeit ruht« (Grassi 1957, S. 82). Diese Wissensaufbewahrung darf dabei jedoch nicht in einem expliziten rationalen Sinne missverstanden werden, sondern der Mythos bleibt ein vorrationales Weltzugriffsmodell, indem es insbesondere »Zusammenhänge zwischen Handlungen und Handlungsfolgen« symbolisiert und dadurch die »Funktion der Handlungssteuerung« (Topitsch 1979, S. 7) ausübt und so zu einer symbolischen Repräsentation von »Lebensroutinen«, die »von ihrer Wiederholbarkeit, nicht von ihrer Verständlichkeit« (Dalferth 2016b, S. 172) leben, wird.

In Mythen werden Handlungsmöglichkeiten als Einheiten von Darstellungen gegenständlich und erscheinen in diesen Darstellungen so, dass das Erscheinen der Handlung und die erscheinende Handlung ununterscheidbar werden. So erschließen sie aber die dargestellte Welt. Genau das hebt man hervor, wenn man von einem Gegenständlichen als Kern mythischer Darstellungen spricht, der in der Differenz der Darstellungen zur Geltung kommt. Was so mimetisch, bildhaft, repräsentational erschlossen wird, ist die Präsenz der Sache. (Keiling 2013, S. 69 f.)

In den Mythen spiegeln sich diese selbstverständlichen Handlungsmöglichkeiten, eben Lebensroutinen, als das »Sein selbst, also die Wesenhaftigkeit der Welt« (Otto 1962, S. 284). Mythen sind also »das Sein als Wort-Gehalt« (Kerényi 1967, S. 240) und als solche weder begründungsfähig noch begründungspflichtig, sondern unmittelbar evident und somit vor jeder reflexiven Zugriffsmöglichkeit und genau darin existenziell orientierend. Mythen erhalten ihre Legitimation, indem sie die Entstehung der Ordnung in Bezug auf z. B. Welt, Mensch oder Institutionen – sprich den Übergang von Chaos in Kosmos – immer wieder beschreiben (Schuster 1993a, S. 192) und dadurch die Ordnung als notwendigerweise gegeben darstellen. »Mythos ist explanans, nicht explanandum« (Burkert 1993, S. 19). Im Mythos jedoch ist nicht nur Ursprung, sondern gleichermaßen Telos aufbewahrt.

Ehedem war das eigentliche Sprechen der Mythos gewesen, das Tönen aus dem Verborgenen, dasjenige Sagen, die Sage, darin sich den Menschen das Geheimnis ihres Woher und Wohin zusprach; die Sage, auf die der Mensch hörte und zu hören hatte, der er gehörte und gehorchte; die Sage, der er das Maß seines Daseins entnahm, die maßgeblich war für sein Leben und für seinen Tod. (Hirsch 1971, S. 78 f.)

»Das Ereignis des Welt-lichtenden Sprechens der Sprache spielt sich im Mythos ab, aber es selbst ist nicht das Gesagte. Das Ereignis, welches der Mythos ist, bleibt das im mythischen Sagen Ungesagte« (Volkmann-Schluck 1969, S. 134) und damit wird genau dasjenige fassbar, was sich in der »objektiv-begrifflichen Sprache gar nicht ausdrücken läßt« (Cesana 1993, S. 316). All das, was sich einem rationalen Zugriff entzieht, wird durch den Mythos und seinen Verbindlichkeitsanspruch vorstellbar und verständlich gemacht (Wunderlich 1998, S. 13). Somit ist der Mythos dem Grunde nach nicht durch den Logos zu ersetzen und bleibt gegenwartsbedeutsam.¹

Mythen werden dann aufgefaßt als anschauliche, bildhafte Antworten auf die großen Fragen des Daseins, als Antworten, die jedoch nicht wortwörtlich, sondern nur in einem übertragenen, indirekten Sinne für wahr gehalten werden dürfen. Der Mythos bleibt mehrdeutig. Und darum ist auch seine Wahrheit vieldeutig und vage. Aber immerhin handelt es sich um Wahrheit, auch wenn sie unbestimmt und offen bleibt und nur von existentieller Bedeutung ist. Ein solcher Umgang mit den Mythen stimmt mit der Tatsache überein, daß uns mythische Erzählungen innerlich anzusprechen, existentiell zu treffen und zu bewegen vermögen. Es stimmt auch mit der anderen Tatsache überein, daß sich aus den verschiedenen Mythen über Tod, Liebe und Leben mehr Einsicht gewinnen läßt als aus den entsprechenden Abhandlungen philosophischer oder wissenschaftlicher Art. Denn der Mythos ist anschaulich-symbolisch, er spricht in Bildern, er entwirft das Bild eines Ganzen. Und im Vergleich zu dieser Macht des mythischen Bildes muß alle rationale Sprache gleichsam ohnmächtig bleiben. Der als Chiffre gelesene Mythos leistet sozusagen eine Erweiterung der philosophischen Denkbewegung in die Sphäre jenseits des diskursiven Denkens, in die Sphäre einer unmittelbaren Sinn- und Orientierungsvermittlung durch die bildhafte Ausdruckskraft des Mythischen, wobei freilich diese Vermittlung nur in Form subjektiver Gewißheit und nie in Gestalt objektiven Wissenkönnens gelingt. (Cesana 1993, S. 320 f.)

»Das mythische Denken läßt mit dem Begriff der Arche das Allgemeine und Besondere miteinander verschmelzen« (Hübner 1979, S. 84), was bedeutet, dass der Mythos durch das ihm inhärente ständige »Wiederholungsschema« (Eco 2018, S. 289) des singular Konkreten zeitlos universell wird, was bereits Sallustius (1779, S. 9) auf die prägnante Formel brachte

¹ Vgl. hierzu insbesondere die Kritik Jaspers an Bultmanns Entmythologisierungprogramm (Jaspers & Bultmann 1954).

vom Mythos als das, »was sich nun wohl niemals wirklich so zugetragen [hat], aber [...] doch allzeit so« ist. So liegt also »ein auffallendes Phänomen des Mythos in dessen ›Opportunismus‹, d. h. in seiner Wandlungsfähigkeit in der Erscheinung bei gleichbleibender Struktur« (Soeffner 2019, S. 105).

Auf diese Weise schlägt der Mythos den Bogen vom Einst zum Jetzt und verweist auf das Künftige, gründet also im Immer. Im Mythos wird das Dazumal, von dem berichtet und erzählt wird, im Derzeitigen erfahren. Deshalb ist der Mythos nicht nur archaische Vergangenheit, sondern auch beständige Gegenwart. (Wunderlich 1998, S. 13)

Dabei erweist er sich durch die »Möglichkeit ständiger Wiedergeburt« (Eco 2018, S. 283) als dem Grunde nach unabnutzbar, denn er »enthält das immer Wesenhafte (das Gegenwärtige)« (Grassi 1957, S. 82). Das Wiederholungsschema entspringt dabei dem »Hunger nach Redundanz« auf Seiten der Rezipient*innen sowie einer bestimmten »Auffassung von »Ordnung«, die das kulturelle Modell durchdringt« (Eco 2018, S. 292 & S. 296) und insofern keineswegs explizit sein muss seitens der Produzierenden. Mythische Denkformen erzeugen so durch ihre klare und unhinterfragbare Ordnung Sicherheit und damit innere Ruhe (Angehrn 2004) und sind deswegen besonders in Zeiten der Unruhe bedeutsam, um das seelische Gleichgewicht wiederherstellen zu können.

In der modernen Industriegesellschaft dagegen bündeln sich die Ablösung der Parameter, der Zerfall der Überlieferungen, die gesellschaftliche Mobilität, der Verschleiß der kulturellen Muster und der moralischen Grundsätze zu einem Informationsaufgebot, das ständig Neuanpassung der Sensibilität, raschen Wandel der psychologischen Annahmen und gravierende Umorientierungen der Intelligenz erheischt. Unter diesen Verhältnissen erscheint die Redundanzliteratur als ein milder Anreiz zum Ausruhen, als einzigartige Gelegenheit der Entspannung [...]. (Eco 2018, S. 292 f.)

Die Erholsamkeit durch Klarheit und Eindeutigkeit in Anbetracht einer undurchsichtigen Welt erreicht der Mythos dabei durch dessen radikale Komplexitätsreduktion, indem über die differenzierte und kontingente Wirklichkeit »ein einfach strukturierter Sinn gelegt [wird]. Strukturierung in diesem Sinne bedeutet aber immer Absehen von der Vielfalt des Einzelnen, also eine Verschleierung der Wirklichkeit« (Hölscher 1993, S. 87).

Wenn man dem folgt, so besteht die anthropologische Funktion des Mythos zunächst darin, dem Absolutismus der Wirklichkeit ein Gegenprogramm, d.h. eine mythische Hermeneutik der Wirklichkeit entgegenzusetzen. [...] Allesamt versuchen sie, »erzählende Beredtbarkeit« für das zu erreichen, was jeweils als Wirklichkeit wahrgenommen wird. Offenbar vermögen geschichtlich generierte Mythen deshalb eine relative Stabilität zu erzeugen, weil sie in einer authentischen Weise zu überzeugen

vermögen – präziser: sie verdanken ihre relative Beständigkeit einer Bezogenheit auf anthropologisch beschreibbare Zusammenhänge wie etwa die »Bedrängnis der Kontingenz«. Mit dieser Formulierung ist keiner essentialistischen Anthropologie das Wort geredet. Aber der evolutionäre Prozess der Hominisation scheint nicht angemessen beschreibbar zu sein, ohne gewisse Konstanten anzunehmen, die sich in diesem Prozess etabliert haben. Eine dieser Konstanten besteht darin, dass der als homo sapiens beschriebene Mensch, d.h. der grundsätzlich gegenwärtige Mensch, es nicht aushält mit einer unbestimmten Wirklichkeit. Die Funktion mythischer Erzählungen – zu denen in dieser funktionalen Betrachtungsweise auch religiöse Narrative zählen – besteht darin, die Wirklichkeit in ihrer realen Bedrohlichkeit, in ihrer Gewalttätigkeit, aber auch in ihrer Nicht-Durchsichtigkeit und der immer wieder in das Leben eindringenden Erfahrung tragischer Verstricktheit bedeutsam und so ein Stück kohärenter, »lebbarer« zu machen. Dass mythische Narrative unterdessen nicht nur den Schrecken einer »Welt« verkleinern oder bannen, sondern auch selbst neue Schrecken erzeugen können, hat Blumenberg ebenso gesehen. (Striet & Dober 2016, S. 18 f.)

»Blumenberg zufolge bannen wir übermächtige Präsenzerfahrungen von Wirklichkeit mittels Repräsentationen, indem wir sie erzählend bewältigen und so den unmittelbaren Terror ihrer Kontingenz mit Bedeutsamkeit brechen« (Gebert & Mayer 2013, S. 10) und auch hier zeigt sich, dass gerade vor dem Hintergrund der Diagnose einer Kontingenzgesellschaft der Mythos wichtiger denn je zu sein scheint. Dieses Lebbarmachen der Welt geschieht dabei unter der phantastischen – oder man könnte sagen: geisteswissenschaftlichen – Perspektive der Integration einer Vielfalt von Teilen in eine Ganzheit, die die Welt handhabbar werden lässt. Der Mythos »richtet sich auf das Ganze des Seins« (Paetzold 2002, S. 53).

Mythen entspringen mithin einem Akt der Phantasie, der dem Akt der Vernunft ganz entgegengesetzt ist. Damit aber kommt den Mythen auf eine ihnen spezifische Weise das Vermögen zu, etwas zu zeigen, was dem abstrahierenden Akt der Vernunft unzugänglich sein muss. Diese Funktion hat die Phantasie und haben die Mythen, so Vico, nicht verloren, denn während sie früher Himmel und Erde in eins setzten, so mag das abstrahierende Denken den mythischen Himmel »über den gestirnten Himmel« erheben haben, er »stieg über die Sphären, wie sie uns jetzt die Astronomie lehrt« – doch es löste ihn nicht auf. Staunen, Gefühl und Einbildungskraft sind die Kategorien dieses sich in den Mythen spiegelnden Bereichs. Zugleich aber sind die daraus erwachsenden Dichtungen weder vernunftlos noch einfach phantastisch, vielmehr drücken die Mythen in ihrer Vermenschlichung und Vergöttlichung der Natur die Einheit von Mensch und Natur ebenso aus wie die Rechtsordnung, in die beide eingebettet sind: Zum ersten Male wird damit von Vico die sinngebende Orientierungsfunktion der Mythen herausgehoben. In diesem Sinne kann der russische Philosoph Alexej Lojew 1930 sagen: »Der Mythos ist die allernotwendigste – man muß direkt sagen transzendental

notwendige – Kategorie des Lebens und Denkens; in ihm findet sich überhaupt nichts Zufälliges, Unnötiges, Willkürliches, Erdachtes, oder Phantastisches. Er ist wirkliche und maximal konkrete Realität.« (Poser 2019, S. 1 f.)

Für diese durchaus existenziell bedeutsame Lesart des Mythos reicht es dabei nicht aus, wenn der Mythos bloß ein Ordnungssystem handlungspraktisch vermitteln würden, sondern bedarf des Elements der Selbstvergewisserung, denn ohne sich selbst eines festen Standpunktes zu vergewissern, ist Orientierung nicht möglich – wie sollte man entscheiden, rechts oder links zu gehen, wenn man nicht weiß, wo man steht.

In der Perspektive eines konstruktiven Mythenverständnisses kann man sogar sagen, dass jedes Zeitalter seine eigenen Mythen stiftet. Denn in gewisser Hinsicht sind Mythen oder mythenähnliche ›große Erzählungen‹ fester und wichtiger Bestandteil der kulturellen Reproduktion einer geschichtlich bestimmten Gesellschaft. Vor diesem Hintergrund schlage ich vor, die wesentliche Funktion des Mythos als ästhetisch-narrativ bewerkstelligte Darstellung von Ideen zu bestimmen. Mit ›Ideen‹ meine ich die leitenden Prinzipien, die Werte und Normen, nach deren Maßgabe eine Epoche ihr Selbst- und Weltverständnis artikuliert. In diesem Sinne bilden die Ideen eines Zeitalters den Bezugsrahmen, innerhalb dessen sich die Individuen in ihren Lebensentwürfen definieren. [...] Meines Erachtens ist es vor allem der Mythos, der den Individuen die Möglichkeit verschafft, sich der Bedeutung der kulturellen Ordnungsmuster, der Leitbegriffe einer Gesellschaft – und damit auch der Bedingungen des eigenen Selbst- und Weltentwurfs – zu vergewissern. Denn indem der Mythos wesentlich sinnlich-anschauliche Darstellung ist – Erzählung, Geschichte oder sonst eine Form symbolischer Repräsentation –, gewährleistet er die Vermittlung der Ideen an die Allgemeinheit. (Götze 2019, S. 121 f.)

Diese untrennbare Verwobenheit von Selbstvergewisserung und Orientierung ist dabei dem mythischen Denken seit Anbeginn inhärent und es zeigt sich, dass sich das Unwirkliche im Hinblick auf Orientierung als besonders wirkungsvoll erweist.

Epikur empfiehlt daher eine häufige Anbetung der Götter, nicht um sich etwas von ihnen zu erbitten, sondern um sie in ihrer Vollkommenheit betrachten und sich in ständigem Vergleich mit ihnen durch kontinuierliche Selbstüberwindung an sie annähern zu können. Er gibt damit seinen Schülern ein Ziel, nach dem sie sich ausrichten können, auch wenn es nie ganz zu erreichen ist. Genau dies ist der Sinn eines Fluchtpunkts der ethischen Orientierung: Man strebt nach etwas, »ohne dass man es schon ›greifen‹ kann und ohne dass man es vielleicht je erreichen kann.«. Auch dieser Fluchtpunkt ist paradox: Epikur nimmt die Götter eigens aus der Welt und platziert sie in Intermundien, um sie von den Menschen zu trennen und jede Interak-

tion, jede Wechselwirkung zu verunmöglichen. Gleichzeitig aber soll es jedem möglich sein, diese Distanz zu überwinden und von den Göttern zu profitieren, indem man sie als Vorbild nimmt und sich an ihnen orientiert. Die Götter sind wirkungsvoll nicht trotz, sondern gerade aufgrund ihrer gesetzten Wirkungslosigkeit. (Alberts 2016, S. 41)

Darin liegt nun also die scheinbar paradoxe Erkenntnis, dass Selbstvergewisserung nicht im Selbst, sondern nur im Anderen gefunden werden kann. Und dieses Andere zeigt sich im Mythos als Moment der Hoffnung.

Der Gedanke ist alt und wird immer wieder anders formuliert. Wer seine Identität in sich selbst sucht, wird ins Bodenlose fallen und in selbstbezogener Selbstverkrümmung enden. Wer hofft, bricht diese Selbstverkrümmung auf und öffnet sich für die Möglichkeit des Guten, die einem nur von aussen und von anderem her zufallen kann. (Dalferth 2016a, S. 172)

In existenzieller Weise organisiert sich also das Spannungsfeld von Individuum und Gemeinschaft im Mythos als Weg zur Ermöglichung eines gemeinsamen, geordneten Zusammenlebens. Deswegen haben sich in der Konzeption der symbolischen Formen bei Cassirer auch alle anderen Formen »erst ganz allmählich von dem gemeinsamen Mutterboden des Mythos« (Cassirer 1925, S. 112) gelöst. Der Mythos ist die Urform menschlichen Denkens. »[E]r ist Gefühl in Bild gewandelt. [...] Was bisher dunkel und undeutlich gefühlt wurde, nimmt nun eine bestimmte Gestalt an; was ein passiver Zustand war, wird ein aktiver Prozeß« (Cassirer 2015, S. 60) »charakterisiert durch das Hervorgehen aller Bedeutung aus der Einheit des Gefühls, das intuitive Band der Allsympathie und das Fehlen jeglicher Reflexionsdistanz« (Recki 2004, S. 74). Alle symbolischen Formen erfüllen den schon für den Mythos konstitutiven Zweck, denn sie

erwachsen aus demselben Wunsch der menschlichen Natur, sich mit der Realität abzufinden, in einem geordneten Universum zu leben und den chaotischen Zustand zu überwinden, in dem Dinge und Gedanken noch keine bestimmte Gestalt und Struktur angenommen haben. (Cassirer 2015, S. 24)

Der Mythos bietet das komplementäre Gegenstück zu dem, was sich in den Gegenwartsdiagnosen als die individuelle Verantwortung zur Selbstorientierung herauskristallisiert hat. »Es ist die tiefe Sehnsucht des Individuums, von den Fesseln seiner Individualität befreit zu werden, sich in den Strom des universalen Lebens zu tauchen, seine Identität zu verlieren, im Ganzen der Natur aufzugehen« (Cassirer 2015, S. 58). Er ist daher »eine Objektivierung der sozialen Erfahrung des Menschen, nicht seiner individuellen Erfahrung« (Cassirer 2015, S. 66), entsprungen aus dem tiefen Gefühl der Einheit. Der Mythos ist so Ausdruck kollektiver Handlungspraktiken vor jeder reflexiven Selbstbezüglichkeit. Zeichen und Bezeich-

netes sind eins. »Eine radikale Unterscheidung zwischen Subjektivem und Objektivem ist daher innerhalb des Mythos unmöglich, weil es zu keiner ›Auseinandersetzung‹ zwischen beiden kommen kann« (Krois 1979, S. 202). »Sowie der mythische Mensch durch das Verbrennen eines Haares dem Besitzer selbst Schaden zufügt, so ist durch das Aussprechen des Namens, der Genannte selbst gegenwärtig« (Kralemann 2000, S. 52). In kritischerer Formulierung bezeichnet Eco (2018, S. 288) das als den »Paternalismus der heimlichen Überredung [...], die Einflüsterung, das Subjekt sei weder für seine Vergangenheit verantwortlich noch Herr seiner Zukunft«. Nichtsdestotrotz bleibt der Mythos eine Form höchster Entlastung für das Individuum. In ihm manifestiert sich Gewissheit und Absolutheit. »Die Person des Mythos verkörpert ein Gesetz, eine universale Forderung, und muß deshalb in ihrer Entwicklung vorhersehbar sein; sie darf sich keine Überraschungen vorbehalten« (Eco 2018, S. 281), »denn für ihn [den Mythos] ist der Ausgang jeglicher Geschichte gewiß, es ist die garantierte Wiederkehr des Gleichen. Die urzeitliche Idealzeit wird planmäßig ohnehin immer wieder neu durchschritten, immer wieder neu restituiert« (Nennen 2010, S. 228).

Das Verhältnis von Mythos und aktueller Gegenwart ist reziprok. [...] Um die ideale Verwandtschaft der Gegenwart mit dem Mythos zu behaupten, wird tatsächlich ideell der Mythos der Gegenwart angeglichen. Der Mythos liefert die Autorität, die Gegenwart die ideologischen Inhalte. [...] Indem die Mythen zu Leitbildern der Gegenwart funktionalisiert werden, gibt sich die Gegenwart den Anschein mythischer Größe. (Hölscher 1993, S. 73 f.)²

Der Mythos ist also – entgegen dem Alltagsverständnis von Mythen – keineswegs über den Inhalt, sondern ausschließlich über die Form bestimmt; »der Mythos ist eine Sprache« (Barthes 1998, S. S. 7),

eine Aussage [...], ein Mitteilungssystem, eine Botschaft [...]. Man ersieht daraus, daß der Mythos kein Objekt, kein Begriff oder eine Idee sein kann; er ist Weise des Bedeutens, eine Form. [...] Der Mythos wird nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er diese ausspricht. Es gibt formale Grenzen des Mythos, aber keine inhaltlichen. (Barthes 1998, S. 85)

Der Mythos ist bei Barthes dabei nicht – wie ansonsten häufig in den Literaturwissenschaften und Dichtungstheorien, wodurch er in die Nähe von Cassirers Mythoskonzeption rückt (Schwennsen 2013) – begrenzt auf Sprachliches, sondern kann gleichsam auf Bildliches oder Dingliches, letztlich auf jeden symbolischen Akt zutreffen und verweist dabei stets auf gesellschaftliche Strukturen bzw. kollektive Vorstellungen. »Zusammenfassend ist sein Begriff

² Die problematische Nähe von Mythos und Ideologie wird in Kap. 6 angesprochen werden. Hier bleibt der Fokus zunächst darauf ausgerichtet, inwieweit die Idee des Mythos dazu beitragen kann, den Erfolg sowie das Phänomen des Superheroischen verständlich zu machen.

des Mythos' eine unkritisch angenommene Interpretationsmöglichkeit eines kulturellen Phänomens« (Düring 2012, S. 83).

Durch die Überführung des Chaos in Kosmos durch den Mythos wird die Welt überhaupt erst sinnhaft erschließbar, ist doch das Chaos sinnlos aufgrund der Abwesenheit eben jedweder Ordnung (Angehrn 2004). Mythos verleiht Welt somit Sinn, lässt uns Welt und Selbst verstehen (Lakoff & Johnson 1980) und das ermöglicht es, im mythischen Denken »eine neue und seltsame Kunst zu lernen, die Kunst auszudrücken, und das bedeutet, seine am tiefsten verwurzelten Instinkte, seine Hoffnungen und seine Furcht zu organisieren« (Cassirer 2015, S. 66). Ist diese Hoffnung dann noch im Hinblick auf das Gute hin organisiert, entfaltet der Mythos seine stärkste Orientierungskraft, denn »[d]ie Wirklichkeit im Ganzen durch die Idee des Guten reguliert zu wissen, in der Weltgeschichte einen verborgenen Heilsplan am Werk zu sehen: Dies sind Sinnfiguren, in denen das Erkennen gleichsam zur Ruhe kommt« (Angehrn 2004, S. 18). Dieser im Mythos liegende Orientierungsmodus der Hoffnung, ermöglicht es dem Individuum wieder in ein Gleichgewicht (Kralemann 2014, Piaget 1976) zu kommen in Situationen durch Krisen oder Störungen erzeugten Ungleichgewichts.

So myth commonly give a framework for a discussion of the contradictory elements within both the natural and social realm. To be sure, most myths attempt to provide some sense of reunification in terms of cultural or social balance. But to assume that this balance is any kind of real equilibrium is to ignore the very reason why myths must be recited periodically—because the group senses the presence of a disequilibrating force. (Abrahams 1971, S. 27)

In der Organisation von Erfahrungen präfiguriert der Mythos im Rahmen der Komplementarität von Konstruktion und Determination letztlich die Weltsicht, indem er eine bestimmte Orientierung vorgibt, was auch den Mythos wieder in die Nähe zum kuhnschen Paradigmenkonzept rücken lässt.³ Wie sich bereits in der Analyse des Heroischen ange-

3 »Paradigms provide the philosophical shape and form of the scientific model of reality; consequently paradigms serve as the brick and mortar that hold a particular worldview together. A paradigm assists humankind in the creation of their cultural constructs, because it is the guiding light that aids, directs, and interprets the nature of reality for those who adhere to its investigative parameters and its methods of inquiry. According to this view, the present authors argue that the terms paradigm and myth share the same function. Thus myths and paradigms can be thought of as the lens or perceptual filter through which one sees and interprets the universe. Yet (as those who wear glasses will attest) there are times when the lenses people use to see the world no longer helps them to clearly focus their vision, reminding them that it is time to see the eye doctor and get a new prescription. Similarly, there are times when the perceptual filters humankind uses to create their narrative constructions of reality no longer enable them to resolve the experience of their daily lives into a coherent vision or worldview. The word weltanschauung (the root welt- meaning ›world‹ and the root -anschauung meaning ›outlook, perception, conception, intuition, and contemplation‹) sums up the idea of a comprehensive conception or image of civilization, the universe, and the relationship to it; a weltansicht, where -welt means ›world‹ and -ansicht means ›approval or opinion‹, is a particular attitude toward the interpretation of reality or a worldview. A weltanschauung and weltansicht which includes mythology ›may lead us to discover more about our spiritual heritage, and perhaps realize some of the defects in the spiritual development of the modern world. The study of mythology need no longer be looked on as an escape from reality into the fantasies of primitive peoples, but as a search for the deeper understanding of the human mind. Therefore, the study of mythology is both an existential and transpersonal connective process of orientation with a human's place in the cosmos« (Schroll & Polansky 2017, S. 4 f.).

deutet hat, besteht eine gewisse Affinität von Heroismus und Mythos (Röhrich 1993), der sich z. B. in der Unmittelbarkeit und Vorbegrifflichkeit beider Narrative zeigt.

Für das Heroische und seine Wirkung wesentlich ist zudem die Tatsache, dass auch jenseits sprachlich-begrifflicher Codierungen Bedeutungen emergieren und nicht in klar ›interpretierbaren‹ Sprachen aufgehen. Auf solchen semantischen Überschüssen beruhen nicht zuletzt der appellative und affektive Charakter sowie die ›Ausstrahlung‹ von Heldenfiguren. Es zeichnet das Heroische als sinnstiftendes Moment geradezu aus, dass es zwischen Begrifflich-Fassbarem und Ineffabilität oszilliert. Held/innen wirken dabei durch ›Verkörperung‹ und ›Aura‹. Ihre Wirkung entfalten sie durch unmittelbare ›Präsenz‹ und eher durch ästhetische Intensität als über begriffliche Signifikation. (Hoff et al. 2013, S. 11)

Der Mythos wird dadurch zum idealen Ort für Held*innengeschichten, weil beide auf ähnliche Weise wirken, was durch den Begriff der Ineffabilität zum Ausdruck gebracht wird, also der Weitergabe des Unaussprechlichen, der unmittelbaren Lebensroutinen, worin Freud »den Rückgriff auf eine ›alte, aber untergegangene Ausdrucksweise‹, die nur noch dann in Erscheinung tritt, wenn psychische, d. h. hier existenzielle Probleme auftreten« (Soeffner 2019, S. 122) versteht. Es verdichten sich somit immer mehr die Hinweise, dass das Superheroische auf eine mythische Weise wirksam wird in Anbetracht von Krisenerlebnissen. Zumindest bietet sich damit eine Deutungsmöglichkeit, die die historische Entwicklung des Superheld*innennarrativs plausibel verstehbar macht.

In Bezug auf die Selbstvergewisserung haben Held*innen im Mythos die fundamentale Ausdrucksfunktion der Endlichkeit des Menschen, »denn Helden sind und bleiben radikal endlich« (Hauser 2015, S. 18). Diese sich im Heroischen artikulierende Akzeptanz der eigenen Endlichkeit eröffnet dabei erst die Möglichkeit eines verstehenden Weltzugriffs, konstituiert überhaupt die Notwendigkeit von Ordnung (Angehrn 2004, Gadamer 1999). So wie das Heroische im Mythos seine sprichwörtliche Achillesferse hat, so bedarf das Superheroische im Mythos seines Kryptonits⁴ (Groensteen & Morgan 2018). Das unterscheidet letztlich mythische (Super)Held*innen von Gött*innen, aber daneben gibt es eine Vielzahl von Ähnlichkeiten zwischen der mythischen und der religiösen Denkform, denn auch »Religion gibt dem Unbegreiflichen in der Orientierung Sinn, sie orientiert im Unbeobachtbaren und Unbegreiflichen« (Stegmaier 2008, S. 532).

⁴ Es wurde schnell klar, dass Superman, dessen Kräfte im Laufe der ersten Jahre immer allmächtiger wurden, einer Verletzlichkeit bedurfte, um die Geschichten attraktiv zu halten, weshalb im Jahr 1943 in der Radiosendung *The Adventures of Superman* – Siegel und Shuster hatten es bereits 1940 konzipiert, die Geschichte wurde aber nicht abgedruckt (Jones 2005a) – das Kryptonit – ein radioaktives Gestein von Supermans Heimatplanet Krypton – eingeführt wurde und 1949 zum ersten Mal in den Comicheften erscheinen sollte (Superman #61), das Superman verletzen oder gar töten konnte (Hayde 2009, Tippens 2000).

Sofern die religiöse Orientierung die begrenzten Horizonte der eigenen Orientierungswelten überschreitet, nimmt sie den eigenen Nöten, so schwer sie sein mögen, und den eigenen Bedürfnissen, so dringend sie erscheinen, ihre vorherrschende Bedeutung. Sie gibt der Orientierung die größte Zuversicht. Sie ist vielleicht nie so prägnant gefasst worden wie in Dietrich Bonhoeffers schlichten, an die Mutter und die Braut gerichteten Zeilen, die er im Dezember 1944 in Aussicht auf seine Hinrichtung niederschrieb: »Von guten Mächten wunderbar geborgen erwarten wir getrost, was kommen mag.« Wenn die Wissenschaft Überraschungen durch Erklärungen aufzulösen sucht und die Kunst sie attraktiv inszeniert, so hilft die Religion, sie ruhig hinzunehmen. Religiöse Orientierung, die sich an Unbeobachtbarem orientiert, hilft nicht unmittelbar, aus schwierigen Situationen herauszufinden. Sie gibt statt dessen Vertrauen, mit ihnen zurechtzukommen und nötigenfalls sich mit ihnen abzufinden. Sie wird als Gewissheit erfahren, dass selbst die ungewissesten Wege der eigenen Orientierung noch zum Guten führen können, als Erwartung eines von Gott gewährten guten Endes, die durch keine Vernunft zu begründen und durch kaum eine Enttäuschung zu erschüttern ist. Der weite Horizont der Glaubensgewissheit erlaubt, sich auf weit mehr Lebensungewissheit einzulassen. Religiöse Orientierung kann so äußersten Mut zum Handeln geben, bis hin zum Opfer des eigenen Lebens für andere – und für den Glauben selbst. (Stegmaier 2008, S. 534 f.)

Die Parallelität zwischen der religiösen Orientierung und dem, was hier bereits als wesentliche Merkmale des Mythos herausgearbeitet wurde, ist offensichtlich. »Der Begriff Gottes in der metaphysischen Theologie schließlich war die Antwort auf das Orientierungsproblem schlechthin, die Ungewissheit« (Stegmaier 2008, S. 656). Und eben das ist gleichermaßen die essenzielle Funktion des Mythos. Auch bei Cassirer übernehmen die symbolischen Formen Mythos und Religion ähnliche Funktionen (Kralemann 2000). Der wesentliche Unterschied beider Formen besteht darin, dass die Religion einen ersten Schritt aus der Unmittelbarkeit der Lebensroutinen vollzieht, damit den Beginn einer selbstreflexiven Zugriffsweise einleitet und so den Weg bereitet zu den symbolischen Formen von Sprache und wissenschaftlicher Erkenntnis, dabei bleibt sie »aber konstitutiv an den Mythos gebunden, den sie transformiert« (Paetzold 2002, S. 140). Während also im Mythos Sinn und Bild noch in eins fallen,

ist alles religiöse Denken von dem Zwiespalt zwischen Bild und Sinn geprägt. Der Sinn realisiert sich nie vollständig im Bild, obwohl er des Bildes bedarf, um sich darzustellen. [...] Vor allem in seinem Essay on Man setzt Cassirer den Akzent darauf, dass die Religion gegenüber dem Mythos zu einer neuen Dimension der moralischen Eigenverantwortlichkeit des Menschen führt. (Paetzold 2002, S. 63 f.)

Während also im Mythos die menschliche Sehnsucht nach der Befreiung aus den Fesseln der Individualität zum Ausdruck gebracht wird, markiert das religiöse Denken genau den

Schritt in Richtung Individualität und damit Eigenverantwortlichkeit. Aufgrund der Ähnlichkeit beider Denkformen im Hinblick auf Orientierung und weil darüber hinaus im Superheld*innendiskurs nicht streng zwischen diesen Denkformen unterschieden wird, wird für die folgenden Ausführungen auf diese Differenzierung verzichtet, obgleich anzunehmen ist, dass eine solche Unterscheidung bei einer genaueren Analyse nochmals differenziertere Einblicke in die Wirkungsweisen des Superheroischen bieten würde. Für eine erste Annäherung, die Ziel der vorliegenden Arbeit ist, scheint das jedoch unnötig verkomplizierend. Folgendes Zitat fasst die grundlegenden Aspekte des Mythos noch einmal zusammen:

Ich bestreite nicht, daß Mythen in die noch leere Stelle der Wahrheit faktisch eingetreten sind, wo die Menschen noch nicht wußten; aber das ist eine Zweckentfremdung. Denn Mythen sind, wo sie nicht kontermythisch umfunktioniert werden, eben keine Vorstufen und Prothesen der Wahrheit, sondern die mythische Technik – das Erzählen von Geschichten – ist wesentlich etwas anderes, nämlich die Kunst, die (nicht etwa fehlende, sondern) vorhandene Wahrheit in die Reichweite unserer Lebensbegabung zu bringen. Da ist nämlich die Wahrheit in der Regel noch nicht, wenn sie entweder – wie etwa die Resultate exakter Wissenschaft z. B. als Formeln – noch unbeziehbar abstrakt oder – wie etwa die Wahrheit über das Leben: der Tod – unlebbar grausam ist: da dürfen dann nicht nur, da müssen die Geschichten – die Mythen – herbei, um diese Wahrheiten in unserer Lebenswelt hereinzuerzählen oder um sie in unserer Lebenswelt in jene Distanz zu erzählen, in der wir es mit ihnen aushalten. Dafür haben wir nämlich – letztenendes – nichts anderes als die Geschichten, insbesondere, wenn das gilt, was Schelling sagte: »die Sprache selbst sei nur die verblichene Mythologie!«. Eines ist die Wahrheit, ein anderes, wie sich mit der Wahrheit leben läßt: für jene ist – kognitiv – das Wissen, für dieses sind – vital – die Geschichten da. Denn das Wissen hat es mit Wahrheit und Irrtum zu tun, die Geschichten mit Glück und Unglück: ihr Pensum ist nicht die Wahrheit, sondern der modus vivendi mit der Wahrheit (darum – nota bene – ist es tröstlich, von den Dichtern zu wissen, daß sie wenigstens lügen können). So dürfen also dort, wo die Wahrheit auftritt, die Geschichten – die Mythen – nicht aufhören, denn gerade dort müssen sie ganz im Gegenteil allererst anfangen: das Wissen ist nicht das Grab, sondern das Startloch der Mythologie. Denn wir brauchen zwar die ›besprochene‹, aber wir leben in der ›erzählten Welt‹. Drum eben gilt: es geht nicht ohne Mythen: narrare necesse est. (Marquard 1979, S. 43 f.)

Der Mythos ist also Manifestation kollektiver Erfahrung vor jeder Reflexion, der eine Situation absoluter Klarheit im Sinne von – wörtlich gemeinter – Fraglosigkeit schafft (Blumenberg 2006), und damit begrifflich nicht fassbarer – sprich ineffabiler – Ausdruck der »Fülle des Lebens« (Recki 2007) ist. Er ist unmittelbare Repräsentanz des modus vivendi, also der Handlungspraktiken und Lebensroutinen, die nicht auf kritische Reflexion, sondern auf Akzeptanz der Ordnung und damit auf ein Aushaltbarmachen von Welt abzielt. Er ist

Ausdruck der menschlichen Sehnsucht nach Integration in die Gemeinschaft zum Zweck der Entlastung durch die Abgabe von Selbstverantwortlichkeit. Er ist symbolische Repräsentanz invarianter Ordnungsstrukturen von Welt und dadurch existenzielle Orientierung. Diese invarianten Ordnungsstrukturen sind dabei nicht ontologisch zu deuten, sondern beziehen sich vielmehr auf die kognitiven Strukturen, die sich durch die Interaktionen von Mensch und Welt bzw. Mensch und Mensch über Welt herausbilden. Der Mythos wird somit nicht bewusst geschaffen, sondern ist das Ergebnis des Wechselwirkungsprozesses zwischen Mensch und Welt. Im folgenden Kapitel soll es nun darum gehen, diese Strukturen anhand des Superheld*innennarratives zu untersuchen.

5.1.2 Mythisches im Superheld*innennarrativ

Umberto Eco's essay ties back Superman to mythology in its title, ›The Myth of Superman‹, and indeed, superheroes have long and often been considered to stand in the tradition of the heroes of ancient myth, or even to themselves constitute a modern mythology. Yet precisely because they often seem to possess a quite unlimited amount of power, they have as often been placed among the ›gods‹ – with Superman as a ›pop diety‹, as Grant Morrison has it. Many readings of Superman identify him with Jesus Christ, as a Messianic figure, too [...]. (Lanzendörfer 2015, S. 146)

Wie es sich durch den gesamten Verlauf der Arbeit zieht, geht es auch an dieser Stelle nicht darum, Wahrheiten zu finden, sondern Denkmöglichkeiten zu eröffnen. Insofern meidet diese Arbeit eine Positionierung innerhalb des im höchsten Maße umstrittenen akademischen Diskurses über die Frage, ob das Superheroische denn ein Mythos – eine Utopie, eine Religion – sei oder nicht, genauso wie um die Frage, ob, falls es ein Mythos sei, dieser Weltheilung oder Weltuntergang verspricht (Ricker 2015). Hier geht es vielmehr darum, welche Verstehensperspektiven auf das Superheld*innennarrativ eröffnet werden, wenn man es als Mythos – Religion oder Utopie – deutet, in der Hoffnung, dass dadurch Einsichten in dessen Orientierungspotenzial eröffnet werden. Und wie das einleitende Zitat verdeutlicht, wird das Superheld*innennarrativ sehr intensiv und kontrovers unter dieser Deutungsperspektive verhandelt und es scheint, »that readers are interested in consuming alternative visions of the series mythos« (Jenkins 2007a). Dieses Vorgehen ist deswegen nicht ganz unproblematisch, weil es durch die gewählte Perspektive möglicherweise selbst zum Mythisierungs-

prozess des Superheroischen beiträgt.⁵ Für einen ersten genuin pädagogischen Zugriff auf das Phänomen scheint es jedoch für dessen Verständnis nicht vermeidbar zu sein. Das zugrundeliegende Selbstverständnis ist dabei aber ausschließlich ein beschreibendes und kein fortschreibendes trotz aller inhärenten Gefahr einer Fortschreibung.

Da sich Orientierungen stets in dem Spannungsfeld von Individuum und Gemeinschaft entfalten, also zu einer Orientierung erst als kollektive Orientierung werden, geht es in den folgenden Kapiteln zum Mythischen und Utopischen im Superheroischen nicht so sehr um eine Analyse primärer Artikulationen des Narratives, sondern vielmehr um eine Betrachtung des (populär)wissenschaftlichen Diskurses darüber, also über das, was bereits an Explikationen über die in den Erzählungen über Superheld*innen zumeist implizit vorliegenden Orientierungsmodi des Hoffens vorliegt. In einigen wenigen Fällen wird davon abgesehen, genau dann, wenn entweder selbstreferenzielle Bezüge im Narrativ auf Mythos und Utopie hergestellt werden – wie im folgenden Beispiel –, oder durch das Originalmaterial eine unmittelbare illustrierende Veranschaulichung der Überlegungen erzeugt werden kann.

AM ANFANG GAB ES NUR EINES. EINE EINZIGE SCHWARZE UNENDLICHKEIT. DANN BRACH DIE UNENDLICHKEIT AUF UND SCHLIESSLICH AUCH DIE DUNKELHEIT UND FÜLLTE SICH MIT LEBEN..., MIT DEM MULTIVERSUM. DIE EXISTENZ IN ALL IHREN MÖGLICHKEITEN, VERVIELFACHT UND IN UNENDLICHEM AUSMASS ÜBER RAUM UND ZEIT VERTEILT. ZIVILISATIONEN ENTSTANDEN UND GINGEN UNTER UND ENTSTANDEN ERNEUT IN DER GRENZENLOSEN WEITE DER WIRKLICHKEIT. LEBEN, EIN KOSTBARES GESCHENK, DAS ALLEN WIDRIGKEITEN ZUM TROTZ STANDHIELT, BIS SCHLIESSLICH DAS ZEITALTER DER HELDEN ANBRACH. DAS CHAOS, DER EWIGE FEIND DES LEBENS, WIRD VON HELDEN AUS DEM GANZEN MULTIVERSUM IN SCHACH GEHALTEN. UM MIT VEREINTEN KRÄFTEN FÜR DEN ERHALT DER SCHÖPFUNG ZU KÄMPFEN, HABEN SIE SICH

5 »Die Vorstellung von einem Mythos von Superman ist eine Projektion, die diese unheimliche materiale Erscheinung und ihre unkontrollierbaren Effekte verdrängt. Die Geschichte von der hypnotischen Wirkung des Radios darf als Allegorie dieses Prozesses verstanden werden: So unheimlich die Situation des Publikums den modernen Massenmedien gegenüber ist, so unheimlich ist die (performative) Möglichkeit, diese Situation durch reinen Willen zu verändern. Um die unheimliche Materialität der Medien zu vergegenwärtigen, vielleicht sogar ihren Apparat zu zerstören, braucht es mehr als einen Menschen, es braucht einen Übermenschen. Die Kulturkritik der Comics sollte nicht die Verdrängung der Unheimlichkeit der Materialität wiederholen, sondern deren beunruhigendes Potenzial betonen. Die Ideologie von Superman behauptet, dass ein Mann den Job für uns erledigen kann, und Kritiker wie Umberto Eco schreiben diesen Mythos in ihrer Analyse fort, indem sie behaupten, sie könnten den Job der historischen Reflexion alleine und stellvertretend für alle erledigen. Aber das täuscht. Im Material der Superman-Geschichte ist für alle lesbar die immer gegenwärtige Gefahr zu verstehen gegeben, von den Zeichen hypnotisiert oder sogar gelähmt zu werden, wenn wir versuchen, ihre Materialität zu entziffern. Eine Theorie der Comics sollte keineswegs versuchen, sich dieser Gefahr von vornherein zu entledigen, indem sie von Identifikation und Einfluss und der gefährlichen Ideologie der Superheldencomics spricht, sondern sie sollte vielmehr deren historische Materialisierungen lesen, um die Ideologie vom Einfluss der Medien infrage zu stellen. Jenseits dieses Mythos scheint eine Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen auf, die danach fragt, wem die Zeichen, ihre Medien, das Material gehören und warum wir sie überhaupt nur in der Logik des Eigentums und nicht in der Logik der Zerstreuung zu analysieren bereit sind« (Frahm 2018, S. 480 f.).

***GERADE RECHTZEITIG GEFUNDEN. DENN NUN STEHT EIN ANGRIFF AUF
DAS GESAMTE MULTIVERSUM BEVOR.***

(Supergirl 2019, S05, E09)

Das essenzielle Grundmotiv des Superheld*innennarratives ist die »Wiederherstellung der etablierten Ordnung« (Ditschke & Anhut 2009, S. 156), »die gleich einem Aushängeschild der vorherrschenden Kultur das Fortbestehen der Gesellschaft« (Lorenz 2018, S. 504) sichert. Nur selten offenbart sich das Motiv in so expliziter Weise wie in diesen einleitenden Worten zum Storybogen *Crisis on Infinite Earths*. Es ist der ewige Kampf zwischen Chaos und Ordnung und ihm inhärent ist die Hoffnung auf eine gerechte Ordnung, die gegenüber dem Chaos die Oberhand behält, die Hoffnung auf einen Sieg des Guten (Rollin 2013). »The mythic heroes and heroines bore the pain of humanity and offered hope through the metaphoric stories in which they lived, as the comic book authors and artists attempted to save their worlds by crossing the liminal space between art and reality« (Schroll & Polansky 2017, S. 5). Um Figuren zu schaffen, die das zu leisten imstande sind, bedarf es eines mythischen Anfangs vor jeder Rationalität.

fragt man die comics nach der herkunft dieser wesen, so stößt man wieder auf die sphäre des prinzipis. es muß eine zentrale macht geben, die zu unergründlich ist für versuche, sie darzustellen, die in ihrer undurchschaubarkeit aber jedenfalls am gleichgewicht von gut und böse in unserem universum zähe festhält. sie schafft, wenn die schurkerei übermächtig wird, in zeiten wie heute, ihren seltsamen ausgleich. (Wiener 2018, S. 303)

Letztlich geht es also wie beim Mythos und bei Paradigmen darum, die Hoffnung auf gelöste Probleme zu verkaufen, und bei Superheld*innen sind diese Probleme existenzielle Krisen. »Superman is the promise that each and every world problem will be solved by the technical trick« (Politzer 1949). Das Grundmotiv des Superheroischen ist also bereits mit dem Ursuperhelden festgeschrieben: Es ist der Handstreich zur Ordnung aus einer unergründlichen Kraft heraus.

Ohne alle interpretative Überhöhung entsprach Superman zunächst einmal ganz banal dem Wunschdenken Heranwachsender, die gerne die Welt mit einem Handstreich in Ordnung bringen würden. Und Heranwachsende waren Siegel und Shuster mit ihren 16 Lenzen im Jahr 1933⁶. In seinen Anfängen – und häufig auch in späteren Geschichten – entspricht Superman ganz genau dieser Weltsicht. (Fuchs 2018, S. 487)

⁶ Das Jahr 1933 bezieht sich auf eine Kurzgeschichte von Shuster und Siegel mit dem Titel *The Reign of Superman* (Science Fiction: The Advance Guard of Future Civilization #3, 1933), wo Superman jedoch noch als Schurke mit telepathischen Fähigkeiten und nicht als Held konzipiert war. Diese von Science-Fiction-Verlagen abgelehnte und daher in einem selbstverlegten Fanzine von Siegel erschienene Story hatte aber bis auf den Namen sowie der Idee des Übermenschlichen noch nichts gemein mit dem späteren archetypischen Superman.

»Immer wieder wird betont, dass die Superhelden gesellschaftliche Normen bekräftigen oder dass sie in der Populärkultur die Funktion von Vorbildern und Bewahrern gemeinsamer Werte, die bislang von der Religion erfüllt wurde, übernehmen« (Kukkonen 2008, S. 33). Dabei bleiben sie jedoch, wie der Mythos, häufig vorreflexiv, da sie zwar »mit dem Geist der Zeit [gehen], doch sie hinterfragen diesen Zeitgeist selten« (Kukkonen 2008, S. 34), denn »der Leser will die Welt, den Staat, die Wirklichkeit so, wie sie heute ist. Die Intelligenz ist feindlich, weil sie die Welt verändert« (Wiener 2018, S. 309). Zudem zeigt sich die Vorreflexivität darin, dass sich die orientierende Vorbildfunktion vielmehr in den Taten der Superheld*innen offenbart als auf einer explizit-argumentativen Ebene. »The early Superman did that not by preaching, or even explaining, but by letting his actions speak to his intent« (Tye 2012, S. 70). Die mythische Seite des Superheroischen liegt somit in der steten Reproduktion der »Wirklichkeit des Bekannten« (Schnackertz 1980, S. 108). »[S]uperheroes most often occupy a reactionary role, traditionally emerging only to meet a threat to the status quo« (Klock 2013, S. 125) »with the aim of resolving its conflicts and restoring the status quo« (Ndalianis 2009, S. 3). Die Relevanz der ewigen Wiederholung lässt sich gut am Beispiel des transmedialen Batmanphänomens erkennen, denn »Wiederholung transformiert das Wiederholte ins Außergewöhnliche eines sich plötzlich und intensiv anbietenden Bekannten. An diesem Punkt entsteht Batman als Ikone und Populärmythos« (Linck 2018, S. 179 f.).

Mehr als siebenzig Jahre lang ist Batman inzwischen in Gotham City als Ausputzer unterwegs. Die schiere Dauer seiner Präsenz in der Populärkultur ist zum Teil der Legende geworden. Weil sein Bild massenhaft in Umlauf gebracht wurde und die Zirkulation des Bildes niemals angehalten werden konnte, wurde aus dem Star Batman ein Mythos. Mit 4,2 Millionen Treffern lässt er den Kollegen Superman bei Google weit hinter sich. Seine aus dem Strip herrührende und von Fernsehen und Film ständig gesteigerte Berühmtheit machte ihn interessant für die Sampling-Verfahren der (Post-)Moderne. [...] Batman hat sich emanzipiert von den Narrativen der Comics, die seinen Namen tragen. Er ist heute eine transmediale Ikone, ein Teil von »McWorld« (Benjamin Barber). [...] Er ist der Rächer und Richter, den man um der Fiktion willen liebt, es ließen Rächer und Richter sich denken, die es wert sind, angeschaut zu werden. Verehrt wird er nicht zuletzt als einer, der gelegentlich verschont. Der Akt des Verschonens gehört aber in dasselbe Register wie Rache und Strafe, denn die Gnadengewährung ist ein Attribut der göttlichen Helden. Was die Leser genießen, die zum Identifikationsschema stehen, ist stets der eine Entscheidung in die Wirklichkeit einführende Daumen, gleichgültig, ob er sich nun hebt oder senkt. (Linck 2018, S. 172)

The central truth about Batman is that he remains essentially unchanged, even though, in each incarnation from each author, in each new version for each new decade, we seek something different and find him, in turn, reflecting back our cul-

ture and concerns from a fresh angle. Batman survives, and rises again after each fall, because of this dynamic. (Brooker 2013, S. 70)

Und es kann konstatiert werden, dass »diese Massenkultur eine Überredungs- und Überzeugungskraft gewonnen hat, die nur mit jener der großen, von einer ganzen Gemeinschaft geteilten mythologischen Entwürfe vergleichbar ist« (Eco 2018, S. 278). So formuliert Eco in seinem »epochalen Essay aus dem Jahr 1962« (Frahm 2018) über den Mythos von Superman, der maßgeblich und grundlegend war – und noch immer ist – für einen ernstzunehmenden mythen-theoretischen Diskurs über Superheld*innen (Hatfield 2013), die »These, Superman sei nichts anderes als eines der pädagogischen Werkzeuge dieser Gesellschaft [zur Reproduktion bestehender Ordnung], um von dem Gedanken eines Programms der Selbstverantwortung abzulenken« (Eco 2018, S. 288). Dieses Muster, das darauf abzielt, Individuen unter einer gemeinsamen Wertestruktur zusammenzuführen, zeigt sich nicht nur bei Superman.

Like other mythic heroes, Captain America embodies culturally recognized virtues that enable him to perform extraordinary acts. Thus, he enshrines an ideal that encourages readers by affirming their resolution to unite in upholding American values against a villain who threatens cultural stability. He, too, embodies the ideal characteristics of the so-called pioneer stock who advanced by their own hard work, believed in community life, and taught their children to love God and country. (Vance 2016, S. 146)

Und auch wenn dieses Phänomen von Eco in höchst massenkulturkritischer Weise aufgezeigt wird, so ist für die hiesige Argumentation entscheidender, dass Eco im Superheld*innenphänomen der Gegenwart ein weiteres zentrales Merkmal des Mythischen identifiziert, nämlich die Sehnsucht nach Abgabe von Selbstverantwortung. Auch die weiteren kritischen Ausführungen Ecos zu Superman bestätigen die oben ausgeführten mythen-theoretischen Überlegungen:

Eine Erzählstruktur drückt eine Welt aus. Genauer: Wir werden an ihr gewahr, daß die Welt dieselbe Konfiguration besitzt wie die Struktur, in der sie zum Ausdruck kommt. 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. (Eco 2018, S. 293)

Während man also unter Bezug auf Eco (2018) besonders bei Superman idealtypisch das immer wiederkehrende Wiederholungsschema sehen kann, kann man andererseits genauso gut die Perspektive auf die Wandelbarkeit von Superman richten, der immer wieder – in

seinen unterschiedlichsten Reinkarnationen – an den jeweiligen Zeitgeist angepasst wurde (Fuchs 2018). Letztlich handelt es sich dabei um ein Spiel seitens der Autor*innen sowie Leser*innen »between diachronic and synchronic aspects of Superman« (Gordon 2019, S. 17).

Eigentlich war er [Superman] sogar realer, als wir es sind. Wir Schreiber kommen und gehen, Generationen von Künstlern liefern ihre eigene Interpretation ab, und doch überdauert etwas; etwas, das immer Superman ist. Wir müssen uns an die Regeln halten, wenn wir seine Welt betreten wollen, denn wenn wir ihn zu sehr abändern, verlieren wir seine Essenz. Es gibt einige beständige Charakteristika, die Superman über die Dekaden zu dem haben werden lassen, was er ist, definiert durch die unerschütterlichen Eigenschaften, die Superman in jeder Inkarnation besitzen muss, was ihm wohl auch seine Göttlichkeit verleiht. (Morrison 2013, S. 31)

Und andererseits heißt es: »Denn so unveränderlich er sich in den Gehirnen seiner jeweiligen jugendlichen Leser festgesetzt hat, ist er nie gewesen« (Fuchs 2018, S. 485). Auch diese paradoxe Struktur von zeitvarianter Zeitinvarianz hat sich bereits als konstitutiv für den Mythos herausgestellt.

In many ways, long-term, serial heroes supply an ideal platform for negotiating change within basically stable parameters of repetition. The seriality of the superhero genre, and with it the superhero's long-term presence in a culture, assures his status as a cultural icon: the superhero is »one of the most resilient archetypes of American popular culture« and indeed a symbol for American values. A serial hero needs to be stable over time in order to be recognizable as the same person. In this sense the superhero acquires, as Umberto Eco has pointed out, the unchangeability of a mythical hero who assembles collective hopes and ideals in his person as an easily recognizable emblem. (Lethbridge 2017, S. 34)

Und wie schon der Mythos beschränkt sich auch das Superheld*innennarrativ nicht auf die bloße Inkorporation von Ordnung.

HELDEN MACHEN FEHLER, WEIL WIR DAS AUCH TUN. SIE TUN DINGE, DIE SIE BEREUEN, WEIL WIR DAS AUCH TUN. UND WIE DIE MEISTEN GESCHICHTEN SIND MYTHEN EIN SPIEGEL, EINER DEN WIR UNS VORHALTEN, UM UNS SELBST BESSER ZU SEHEN. ABER DAS IST DAS DILEMMA DES MENSCHLICHEN DASEINS. DIE UNFÄHIGKEIT UNS SELBST ZU SEHEN ALS DAS, WAS WIR WIRKLICH SIND. OFT KÖNNEN WIR DAS NUR DURCH DIE AUGEN EINES ANDEREN. UND TUN WIR DAS, GEFÄLLT UNS VIELLEICHT NICHT, WAS DERJENIGE SIEHT. WENN WIR ALSO DEM AUFSTIEG UND FALL UNSERER HELDEN ZUSEHEN, SOLLTE DIE FRAGE, DIE WIR UNS STELLEN NICHT LAUTEN:

WERDEN SIE STÄRKER? KÖNNEN SIE WIEDER AUFERSTEHEN? NEIN. WENN ES IM ALLES ENTSCHIEDENDEN MOMENT DANN SO RICHTIG KNALLT, SOLLTEN WIR EHER DIE FRAGE STELLEN: WERDEN WIR STÄRKER? KÖNNEN WIR WIEDER AUFERSTEHEN?

[...]

WENN ES IM ALLES ENTSCHIEDENDEN MOMENT KNALLT, MÜSSEN WIR UNS DIE FRAGE STELLEN, DIE IM ZENTRUM EINES JEDEN MYTHOS STEHT: WER SIND WIR?

(Cloak & Dagger 2018, S01, E09)⁷

Auch in diesen selbstreferenziellen Ausführungen zum Mythos zeigt sich eines seiner elementaren Momente. Mythos wie Superheld*innennarrativ stehen im Dienste der Selbstvergewisserung. Wer sind wir? Oder in die Zukunft gerichtet: Wer wollen wir sein? Das sind die Fragen, die unmittelbar entstehen in der Auseinandersetzung mit dem Superheld*innennarrativ. Wie eine Superheld*innengeschichte in Anbetracht von Ängsten und Krisen den Prozess der Selbstvergewisserung unterstützen kann, illustriert folgendes Beispiel:

Die Figur, die mich in den Bann schlug – und mich befreite! –, war der Incredible Hulk: Unheimlich männlich und dabei kaum sozialisiert, halb nackt und geistig minderbemittelt wütete er gegen eine entsetzte Welt, die ihn missverstand und verfolgte. Im normalen Leben war er Atomphysiker im Staatsdienst und musste sich verzweifelt anstrengen, um seinen Gleichmut zu bewahren – denn sobald er die Herrschaft verlor, setzte die Wut in seinem Körper eine unkontrollierbare Reaktion in Gang, die ihn in ein Scheusal von roher, destruktiver Gewalt verwandelte. »Darf es ... nicht ... zulassen!«, röhrt er, und im selben Moment schwoll sein Körper explosionsartig an, er wurde riesig, seine Muskeln sprengten sämtliche Kleidungsstücke, und er brach frei und mit nacktem Oberkörper durch die Wand und schnellte mit einem mächtigen Satz zum Himmel hinauf. Der Hulk riss die Mauern der Angst ein, die ich in mir errichtet hatte, und jetzt war auch ich frei, alles zu empfinden, was

7 Bei den folgenden Ausführungen ist stets der unterschiedliche Sprachgebrauch des Mythosbegriffes in Amerika (eher weit wie exemplarisch bei Eco (2018)) und Europa (eher eng wie exemplarisch bei Lorenz (2018)) zu berücksichtigen (Fuchs 2018), woraus sich ergibt, dass in den englischsprachigen Diskursen die Mythisierung des Superheroischen sehr etabliert ist, wohingegen der europäische und der deutschsprachige Diskurs immer wieder kritische Positionen dazu einnehmen (Frahm 2018), auch wenn hierbei eine versöhnliche Annäherung zu verzeichnen ist. »Obwohl eine mythologische Herangehensweise an die Superhelden fast ein Ding der Unmöglichkeit zu sein scheint, erlaubt die heutige Lage dem Genre der Superheldenerzählung dennoch, auf der Skala der weltweiten soziokulturellen Werte einen nie dagewesenen, fast mythischen Status zu erlangen« (Lorenz 2018, S. 505). Vor dem Hintergrund einer orientierungsphilosophischen Perspektive scheint dabei jedoch die Frage, ob es sich beim Superheld*innennarrativ »tatsächlich« um einen Mythos handelt oder nicht – die darüber hinaus nur auf Grundlage eines klar explizierten Mythosbegriffes beantwortet werden kann –, von nebensächlicher Bedeutung zu sein. Vielmehr ist hier entscheidend, dass das Superheld*innennarrativ immer wieder als Mythos gedeutet wird. Und selbst wenn der Mythosbegriff dabei nur als Analogie (Bartha 2019, Hofstadter & Sander 2018) eingesetzt wird, so bedeutet das, dass dem Superheld*innennarrativ bestimmte Eigenschaften des Mythischen zugesprochen werden.

ich so lange unterdrückt hatte: Wut, Stolz und den Hunger nach Macht über mein eigenes Leben. Auf einmal hatte ich ein Phantasie-Ich, das mir zeigen konnte, wie es ist, keine Angst vor den eigenen Bedürfnissen und der Missbilligung der Welt zu haben, kühn genug zu sein, um zu vernichten, was vernichtet werden musste. Ich hatte meinen Beowulf zurück. Und als Hulk und ich mit einem welterschütternden Donnerschlag wieder aus der Höhe herabkamen, sah ich, dass wir die engen Gassen, in denen ich mich bewegt hatte, hinter uns gelassen hatten und uns in einer weiten, offenen Wüste befanden. »Schwächlicher Knabe folgt Hulk!«, röhre mein Phantasie-Ich, und ich folgte. [...] Natürlich hatte er nicht alle meine Probleme zerschmettert, aber er hatte mir den Weg zu einem neuen Selbstwertgefühl gezeigt. Er hatte mir geholfen, mich spielerisch mit einigen meiner größten Ängste auseinander zu setzen. Er hatte mich zu der arroganten, selbstentblößenden, selbstbewussten, superheldenhaften Entscheidung gebracht, Schriftsteller zu werden und das Drehbuch meines eigenen Lebens zu schreiben. [...] Zum ersten Mal hatte ich das Gefühl, dass auch die dunklere Seite meines Wesens zur Kenntnis genommen und akzeptiert wurde. (Jones 2005b, S. 33 ff.)

Hulk ist also die Geschichte gesellschaftlicher Ächtung, des daraus entstehenden Gefühls unbändiger Wut sowie des steten Kampfes mit den eigenen inneren Dämonen, die unter bestimmten Bedingungen bis nach außen vordringen und sich in einem anderen Ich manifestieren (Patrick & Patrick 2008). Hulk ist Ausdruck der Angst vor Verlust der Selbstkontrolle. Er versucht dabei aber gar nicht erst diesen möglichen Verlust der Selbstkontrolle einzudämmen, sondern er orientiert, indem er aufzeigt, dass das schlicht Teil der bestehenden Ordnung ist, dass es nichts ist, wofür man sich schämen muss, sondern ganz im Gegenteil mitunter der einzige Weg ist, um die Welt zu retten. Es ist also Ausdruck des Vertrauens darauf, dass die Dinge, so wie sie sind, gut sind, und damit Hoffnung. Zudem lassen sich Figuren wie Hulk, The Thing oder Swamp Thing als moderne Adaption des Golemmythos aus der jüdischen Mystik deuten – dem aus Lehm geschaffenen Wesen, das den Menschen im Kampf gegen das Böse hilft, dabei aber mitunter außer Kontrolle gerät – der auch schon Siegel bei der Erfindung Supermans inspirierte (Andrae 2010a).

Vielleicht ist es diese behäbige und zugleich kraftvolle Bewegungsenergie einer eigentlich toten Materie, die im Genre der amerikanischen Superheldencomics ihre figürliche Auferstehung feiert und damit modernen Mythen wie dem Zombie oder dem Cyborg ihre religiöse Grundlage liefert. (Meinrenken 2018, S. 224)

Auch im Hinblick auf religiöse Motive, die im Superheld*innennarrativ ihren Ausdruck finden, gibt es eine breite Diskussion in den *superhero studies* und wie bereits angedeutet, verschwimmen dabei die Grenzen zwischen Mythos und Religion, aber eins scheint dabei festzustehen: »That Superman's origin is biblical in nature is undisputed« (Goodnow 2016, S. 117).

In Superman manifestieren sich einige der höchsten Erwartungen unserer Spezies. [...] Mit anderen Worten war Superman die Wiedergeburt unserer ältesten Idee: Er war ein Gott. Sein Thron überragt den Gipfel des Olymps und, wie Zeus, verkleidet er sich als Sterblicher um unter den gewöhnlichen Menschen zu wandeln, um mit ihren Dramen und Leidenschaften in Verbindung zu bleiben. Das ist nicht das Ende der Parallelen: Sein ›S‹ ist ein stilisierter Blitz – die Waffe des Zeus, die strenge Autorität und Gerechtigkeit repräsentiert. Wie Supermans Ursprungsgeschichte von 1939 andeutet – »WÄHREND EIN FERNER PLANET ZUGRUNDE GEHT, SCHICKT EIN WISSENSCHAFTLER SEINEN SOHN IN EINEM HASTIG AUSGERÜSTETEN RAUMSCHIFF RICHTUNG ERDE« –, war er wie der kleine Moses oder Hindu Karna, der in einem ›Körbchen‹ auf dem Fluss der Vorbestimmung auf den Weg geschickt wurde. Und dann gibt es da die westliche Gottheit, der Superman am ehesten entspricht: Superman war Christus, ein unverwundbarer Champion, geschickt von seinem himmlischen Vater (Jor-El), der uns ein Vorbild sein und uns lehren sollte, unsere Probleme ohne Gewalt zu lösen. In seinem schamlos grellen Traumkostüm war er, gleich einem Popstar, ein Messias des Maschinenzeitalters. Er war dazu bestimmt, die Menschen in Raserei zu versetzen. (Morrison 2013, S. 33 f.)

Als Manifestation der höchsten Erwartungen der Gemeinschaft orientiert Superman durch seinen Vorbildcharakter und das als Leitfigur für eine ganze Nation. Supermans Schöpfer Siegel und Shuster »have touched upon a mythic theme of universal significance [...] and created a secular American messiah« (Daniels 1998, S. 19). »This vision of Superman as a secular messiah tapped into America’s cultural myths and oral traditions—into its communal do’s and don’ts—which is just the way agnostics, atheists, and spiritualists would have him« (Tye 2012, S. 70). Deutungen dieser Art, die so von Siegel oder Shuster nie expliziert wurden, finden sich aber nicht nur innerhalb der Superheld*innenfangemeinde.

So ist z.B. Superman von jüdischen Theologen wie den Rabbinern Simcha Weinstein und Avichai Apel mit Moses verglichen worden: Beide Helden wurden von ihren leiblichen Eltern zu ihrem Schutz ausgesetzt (der eine im Bastkorb, der andere in einem Raumschiff) und von Zieheltern aufgezogen. Später wenden sie sich gegen Unterdrückung und fungieren als verehrte Beschützer ihrer Landsleute. Da Jerry Siegel und Joe Shuster, Supermans Schöpfer, Juden waren und die Geschichten des Tanach bzw. des Alten Testaments kannten, liegt eine solche Inspiration nahe. Auch mit dem Gottessohn Jesus wurde Superman in Beziehung gesetzt, insofern er als mächtiges, außer- und überirdisches Wesen auf der Erde durchaus den Status einer Gottheit hat. (Nehrlich 2018, S. 30 f.)

Zu einem ähnlichen Urteil kommt auch Reynolds:

The language of the story's first page mimics the King James Bible. A »passing motorist, discovering the sleeping babe within« echoes the Magi on the road to Bethlehem, or Moses among the Bulrushes—both clearly appropriate notes to strike. The sky-spanning spaceship crashes into the Earth, leaving— in later versions of the myth, at least—a deep gash in the soil. So Superman is born from a marriage of Uranus (Heaven) and Gaia (Earth). In due course, Superman will acquire his Father on Earth (Kent senior) to go with Jor-El of Krypton, his Father in Heaven. (Reynolds 2013, S. 104)

Es lassen sich aber noch andere »religiöse oder zumindest pseudoreligiöse Aspekte an Superman entdecken«, der »Erlöserfigur [...]. Er kann fliegen wie ein Engel, vollbringt Taten, die an Wunder grenzen« (Fuchs 2018, S. 487).

Superman überlebt als einziger Nachfahre den prophezeiten Untergang seines Heimatplaneten. In Analogie zur Deutung der Sintflut im Neuen Testament kann man diese apokalyptische Inszenierung als Hinweis auf die plötzliche Ankunft eines göttlichen Heilbringers lesen, der vom Himmel auf die Erde niederkommt. Diese biblische Sichtweise wird durch Supermans kryptonischen Namen Kal-El gestützt, der sich aus dem Hebräischen mit »Stimme Gottes« übersetzen lässt. (Meinrenken 2018, S. 214 f.)

Somit wird Superman am Ende zum Beweis dafür, dass Gott trotz aller postmodernen Diffusion klarer religiöser Strukturen doch noch am Leben ist, denn *Superman* – der Film von Richard Donner aus dem Jahr 1978 – »was released only 12 years after the famous 1966 Time article that asked »Is God Dead?« Superman, as part of the '70s and all its New Age belief systems and social changes, declared that he was not. God was very much alive in the realm of popular culture« (Newby 2018).

Aber es ist bei weitem nicht nur Superman, der unter einer solchen mythisch-religiösen Perspektive diskutiert wird. Auch bei anderen Superheld*innen werden Parallelen dieser Art aufgezeigt:

Gewisse Erzählungen scheinen ganz klar evangelische Vorbilder zu kopieren. Die Abenteuer Superboys (Superman als Kind), welche von 1946 an in Adventure Comics publiziert wurden, zeigen ein vom Himmel gefallenes Kind, welches Wunder wirken kann und von Adoptiveltern aufgezogen wird; sie erscheinen als eine säkularisierte Version der apokryphen Evangelien über die Kindheit Jesu. In gleicher Weise scheint es, als hätten Stan Lee und John Buscema bewusst die Nebeneinanderstellung einer christlichen Figur mit einem anderen Flüchtling aus dem Weltall, dem Silver Surfer, angestrebt. (Groensteen & Morgan 2018, S. 230 f.)

Und Wonder Woman, deren explizit mythischen Ursprünge bereits aufgezeigt wurden, bedient sich nicht nur mythisch-religiöser Motive, sondern wird zudem als viable Gegenwartsalternative zu Jesus diskutiert:

Here's the rub: isn't Wonder Woman as laudable a moral exemplar as Jesus, or Keyes's god? She preaches justice, equality, fairness, care, compassion, and love. She lives it, and we see her living it daily. If we get past the dubious epistemological and metaphysical claims about what ultimate reality is and what we can know about it, we're left with an existential predicament: we want to find order and meaning in the world. And here Wonder Woman seems a viable alternative. (Held 2017b, S. 148)

Und auch Marvelcomics sind durchzogen von mythisch-religiösen Motiven. Einige der Superheld*innen sind direkte Übernahmen aus der nordischen Mythologie, wie beispielsweise Thor, Loki oder Heimdall – im Grunde wurde das gesamte Reich Asgard bereits 1962 (Journey into Mystery #85) ins Marveluniversum integriert. »Dieser kulturelle Transfer ist ein Beleg dafür, wie nahtlos alter Heroismus und Superheldentum ineinander übergehen können« (Nehrlich 2018, S. 31).

In den US-amerikanischen Marvel-Comics etwa wurde Material aus nordischen Sagenkränzen und griechischen Mythen verbraucht, als man Götter und Halbgötter zu Helden stilisierte, und starke religiöse Motive wie Erlösung oder Opfertod geronnen subtil zu bestimmenden Deutungsintegralen für zahlreiche Geschichten [...]. (Ahrens et al. 2015, S. 8)

Selbst im Dunklen Zeitalter, dass sich eigentlich mehr durch selbstreflexive Brüche mit dem Mythischen sowie der Dekonstruktion des Superheroischen auszeichnet, lassen sich mythisch-religiöse Motive entdecken.

Beide Bände [von Frank Millers Batman] folgen dabei, formal wie auch inhaltlich, der Tradition der Darstellung des Jüngsten Gerichts. Hier wie dort gibt es typische Muster des Pantokrators mit Batman anstelle von Christus, die Apostel und Heiligen werden von anderen Superhelden – an die schon der martialische Erzengel Michael erinnert – oder deren Assistentenstab übernommen, mit deren Hilfe die Seligen gerettet werden. Die Verdammten und das infernalische Pandämonium schöpfen sich aus den Erzschorchen und deren Personal, aber eben auch aus der korrupt scheinenden Gesellschaft bzw. den entsprechenden politischen Vertretern. (Ballhausen & Krenn 2009, S. 59)

Der Diskurs um die Frage, ob Superheld*innen tatsächlich ein stark jüdisch geprägtes Phänomen seien, ist dabei innerhalb der Diskursgemeinschaft heftig umstritten (Meinrenken

2018, Reyns-Chikuma 2017, Lund 2016a), scheint aber auch für die hier geführte Argumentation nicht so relevant zu sein im Gegensatz zu folgender Analyse:

Ob die Schöpfer der Superhelden je tatsächlich Homer, die Bibliothek von Apollodor oder das Nibelungenlied gelesen haben, ist fraglich. Unstrittig ist hingegen, dass sie durch diverse Adaptionen die Geschichten des Herakles, des Achilles und des Odysseus gekannt haben müssen, dass ihnen die nordischen Götter wie Odin und Thor vertraut und die alttestamentlichen Figuren wie Judith und David ein Begriff waren. (Nehrlich 2018, S. 28)

Was sich hierin vielmehr zeigt, ist das, was Freud schon für den Mythos konstatiert hat. Es ist der Rückgriff auf eine längst vergangene Ausdrucksweise im Angesicht der Krise. Ob diese Geschichten explizit bekannt waren und direkt adaptiert wurden ist dafür nicht von Bedeutung. Entscheidend ist, dass tief im kulturellen Gedächtnis vergrabene Denkformen liegen, die unter der Bedingung existenzieller Bedrohung eine Orientierungskraft entfalten, die vor aller Reflexivität liegt. Und das sind die Motive, die seit Jahrtausenden im kulturellen Gedächtnis verankert sind, wahrscheinlich weil sie sich in solchen Situationen als erfolgreich bewährt haben. Denn nur das, was Bedeutung hat, wird weitererzählt und geht so über in das kulturelle Gedächtnis. In der Weitergabe alter Geschichten im neuen Gewand gepaart mit der durch sie erzeugten Resonanz zeigt sich genau ihr mythisches Orientierungspotenzial. Und auch für den akademischen und den Fandiskurs ist unter der Perspektive von Orientierung nicht entscheidend, ob Siegel und Shuster und die anderen Comicschaffenden ihre Geschichten so intendiert hatten, sondern dass sie durch die Leserschaft so gedeutet werden, das in Superman ein säkularisierter amerikanischer Messias gesehen wird. Das ist Ausdruck der Orientierungskraft, die von dem Narrativ ausgeht, selbst – oder vielleicht, gerade wenn – es kontrovers diskutiert wird.

Nichtsdestotrotz werden diese mythischen Muster besonders augenscheinlich bei den Geschichten, die mythisch-religiöse Themen sehr explizit bearbeiten, und dafür steht kein*e Comicschaffende*r mehr als Jack Kirby, der bereits Asgard in das Marveluniversum eingeführt hatte und wenig später bei DC mit dem *fourth world*-Storybogen einen genreprägenden (Cronin 2021) Krieg der alten gegen die neuen Gött*innen inszenieren sollte, u. a. aufgenommen in der bezeichnenden Reihe *The New Gods* (#1, 1971), die bereits auf der Titelseite einen epischen Kampf verspricht:

WHEN THE OLD GODS DIE -- THERE AROSE THE NEW GODS

(The New Gods #1, 1971, Titelseite)

»Kirby's mix of slang and myth, science fiction and the Bible, made for a heady brew, but the scope of his vision has endured« (Daniels 1995b, S. 165). Es sind »Kirbys Geschichten über zeitgenössische Götter, die auf den Straßen von Manhattan spazieren« (Morrison

2013, S. 152), »geschaffen, um die Ängste und Hoffnungen der säkularen Welt zu verkörpern« (Morrison 2013, S. 148). Trotz der pantheistischen Konstruktion steht aber letztlich der Mensch im Mittelpunkt sowie die Entscheidung über das Schicksal der Menschheit (Hatfield 2013). In den Geschichten spiegeln sich im Grunde genommen pädagogische Grundkonflikte »zwischen Veranlagung versus Erziehung, Gut versus Böse, Jung versus Alt, Tyrannei versus Freiheit« (Morrison 2013, S. 151).

These myth-making gestures weren't just tokens of archaism: they were very much at home in Cold War America, testimony to the beliefs and fears of the time. Implicitly, Kirby's personal mythologies testify to and make sense within the Cold War's totalizing ideological conflict. This is why Marvel's vintage superhero comics have a time capsule-like quality. They also attain, not least because of Kirby's graphic mythopoesis, some of the timeless, deeply resonant qualities of mythology and legend. (Hatfield 2013, S. 137)

Und auch dieses Beispiel zeigt wieder die im Mythos liegende Verknüpfung von Zeitlosigkeit, die sich dennoch in Zeitgebundenheit artikuliert. Die explizite Thematisierung des Superheroischen als etwas Göttliches wird insbesondere weitergeführt in der bereits angesprochenen – und zu DCs erfolgreichsten Comics gehörenden (Pasquill 2018) – *Kingdome Come*-Reihe, deren zentrales Anliegen in der Verhandlung der Selbstverantwortlichkeit der Menschen besteht (Lanzendörfer 2015), sowie in einer Vielzahl der Arbeiten Morrisons – was ihn zu einem der bedeutendsten Comicbuchautor*innen gemacht hat (Murray 2021, Harth 2021) –, die alle dazu führten, dass zumindest die wichtigsten Held*innen im DC-Universum als Gött*innen verstanden werden können.

By connecting the work with others past and present an argument emerges that the core DC heroes can be understood as »gods« because of their iconic status, durable nature, and ability to ignore fundamental limits, both within the constructed world they inhabit and within American culture. However, this idea is deeply problematic for any character for whom mere mortal is a core attribute. Morrison's story therefore, uses typological allegory and symbolism to draw out the tension between mortal and divine in the realm of legend, even while clarifying the scope of his broader arguments about cyclical time and mythological cycles. Ultimately, Batman cannot have an apotheosis because then he would not be Batman, but he can be transformed within the world of the comics into the timeless icon he is for many readers. The process of demonstrating this takes maximum advantage of those traits Douglas Wolk identified as most positive and alluring about superhero comics: the ability of characters to act as symbols and the relationship between individual stories and the larger corpus. Morrison's use of symbol and theme makes a dramatic statement not only about Batman, or about DC characters, but about superhero comics in general and their ability to function as modern mythology. (Reid 2015, S. 139 f.)

Dabei nehmen, zumindest in der expliziten Darstellung, die Comics durchaus eine kritische Perspektive auf den Aspekt der Vergöttlichung der Superheld*innen ein, wie z. B. die folgende Szene illustriert, in der – nachdem Superman kurz nach Abwenden der Apokalypse zu der Einsicht gelangt, dass er selbst die drohende Apokalypse mitzuverantworten hat – der Erzähler der Geschichte, Minister Norman McCay, zu Superman sagt:

MCCAY: WE ... WE SAW YOU AS GODS ...

SUPERMAN: AS WE SAW OURSELVES. AND WE WERE BOTH WRONG. BUT I NO LONGER CARE ABOUT THE MISTAKES OF YESTERDAY. I CARE ABOUT COPING WITH TOMORROW ... TOGETHER.

(Kingdome Come #4, 1996, S. 36)

Die im Comic vorgeschlagene Lösung des Problems auf expliziter Ebene ist eine Lesart des Göttlichen als Inspiration. Dadurch wird es möglich, Mensch – als Handlungsmacht im Faktischen – und Gottheiten – als kreativ-inspirierende Quelle im Möglichen – in ein kooperatives Verhältnis zu setzen, die gemeinsam den großen Herausforderungen der Gegenwart gewachsen sind. Dieses Versprechen auf expliziter Ebene kann *Kingdome Come* jedoch auf impliziter Ebene nicht durchhalten, weil es immer wieder zurückfällt in mythische Strukturen, durch die die Selbstverantwortung der Individuen an Göttliches abgegeben wird und somit letztlich genau die mythische Hoffnung einer alles richtenden Instanz bedient, die eigentlich in der Geschichte überwunden werden soll (Lanzendörfer 2015).

When Kingdom Come speaks of superheroes in terms of gods, it does not mean to evoke most of the things associated with gods, and certainly not with God: there is no sense of spiritual salvation, no sense of eternal life, no need for belief, no theology connected with the superheroes; nor, in the minor sense of gods, are they necessarily immortal, or even always beyond the explanations of a naturalistic outlook on the world. Superman, to give just the most obvious example, gains his power from the rays of our red sun, as compared to his home planet's yellow one – and the mere fact that Superman has a home, and parents, and indeed a parent civilization takes away the ineffable of genuine godhood. The term »god« and its cognates, as well as the various other terms used in Kingdom Come to apply to superheroes are metaphors of something quite different. What it means to evoke is a sense of omnipotence, and indeed even that is saying too much: for the comic, godhood ultimately boils down to a sense of having great power, greater certainly than that which is given to humankind. Consequent to this, it is right to believe in the possibility that superheroes can solve the world's problems once and for all. This is precisely what Superman avows when he tells Wonder Women, right at the beginning, »I'm Superman. I can do anything«. Kingdom Come initially broadly develops the idea that, given a genuine interest, it is not a lack of power that prevents the superheroes from making the world »a utopia«

– as the Flash has done with Keystone City. Indeed, the superheroes seem perfectly capable of enforcing their (beneficial) will on the world for much of the narrative, as well as being urgently desired to do so. It is unsurprising, then, that Norman McKay is angry when he asks the Spectre, »You mean that all you have to tell me is that those who could save us won't«? This already points to a secondary effect: the metaphor of superhero godhood also implies an abdication of responsibility on the part of those whose are themselves not gods, the humans who, faced with the developments of a new breed of superhumans, finds themselves hoping for the help of the older ones, rather than taking their own fate into their hands. (Lanzendörfer 2015, S. 150 f.)

»Kingdom Come never abandons its own uneasy god metaphor, even as it insists that it has done so, because it cannot abandon its belief that in a world of superheroes, these superheroes will always be dominant, and always end up affirming the status quo« (Lanzendörfer 2015, S. 161). Diese Analyse Lanzendörfers ist deswegen so interessant, weil sie einerseits begründet, weshalb das Superheroische nicht als Religion begriffen werden kann, aber gleichzeitig aufzeigt, dass selbst in dem expliziten Versuch mit den mythologischen Deutungen des Superheld*innennarrativs zu brechen, implizit dieser Bruch nicht durchgehalten wird, sondern immer wieder auf die essenziellen mythischen Grundmuster der Abgabe von Selbstverantwortung sowie der Erhaltung des Status Quo durch eine den Menschen überschreitende Instanz zurückfällt. Und das ist genau der zentrale Aspekt der Kritik Ecos (2018) am Superheld*innennarrativ, dass Superman – und zweifellos auch viele andere Superheld*innen – in ihrer weit übermenschlichen Agency und ohne großen Aufwand, das Schicksal der Welt zum besseren verändern könnten, letztlich aber als »Handlanger der Polizei« (Groensteen & Morgan 2018, S. 234) nur die bestehende Ordnung wiederherstellen. Damit gelangt man unmittelbar an die Theodizeefrage, die auch an anderer Stelle immer wieder im Kontext des Superheroischen diskutiert wird (El-Khoury 2017, Imray 2017, Boudreaux 2017). Insofern also behandelt das Narrativ religiöse Fragestellungen, bleibt dabei aber dichter am mythischen Heros, der eben nicht Omnipotenz, sondern Endlichkeit und damit Menschlichkeit repräsentiert. Und diese Endlichkeit wiederum ist Voraussetzung für die sowohl für Mythos als auch Superheroismus konstitutive Idee der selbstlosen Opferbereitschaft.

Und wenn man nachdenkt, fällt einem auf, dass das Opfer und die Fähigkeit, Opfer zu bringen, in der heutigen Gesellschaft als Tugenden fast vergessen oder zumindest sehr unterschätzt scheinen. Wir neigen sogar dazu, das Opfer als etwas Negatives anzusehen, da wir uns nur darauf konzentrieren, was wir verspielen könnten, und das Ziel aus den Augen verlieren, das nicht ohne Opfer erreicht werden kann. Ein Opfer ist immer eine An- oder Vorauszahlung. (Loeb & Morris 2018, S. 112)

Darin verbirgt sich die Erkenntnis, »dass es keine Selbsterfüllung ohne Selbsthingabe gibt« (Loeb & Morris 2018, S. 112), und es scheint, als läge darin eine Art Gegengewicht zu einer

Gegenwart, die geprägt ist von einem ökonomischen Imperialismus (Ulrich 2016), also der Ausbreitung individuell-nutzenmaximierenden Verhaltens auf immer mehr außerwirtschaftliche Handlungsfelder (Becker 1993), und steht somit für die utopische Sehnsucht nach einer altruistischen, im besten millschen Sinne utilitaristischen (Mill 2009) Gesellschaftsform, bei der das Individuum im Dienste des Allgemeinwohls steht. Dieses Motiv scheint dabei für die Gegenwart kulturinvariante Bedeutung zu haben.

Spider-Mans Credo liegt die Überzeugung zugrunde, dass Opfer gebracht werden müssen, um dem größeren Guten zu dienen, eine Botschaft, die über nationale Ideologien hinausgeht und ein internationales und speziell auch indisches Publikum ansprechen kann, ohne dass die Kerngedanken der Figur modifiziert werden müssten.
(Davé 2018, S. 406)

Hierin artikuliert sich letztlich die Angst vor der Vereinzelung, die sich auch in den Gegenwartsdiagnosen gezeigt hat und macht das Superheld*innennarrativ, wie den Mythos, zu einer »cultural resource for dealing with anxieties in an era of uncertainty surrounding public safety« (Phillips & Strobl 2013, S. 18) und damit zum Symbol für Hoffnung.

LOIS LANE: DARKNESS, THE TRUEST DARKNESS, IS NOT THE ABSENCE OF LIGHT. IT IS THE CONVICTION THAT THE LIGHT WILL NEVER RETURN. BUT THE LIGHT ALWAYS RETURNS TO SHOW US THINGS FAMILIAR, HOME, FAMILY, AND THINGS ENTIRELY NEW, OR LONG OVERLOOKED. IT SHOWS US NEW POSSIBILITIES AND CHALLENGES US TO PURSUE THEM. THIS TIME, THE LIGHT SHONE ON THE HEROES COMING OUT OF THE SHADOWS TO TELL US WE WON'T BE ALONE AGAIN. OUR DARKNESS WAS DEEP AND SOON TO SWALLOW ALL HOPE. BUT THESE HEROES WERE HERE THE WHOLE TIME TO REMIND US THAT HOPE IS REAL. THAT YOU CAN SEE IT. ALL YOU HAVE TO DO IS LOOK, UP IN THE SKY.

(Justice League 2017)

Und selbst wenn die häufig verwendete Formel von Superheld*innen als Mythos, Gött*innen oder Religionssubstitut das Narrativ möglicherweise überstrapaziert, bedient es sich jedoch zweifelsohne religiöser und mythologischer Motive (Hatfield 2013) – was zumindest den von Rauscher (2019) eingeführten Begriff des Mythenpatchworks rechtfertigt – und kann dadurch vergleichbare Orientierungspotenziale entfalten, insbesondere vor dem Hintergrund der aktuellen gesellschaftlichen Situation. Superman

allows for the possibility of reestablishing meaning and stability in the fractal space of the New World Disorder. To what extent it is in fact met by this ritual sacrifice, the need for stabilization has become especially strong in postmodernity, as we contend

with the effects of so many radical social, political, and technological transformations
[...]. (Kipniss 1994, S. 148)

Ein weiteres Ergebnis, dass in Kapitel 6 noch einmal vertieft betrachtet werden wird, kündigt sich aber bereits in der Analyse des Superheroischen als Mythos an. »Because superheroes have become more and more recognizable over the years, they are uniquely placed to give a modern society a mythological framework of secular gods and heroes through which societal ideals can be discussed, examined and complicated« (Bahlmann 2016, S. 4). Wie bereits unter dem Aspekt der Held*innen diskutiert – und wie sich ebenfalls in der hier eröffneten Analyse andeutet – ist das Superheld*innennarrativ stark diskursprovozierend. Durch die mit dem Narrativ einhergehende starke Reduktion der Komplexität der erfahrenen Welt, zwingen sie einen förmlich dazu, sich selbst zu positionieren und dadurch zu reflektieren. Auch das dient dem Prozess der Selbstvergewisserung. »Nicht Gehorsam gegenüber dem Text sei gefordert, sondern persönliche, je eigene Teilnahme an den mythischen Gehalten, mögen sie uns abstoßen oder ansprechen« (Cesana 1993, S. 318). Dieser Moment kritischer Selbstreflexion scheint dabei von entscheidender Bedeutung zu sein, will der Mythos nicht Gefahr laufen zur Ideologie zu werden.

[M]any have interpreted superheroes as keepers of the status quo. Most famously, Umberto Eco argued that the comic book medium itself leaves no room for counterhegemonic ideology. However, we suggest that, at times, there are expressions of resistance to be found, particularly at the intersection of race, gender, sexual orientation, and heroism in a post-9/11 context. (Phillips & Strobl 2013, S. 8 f.)

Das Superheld*innennarrativ scheint sich somit nicht bloß der ordnungserhaltenden Mittel zur Aufrechterhaltung von Hoffnung des Mythos zu bedienen, sondern in ihm liegt ebenfalls das selbstreflexiv-gesellschaftskritische Moment der Utopie, das der Gefahr der Ideologie entgegenwirkt. Das herauszuarbeiten ist Ziel des folgenden Kapitels.

5.2 Utopie

Wer beim Vertrauten stehen bleibt, hört auf zu wachsen, wie so manche ›Erwachsende‹, und bemerkt es nur an der Langeweile, die ihn oder sie ergreift, am Überdruß einer ständigen Wiederkehr des Gleichen, schließlich dem Verlust jeder Hoffnung auf Zukunft. Offenheit dem Fremden gegenüber also das Lebenselexier und Einigung ins Eigene der Stillstand, Vorhof des Todes? (Lorenz 2011, S. 350)

5.2.1 Merkmale des Utopischen

»Wenn die utopischen Oasen austrocknen, breitet sich eine Wüste von Banalität und Ratlosigkeit aus« (Habermas 1985, S. 161). »Die Angst vor der Zukunft fordert Zukunftsdenken heraus« (Voßkamp 1982, S. 1). Will der Mensch Schöpfer seiner eigenen Zukunft sein, bedarf es eines kritisch-reflexiven Gegenstücks zum Mythos, der sicherheitsspendenden Wiederkehr des ewig Gleichen. Nur das erlaubt das Heraustreten aus dem ewigen Strom der Erfahrung – die Befreiung aus den Sachzwängen der Faktizität, der vermeintlichen Alternativlosigkeit von Welt – und wird zur Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis und zum Bewahrer von Autonomie (Kralemann 2011).

In Bezug auf die auch aktuell immer wieder beschworene ›Alternativlosigkeit‹ des bestehenden Gesellschafts- und Wirtschaftsmodells schlummert demnach genau hier ein fulminantes Potenzial zur ›Ent-Täuschung‹ des Status quo, die nicht nur dessen Schwächen unverblümt offenlegt, sondern auch die Proklamation der einen einzigen Möglichkeit Lügen straft. (Maahs 2019, S. 53 f.)

»An die Stelle mythisch-religiöser Weltdeutung und Dogmatik tritt die Analyse der Realität – aus der unbeeinflussbaren Maschinerie und Determination eines Heilsplans wird menschliche Planung und Aktion, aktive Veränderung« (Soeffner 2019, S. 22) als Ausdruck eines »desire for a better way of being« (Levitas 1990, S. 191). In der Antike war dieses Gegengewicht die Tragödie. »In ihrer Auseinandersetzung mit dem Mythos verweigert die Tragödie die Hinnahme einer Welt der vorgegebenen Schicksalszusammenhänge und dokumentiert die Umlastung des Schicksalsbegriffs auf das Subjekt« (Lohse & Malatrait 2006, S. 7). Heute ist es die Utopie, der »Zukunftsentwurf kontrafaktischer Gegenbilder« (Voßkamp 2013, S. 22), deren zentrale Aufgabe »in der Erschließung neuer Möglichkeiten auf der Basis unserer Wünsche« (Soeffner 2019, S. 82) liegt.

Eine Utopie gibt kein Abbild der wirklichen Welt oder der aktuellen politischen oder gesellschaftlichen Ordnung. Sie existiert an keinem Punkt in der Zeit oder im Raum; sie ist »nirgendwo«. Aber gerade diese Konzeption eines Nirgendwo hat die Prüfung bestanden und ihre Kraft bei der Gestaltung der modernen Welt unter Beweis ge-

stellt. Es ergibt sich aus dem Wesen und der Eigenart ethischen Denkens, daß es sich mit der Hinnahme des »Gegebenen« niemals begnügen kann. Die ethische Welt ist nie gegeben; sie befindet sich stets »im Bau«. »In der Idee leben«, so sagt Goethe, »heißt das Unmögliche so behandeln, als wenn es möglich wäre«.

(Cassirer 2010b, S. 99)

Die Utopie ist somit Reflexion als auch in die Zukunft projizierte Transformation einer gesellschaftlichen Ordnung und damit zwar wirklich und gegeben, aber dennoch stets gemacht, insofern niemals notwendig gegeben, sondern kontingent. Sie ist Vorgefundenes und Hervorgebrachtes zugleich (Lorenz 2008) und deswegen – wie bereits beim Mythos problematisiert – in der Verantwortung des Menschen.

Sie war eine symbolische Konstruktion, dazu geschaffen, eine neue Zukunft für die Menschheit anzuzeigen und wirklich werden zu lassen. In der Geschichte der Zivilisation hat die Utopie immer wieder diese Aufgabe erfüllt. In der Philosophie der Aufklärung wurde sie zu einer selbständigen literarischen Gattung und erwies sich als eine der stärksten Waffen bei den Angriffen auf die bestehende politische und soziale Ordnung. Zu diesem Zweck wurde sie von Montesquieu, von Voltaire und von Swift eingesetzt, und Samuel Butler machte im 19. Jahrhundert einen ähnlichen Gebrauch von ihr. Die große Bestimmung der Utopie ist es, Raum zu schaffen für das Mögliche, im Gegensatz zu einer bloß passiven Ergebung in die gegenwärtigen Zustände. Es ist das symbolische Denken, das die natürliche Trägheit des Menschen überwindet und ihn mit einer neuen Fähigkeit ausstattet, der Fähigkeit, sein Universum immerfort umzugestalten. (Cassirer 2010b, S. 100)

Die Utopie ist also Ausdruck der Gestaltungsfähigkeit des Menschen, die Möglichkeit, sich Welt anders vorzustellen als sie ist und sich an diesem anderen zu orientieren.

Während Mythos, Religion und ihr Nachfahre und Komplement – die Status quo-Ideologie – sich einen Rechtfertigungsapparat, einen Kanon von Lehrsätzen aufbauen, die – wie wir zu zeigen versuchten – »nicht Niederschläge der Erfahrung oder Endresultate des Denkens« sind, sondern in der Projektion vorgenommene und von der Realisierbarkeit isolierte »Illusionen, Erfüllungen der ältesten, stärksten, dringendsten Wünsche der Menschheit«, versucht die Utopie als emanzipatorische Denkfigur, einen Kompromiss herzustellen zwischen Wunsch und Realität, zwischen der Erfahrung und dem Versuch, Alternativen zur Erfahrung zu denken. Die Überzeugungskraft hat die Utopie mit den von ihr überwundenen Vorläufern gemeinsam: Das Geheimnis ihrer Stärke ist das Geheimnis jener ältesten und dringendsten Wünsche der Menschheit, als deren Kern die Untersuchung den Autonomiewunsch herausgearbeitet hat. Als Prinzip der denkerischen und praktischen Selbstgestaltung

hat sich die Utopie abgelöst von jenen im Warten auf die totale Veränderung erstarrten Wunschgebärden, ebenso wie von einem, zum mystischen Irrationalismus degenerierten Idealismus [...]. (Soeffner 2019, S. 242 f.)

»Die Vorwegnahme der Zukunft im utopischen System ist dabei motiviert durch die Vergangenheit: durch die traumatische Erfahrung des Autonomieverlustes« (Soeffner 2019, S. 219) und ist damit auch eine Form von Angstbewältigung. Hierin deutet sich bereits ein scheinbar widersprüchliches Verhältnis an, das in Kapitel 6 noch einmal explizit aufgegriffen werden wird. Die beiden fundamentalsten Wünsche und Ängste des Menschen scheinen von prinzipiell gegensätzlichem Wesen zu sein, der mythische Wunsch nach Selbstaufgabe – als Reaktion auf die Angst vor Selbstverantwortung – und der utopische Wunsch nach Autonomie – als Reaktion auf die Angst vor dem Verlust der Selbstverantwortung –, oder, um es in einem konkreten Begriffspaar zu fassen: Menschsein konstituiert sich vor dem Hintergrund des komplementären Spannungsverhältnisses von Autonomie und Heteronomie.

Als Möglichkeit der Realitätsanalyse und der Realitätsveränderung den gleichen dynamischen Entwicklungsprozessen unterworfen wie die Realität, erweist sich die Utopie als die eigentlich realistische, weil praktisch-vernünftige Einstellung zur Wirklichkeit, während sich die Erhaltung des Status quo, aufgebaut auf der Mystifizierung der Tatsachen, als »das illusionärste aller Ziele« enthüllt: Diese Überkonformität mit den ›Tatsachen‹ entspringt letztlich der Angst vor den ›Tatsachen‹. (Soeffner 2019, S. 83)

Der Mythos erweist sich dabei als in zweifacher Hinsicht illusorisch; einerseits, weil der Erhalt des Status Quo aufgrund der dynamischen Struktur von Welt grundsätzlich nicht erhalten werden kann und andererseits, weil Aushalten und Ertragen mit Lösen gleichgesetzt, dadurch aber genau praktisch-vernünftige Lösungen verhindert werden.

Dazu Luhmann, dem ich theoretisch nicht folge, der aber immer für ein treffendes Zitat gut ist: »Wir können nur sicher sein, dass wir nicht sicher sein können, ob irgend etwas von dem, was wir als vergangen erinnern, in der Zukunft bleiben wird wie es war.« (Faulstich 2017, S. 11 f.)

Der unerschütterliche Glaube daran, dass Krankheiten oder Naturkatastrophen eine gerechte Strafe der Gött*innen sind, verhindert die Entwicklung von Medikamenten oder den Bau von Deichen. Die Utopie hingegen beschreibt die Suche nach Lösungen im Möglichen, und kann nur dann zu praktischen Lösungen führen, wenn sie sich aus der selbstreflexiven Analyse des Faktischen speist – wie in Kapitel 2.1 beschrieben.

Die Kritik der Utopie an der Realität besteht nicht – wie nahezu durchgängig angenommen wird – in der Gegenüberstellung von schlechter Realität und letztlich außergeschichtlichem idealem Gegenbild, von dem insgeheim angenommen wird, daß es nicht zu verwirklichen sei, sondern darin, daß ein handelndes und über seine Handlungen reflektierendes Subjekt kritisch und ›praktisch‹ mit der Wirklichkeit umgeht, d. h. sie als Wirklichkeit und Möglichkeit zugleich behandelt, indem es seine Handlungen an jeder Stelle als Korrektur der Wirklichkeit, als ›praktische Reflexion versteht. (Soeffner 2019, S. 84)

Hierin liegt der wesentliche Unterschied zwischen einer Utopie und dem, was gemeinhin alltagssprachlich mit utopisch gemeint ist. Die Utopie steht also genau nicht für das prinzipiell Unmögliche, das rein Phantastische. Imaginationen des Schlaraffenlandes sind deswegen zu Erzählungen verdichtete Hungerfantasien als Ausdruck der ständigen Angst vor Hunger, aber keine Utopien, weil sie keine alternative Gesellschaftsordnung entwerfen (Pleij 2000), keine mögliche Lösung anbieten, die sich aus der Analyse des Faktischen heraus begründet.⁸ Die Utopie nutzt die »kritische Analyse der Realität als Argument für die Verwirklichung utopischer Pläne« (Soeffner 2019, S. 18 f.). Sie bleibt somit der Ordnung des Faktischen verhaftet, nur dadurch ist sie als Möglichkeitsentwurf überhaupt innerhalb einer Gemeinschaft verhandelbar. Die Utopie kann so von der Heterotopie unterschieden werden als dem Ort, wo keinerlei Bezug mehr zur etablierten Ordnung hergestellt werden kann und der deswegen unverstanden bleiben muss (Foucault 2020).⁹ Den Bezug auf die bestehende Ordnung teilt dabei der Mythos mit der Utopie. Die Utopie kann sich deswegen auch niemals ganz vom Mythos lösen, da sie immer wieder mythische Vorstellungen in den utopischen Entwurf unreflektiert inkorporiert. Dennoch bleibt der Umgang mit der Ordnung fundamental verschieden.

Die utopische Planung ist geradezu das Gegenstück mythischer Weltdeutung, die von sich aus keine Veränderung anstrebt, sondern abwartet und die mythische Weltdeutung zum Daseinsgesetz hypostasiert. Trotz dieses wesentlichen Unterschieds in der Grundhaltung kann das utopische Modell in einem thematischen Bereich seine Herkunft aus dem Mythos nicht verbergen. Die mit der Utopie verschmolzenen Mythen vom Garten Eden, vom goldenen Zeitalter, vom irgendwann erscheinenden

⁸ Diese Position ist dabei keineswegs unumstritten, vernachlässigt sie doch die »fiktiv-ludische Seite der Utopie« und verstellt dadurch den Blick dafür, dass am Ende »die entscheidende Differenz ja doch im unterschiedlichen Publikum der Texte [liegt], denn Utopien richten sich vornehmlich an Eliten, während das Schlaraffenland trotz allem doch als ›populäre Phantasie‹ zu bezeichnen wäre« (Velten 2003, S. 168). Aber auch wenn so die Übertragung auf das Superheld*innennarrativ entschieden einfacher zu rechtfertigen wäre, rückt die Utopie dabei in die Nähe zum Mythos, was auf Kosten von Differenzierbarkeit und konzeptueller Klarheit geht. Deswegen geht es hier zunächst darum, anhand eines engeren Utopiebegriffs dessen invarianten Ordnungsstrukturen herauszuarbeiten, in dem Wissen darum, dass diese anschließend auch auf weniger elitäre Narrative übertragen werden können.

⁹ Auch wenn sich die Begriffsverwendung in Foucaults späteren Analysen ändern sollte (Schäfer-Biermann et al. 2016), eignet sie sich hier dennoch in ihrer Abgrenzung zur Präzisierung des Utopischen.

den ewigen Frieden sind allesamt Mythen des Anfangs, des Neubeginns, und eben diesen Kern behält die Utopie bei. Im Gegensatz zum Mythos hat der utopische Neuanfang emanzipatorischen Charakter, er zielt ab auf menschliche Autonomie. Geschichte ist ihm menschliche Geschichte, die auf die Überhöhung durch ein metaphysisches Gegenüber und damit auf ein von außen gegebenes Ende der Geschichte verzichtet. Raum und Zeit sind damit begriffen als Anschauungsformen menschlichen Verstandes und als Bereich menschlicher Handlungsmöglichkeiten. Der Ausbruch aus dem Mythos und seiner zyklischen Zeitvorstellung hat vor allem zur Folge, daß die Veränderung als Wert, als Möglichkeit begriffen wird, die wahrgenommen werden muss. Veränderung ist nicht länger ein notwendiges Übel, dem man am besten durch Abwarten auf das bessere Jenseits begegnet, sondern die menschliche Chance schlechthin. (Soeffner 2019, S. 91 f.)

Wo der Mythos also vollständig der unreflektierten Reproduktion der faktischen Ordnung dient, markiert die Utopie den entscheidenden selbstreflexiven Schritt, durch den die Ordnung selbst zum Gegenstand der Betrachtung wird, dadurch der unmittelbaren Faktizität enthoben wird und so den Möglichkeitsraum eröffnet, der es erlaubt, die Ordnung zu transformieren, diesen neuen Möglichkeitsentwurf im Narrativ der Utopie zu präsentieren, ihn dadurch der Gemeinschaft zum Diskurs anzubieten, wodurch er dann als erstrebenswertes Ideal sein Orientierungspotenzial entfalten kann. Beide entstehen als »Resonanzphänomene auf soziale Krisen« (Saage 1997, S. 9), der Mythos mit dem Ziel der Bewahrung, die Utopie mit dem Ziel der Erneuerung der etablierten Ordnung. »Utopisches Handeln, das aus einem Trauma folgt, steht unter dem Diktat des ›Nie wieder darf das geschehen!‹ Der Utopiewille ist der Wille der Opfer, die sich vor der schrecklichen Zerstörung ihres Lebensplans in Zukunft schützen wollen« (Blamberger 2013, S. 10).

Trotz des emanzipatorischen Charakters der Utopie weist aber auch sie genau wie der Mythos eine gefährliche Nähe zur Ideologie auf, sobald die neue, zu erschaffende Ordnung verabsolutiert wird. Das jedoch verkennt einen weiteren konstitutiven Wesenszug der Utopie. »Sicher, die Utopie kann nicht auf Normen verzichten, sie schreibt jedoch konkrete Normen nicht vor, sondern stellt die ihres Erachtens gegenwärtig beste Wahlmöglichkeit vor und auch zur Diskussion« (Soeffner 2019, S. 92). »Sie liefert keine endgültige Lösung, sondern beleuchtet einen möglichen Lösungsansatz und tritt damit den Beweis an, dass generell Behebungen aktueller kollektiver Probleme denkbar sind« (Maahs 2019, S. 52). Darüber hinaus kann keine Utopie so detailliert ausbuchstabiert sein, dass keinerlei Raum für Deutungsmöglichkeiten durch die Leserschaft mehr bestünde (Soeffner 2019), obwohl in ihr »nicht nur partielle Verbesserungsvorschläge für einzelne Lebensbereiche gemacht werden, sondern eine möglichst umfassende Alternative entwickelt wird« (Bulk 2017, S. 12).¹⁰

¹⁰ Im Gegensatz hierzu sieht Harten (2010) eher eine Wandlung von absoluten gesamtgesellschaftlichen Utopien zu pluralistischeren Utopiemodellen, die sich durchaus auch auf Einzelaspekte und spezifische Probleme beziehen können.

›Ordnung‹ wird also nicht etwa bloß von und in der Literatur gestaltet; in ihrer Pluralität wird sie über die Erzähltexte einerseits allererst als diskussions- sowie reflexionswürdiger Verhandlungsgegenstand etabliert und kann andererseits im gedanklichen Experimentierraum der Erzählungen zugleich nahezu grenzenlos in all ihren möglichen Ausprägungen und (Dys-)Funktionalitäten entworfen werden. (Fuhrmann & Selmayr 2021, S. 12 f.)

Die Utopie ist somit ihrem Wesen nach Aufforderung zu Reflexion und Diskurs, nicht Aufforderung zu Ordnung. Und dabei zeigt sich, dass genau die Utopien eine besondere Orientierungskraft entfalten, die Raum lassen für die Einbildungskraft der Leser*innen (Soeffner 2019). Die individuelle Einbildungskraft ist deswegen für die Utopie von Bedeutung, weil sie eben nicht bloß ein Entwurf von Ordnung ist, sondern, im Sinne von Autonomie, Ordnung immer im Spannungsfeld von Individuum und Gemeinschaft verhandelt.

Die utopische Diskussion möglicher Einstellungen gegenüber der Realität analysiert nicht nur das ›Objekt‹ Realität, sondern immer schon das Verhalten des ›Subjekts‹ gegenüber der Realität. D. h. Realität ist immer schon mit dem in ihr lebenden Subjekt verknüpft, nicht allein durch die Wahrnehmung, sondern durch das Verhalten des Subjekts in dieser ›Umgebung‹ [...]. (Soeffner 2019, S. 120)

Damit ermöglicht es die Utopie einer*m, das Selbst in den neu eröffneten Möglichkeitsraum zu projizieren und die neue Ordnung quasi spielerisch zu erkunden und zu bewerten unter der Frage, ob diese Ordnung eine lebenswerte, gerechte Ordnung sei. »Der Rezipient kann diesem Verweis jedoch nur folgen, wenn er seine eigene Imaginationskraft bemüht und gedanklich ebenfalls den realen Ort verlässt, sich nach Kant und Arendt ein geistiges Bild von etwas schafft, das gegenständlich abwesend ist« (Maahs 2019, S. 54). »Utopie meint also nicht nur die Konstruktion von gesellschaftlichen oder politischen Institutionen, sondern auch die präzise Einbettung von Individuen in einen gesamtgesellschaftlichen Kontext« und erfüllt »den Zweck, dem Rezipienten aufzuzeigen, wie ein Gesellschaftssystem aus dem Chaos in eine neue Ordnung überführt werden kann« (Stoppe 2019, S. 169 ff.), ist damit also Ausdruck von Hoffnung. Nur eine derart gestaltete diskursive Ausrichtung der Utopie kann gewährleisten, dass Poppers (2003) gegen sie gerichteter Vorwurf einer dogmatischen Ideologie ins Leere läuft. Für die Utopie lassen sich damit folgende wesentlichen Merkmale bestimmen:

die Verschränkung des Gegenentwurfs mit der Kritik der gegenwärtigen Verhältnisse, die rationale Begründung von Kritik und Alternative, die es in die Hand des Menschen legt, die gesellschaftlichen Verhältnisse zu gestalten, die Orientierung aufs Diesseits, die konkrete Darstellung der alternativen Gesellschaft, den sozio-ökonomischen und politischen Charakter, den Entwurf eines Neuen Menschen. (Amberger & Möbius 2017, S. 1)

Die Utopie entwirft sich damit zweifelsfrei als eine Spielart des Logos, verkürzt dabei den Logos aber nicht auf das Faktische, sondern ist eben rational begründet Mögliches, dessen rationale Begründetheit sich aus der kritischen Analyse der invarianten Ordnungsstrukturen des Faktischen ergibt. Utopien sind »rationale Fiktionen menschlicher Gemeinwesen, die in kritischer Absicht den herrschenden Missständen gegenüber gestellt werden« (Schölderle 2017, S. 17). »Vermögen (dynamis) wird der Wirklichkeit (energeia) gegenübergestellt« (Voßkamp 2013, S. 13). Die Utopie hat damit in mehrerlei Hinsicht eine vermittelnde Funktion.

Die Analyse der literarischen Erscheinungsform der Utopie als einer Mischform aus philosophischen und literarischen Textsorten ließ die verschiedenen Weisen der Vermittlungsfunktion dieser literarischen Form sichtbar werden. Sie vermittelt a) zwischen mythischen Bildern/Symbolen und rationaler Sozialtheorie; b) zwischen privatem, egoistischem Wunschtraum und kollektiver Planvorstellung; c) durch die kontrastive Analyse zwischen Fiktion und Realität; d) durch ein der Realitätsprüfung vorgelegtes realistisches Möglichkeitsmodell zwischen Naturalismus und Idealismus; e) durch die dem Möglichkeitsmodell in der Appellstruktur mitgegebene Handlungsaufforderung zwischen Reflexion und Praxis; f) durch die Angewiesenheit auf Praxis zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit. (Soeffner 2019, S. 86)

Auch wenn Soeffner die Utopie sehr eng fasst als Bezeichnung für eine spezifische Textsorte zwischen philosophischer und literarischer Abhandlung – aus gutem Grund, wie der schillernde und häufig negativ konnotierte gegenwärtige Gebrauch des Begriffs in Alltag und Wissenschaft zeigt (Bulk 2017)¹¹ – und Superheld*innencomics zweifelsohne nicht unter diese Bestimmung fallen würden, gilt auch hier, dass es nicht um die Frage geht, ob das Superheld*innennarrativ eine Utopie ist, sondern wieder darum, was sich für Erkenntnisse über das Superheld*innenphänomen gewinnen lassen, wenn man es als Utopie deutet. Und was die bisherige Betrachtung gezeigt hat, ist, dass das Superheld*innennarrativ viele der oben genannten Vermittlungsfunktionen übernommen hat und somit aufschlussreiche Einsichten in die Wirkungsweise des Narratives zu erwarten sind, wenn man es unter der

11 In dem seit Dekaden andauernden literaturwissenschaftlichen Streit »zwischen dem Intentionsbegriff eines utopischen Bewusstseins und der Gattungstradition literarischer Utopien«, ersterer sehr weit gefasst »im Sinne einer Handlungspraxis, die die Strukturen der gegebenen Erfahrungswirklichkeit überschreitet oder sprengt, die eine Ideologie verwirklicht« (Löwe 2013, S. 73) und somit eine deutliche Handlungsaufforderung impliziert – oder expliziert –, zweiterer als Typus elitärer literarischer Gedankenspiele begründeter alternativer Gesellschaftsordnungen, meist ohne Realisierungsabsicht. In dieser Arbeit kann keinem der beiden Traditionsstränge gefolgt werden. Bei dem weiten Utopiebegriff verliert die Utopie ihr selbstreflexives Potenzial und läuft Gefahr in die Nähe der Ideologie zu rücken, bleibt also kritisch nur in Bezug auf das andere, nicht auf sich selbst und verliert dadurch ihre Offenheit und das damit verbundene Aushandlungs- oder Diskurspotenzial. Die enge Begriffsbestimmung ist schlicht zu eng um eine Übertragung auf das Superheld*innennarrativ zuzulassen. Deswegen wird sich aus Ermangelung an begrifflichen Alternativen für diese Arbeit inhaltlich an dem gattungsspezifischen Utopiebegriff orientiert, ohne jedoch die gattungsspezifischen formalen Merkmale zu übernehmen. Das resultiert möglicherweise in einem nicht diskursfähigen Utopiebegriff, von dem aber dennoch zu erwarten ist, dass er wertvolle Einsichten in das Phänomen des Superheroischen ermöglicht.

Reflexionsfolie der Utopie betrachtet. Genauso wenig, wie das Superheld*innennarrativ also als ein in sich geschlossenes mythisches System aufzufassen ist, wird es dem Entwurf einer vollständigen Utopie gerecht werden, dennoch bedient es sich einer Vielzahl utopischer Momente, was es im folgenden Kapitel zu konkretisieren gilt. Man könnte hier den Ansatz Rauschers (2019) weiterführen und von dem Superheld*innennarrativ als einem Mythen- und Utopienpatchwork sprechen. Abschließend soll noch kurz auf das Konzept der Dystopie hingewiesen werden, da es besonders im Dunklen Zeitalter eine große Relevanz hat. Vor dem Hintergrund eines nicht-intentionalen Utopiebegriffs (Löwe 2013, vgl. auch oben S. 219, Fn. 10) erfüllen Utopie und Dystopie identische Funktionen und unterscheiden sich im Grunde nur im Hinblick auf ein Merkmal. Die Dystopie »entwickelt keine alternativen Lösungsvorschläge, sondern extrapoliert die negativen Entwicklungslinien der Gesellschaft« (Bulk 2017, S. 12, Fn. 31). Auch sie ist somit in die Zukunft prognostizierte Möglichkeit, aber nicht in Form eines Entwurfs einer besseren Gesellschaft, sondern die Zukunftsvision einer Gesellschaft, in der sich die als problematisch rekonstruierten Ordnungsmerkmale der Gegenwartsgesellschaft als etablierte Ordnungsstruktur durchgesetzt haben. Die Dystopie zeichnet so das Bild einer Gesellschaft, wie sie wäre, wenn man nichts ändern würde. Damit ist die Dystopie weniger konstruktiv als die Utopie in ihrem Entwurf, dafür präziser und expliziter in ihrer Kritik, aber letztlich – und das ist zumindest hier das wesentliche Merkmal – gleichermaßen diskurs- und reflexionsanregend. Wie aber artikuliert sich nun ein derartiges, in die Zukunft gerichtetes Möglichkeitsdenken im Superheld*innennarrativ?

5.2.2 Utopisches im Superheld*innennarrativ

*DIE EINZIGE MACHT, DIE ICH BESITZE, IST DER GLAUBE DARAN,
DASS WIR ES BESSER KÖNNEN.*

(The Falcon and The Winter Soldier 2021, S01, E06)

Dieses Zitat aus dem Staffelfinale von *The Falcon and The Winter Soldier* versinnbildlicht das zentrale Motiv des Superheld*innengenres prägnant. Es ist der unerschütterliche Glaube an die Möglichkeit und Herstellbarkeit einer besseren Zukunft, einer gerechten Zukunft, einer Zukunft ohne Verbrechen, Zerstörung, Gewalt. »All these godlike characters, in a vision of America that to me, growing up in the terrorist streets of Britain, seemed like the future...glorious! [...] It opened up a utopia of the mind« (Moore zit. n. Jensen 2005). Superheld*innen sind die Folie, an der man die Frage diskutiert, »was man werden wolle, nicht, was man sei – zumal in den Superheldenteams das Zusammenleben von Außerirdischen, Robotern, Cyborgs, Mutanten und Menschen als ethische Konstante präsentiert werde« (Giesa & Meteling 2018, S. 8).

Vielleicht ist dies das eigentliche Verdienst des feurigen Auftretens von Superman in »Action Comics Nr. 1«. Eine Explosion der Bilder und Taten losgetreten zu haben, die unseren allzu menschlichen Wunsch nach einer besseren Welt immer wieder neu entzündet, ebenso wie die Imagination von der eigenen körperlichen und geistigen Stärke – potenziert durch persönliche und fremde Erfahrungen der Vertreibung, Unterdrückung oder gar Vernichtung. (Meinrenken 2018, S. 224 f.)

Auf diese Weise können Superheld*innen den menschheitsgeschichtlichen Entwicklungsprozess Richtung Utopie unterstützen (Reynolds 2013). Deswegen nennt Millar in seiner kritischen Reflexion des Goldenen Zeitalters seinen, das vollständig Gute und Altruistische verkörpernden, sich bis zur Selbstaufgabe zwingenden Ursuperhelden The Utopian (Jupiter's Legacy #1, 2013), der in seinem unveränderbaren Kodex das Wesensmerkmal des Goldenen wie des Silbernen Zeitalters verkörpert:

WIR TÖTEN NICHT! WIR FÜHREN NICHT! WIR INSPIRIEREN!

(Jupiter's Legacy 2021, S01, E01)

Das trifft den Kern der Utopie. Superheld*innen repräsentieren eine alternative Ordnung, die inspirieren soll und dadurch orientieren kann, ohne dabei erzwungen zu werden. Diese Möglichkeit eröffnet sich dem Narrativ durch dessen »Entgrenzungspotenzial« (Mendl 2015, S. 64), dessen ständiger Präsenz in der Liminalität, also dem Ort, an dem die etablierte Ordnung bereits nicht mehr gilt, zumindest nicht für die Superheld*innen. Dort öffnet sich der Raum für den Entwurf von Alternativen. Diese inspirierende und orientierende Wirkung ist dabei keineswegs an Superkräfte gebunden.

Mit zwölf, dreizehn, vierzehn zeigte mir Lois Lane, wie ein Leben als Journalist, Reporter und urbaner / kosmopolitischer Autor aussehen kann. Sie gab abstrakten Ideen, Stärken, Lebenszielen wie »in der Großstadt leben«, »für seine Werte einstehen« und »Erfüllung finden im Beruf« ein Gesicht – und bis heute hat mein idealer Kollege und / oder Partner und / oder bester Freund Lois' Leidenschaft. Lois' Biss. Lois' Humor. Lois' Energie. [...] Einer der ältesten ›Superman‹-Slogans lautet: »You will believe a man can fly«. Lois Lane – als Partner, Kollegin, Ehe- und Karrierefrau – machte mich glauben, gemeinsame Arbeit, gemeinsamer Alltag und gemeinsame Leidenschaften, Ziele mit einem Menschen auf Augenhöhe seien ein erfüllendes, plausibles Ideal. Nicht jeder muss die Erde retten. Aber die Welt verändern und bereichern, mit Schwung, Lust, zwangloser Integrität, das wirkt bei Lois, Clark und vielen anderen DC-Figuren, auch ohne alle Superkräfte... möglich. Die Ansprüche, die diese beiden Journalisten / Bürger an sich stellen, machen Clark und Lois attraktiv. Beide wachsen über sich hinaus. Beide stacheln sich an. Beide wollen – füreinander, für ihre Stadt und für sich selbst – die beste Version ihrer selbst sein. (Mesch 2013)

In diesem autobiographischen Auszug zeigt sich wieder das zentrale Merkmal, das auch in der Einleitung zu *Kingdome Come* auf den Punkt gebracht wird. »Super-hero stories—whether their vehicle is though comic books or otherwise—are today the most coherent manifestation of the popular unconscious. They’re stories not about gods, but about the way humans wish themselves to be; ought, in fact, to be« (Maggin 2008, S. 6). Darin zeigt sich die »true power of the superhero – to illuminate the potential in all mankind« (Federspiel & Rodesiler 2017, S. 84). Die Stärke der Superheld*innen liegt also darin zu zeigen, was Mensch und Gesellschaft sein könnten. Diesen Eindruck gewinnt man besonders dann, wenn man den Blick von einzelnen Geschichten auf die jeweilige Figur als Ganze richtet. »Miller raises the fact that, at least theoretically, each superhero is fighting for an overall change in society, even if in each individual issue the hero is usually reactionary in maintaining the status quo« (Klock 2013, S. 128). Neben der Liminalität wird das ermöglicht durch das Mittel der Reduktion auf die invarianten Strukturen und dessen gleichzeitiger Überbetonung.

Die zweite Lektion, die ich Chris Claremont verdanke, ist die Einsicht, dass Übertreibung nicht notwendig im Gegensatz zur Auseinandersetzung mit der (vor allem sozialen und psychologischen, also menschlichen) Wirklichkeit steht, sondern sie gegenüber der planen Abschrift des Vorhandenen entscheidend verbessern kann. Will man nämlich eine soziale und psychologische, also von Menschen gemachte, nicht einfach nur natürliche Wirklichkeit schildern, so dann spielt nicht nur das eine Rolle, was diese Menschen sind und tun, sondern auch das, was sie sich dabei vorstellen: [...] Die Vergrößerungsgläser der populären Kunst übersteigern und verzerren Affekte, Emotionen, Fantasien, bis sie aussehen, als wäre sie Tatsachen, aber der Witz daran ist: Es sind ja wirklich Tatsachen, nur eben solche, die im Kopf passieren und sich von außen nicht ohne Weiteres erkennen lassen.
(Dath 2016, S. 9)

Durch das Mittel der Übertreibung, das ja im Grunde bereits im Begriff des Superheroischen angelegt ist, werden also bestimmte Merkmale herausgehoben und dadurch greifbar, ausdrückbar und verhandelbar. Ein weiteres Mittel zum Durchspielen und Testen solcher Zukunftsentwürfe, das aus dem Superheld*innennarrativ selbst entsprungen ist, waren die von Mort Weisinger im Zusammenhang mit Superman eingeführten und von Marvel zu einer eigenen Reihe weitergeführten *imaginary* oder *what-if-stories* (Dykema 2014). Diese ermöglichen es, alternative Szenarios durchzuspielen, bei denen ausgewählte Elemente der bestehenden Ordnung explizit verändert werden, um zu sehen, wie sich das auf den Geschichtsverlauf ausgewirkt hätte. Wie würde z. B. eine Welt aussehen, in der Superman gestorben wäre, oder wie hätte sich der Punisher entwickelt, wenn seine Familie nicht ermordet worden wäre (Sims 2012)? Auf diese Weise war es möglich, innerhalb einer Geschichte unterschiedliche Möglichkeiten durchzuspielen und deren Auswirkungen zu

erleben. Diese Art des Denkens entspricht im Wesentlichen der Denkbewegung der Utopie: was wäre wenn. Damit jedoch ist noch nichts über den rationalen Charakter der Utopie ausgesagt. Dieser kann sich aber bereits schon in ordnungserhaltenden Ansätzen zeigen.

America in particular is considered to be deeply rooted in the (also biblical) idea that destruction and disaster can become a source of »moral, political, and economic renewal«. »Regeneration through violence« has long been considered part of the national mythology of the United States. This would suggest that iconic American superheroes not only provide protection during catastrophic events, but also lead the way in reconstruction afterwards. The constructive reaction to disaster is to rebuild and to learn from past mistakes. (Lethbridge 2017, S. 32)

Um aus den Fehlern der Vergangenheit lernen zu können, bedarf es einer rationalen Rekonstruktion der Ordnung unter besonderer Berücksichtigung der Schwachstellen in der Ordnung, die zu dem Zusammenbruch der Ordnung geführt haben. Dadurch wird eine Transformation der Ordnung möglich, die zwar ordnungserhaltend ist, was die Grundstruktur betrifft, aber dennoch einzelne Aspekte modifiziert, um damit die Wahrscheinlichkeit eines wiederholten Zusammenbruchs zu verringern. Im Superheld*innennarrativ werden aber auch rationale Alternativszenarien entworfen, die weit weniger ordnungserhaltend sind, sondern auf fundamentale Änderungen abzielen.

Nevertheless, as important as this is, the solution to the planet-wide social and eco-crises could very well depend on humankind's ability to birth a new myth or person/planetary paradigm. Birthing and envisioning this new myth will require a planet-wide hero's journey, which is why the cross-cultural fascination with superhero films is so important to humankind's future. (Schroll & Polansky 2017, S. 10)

Superheld*innen als globales Orientierungsphänomen scheinen somit von wesentlicher Bedeutung zu sein, um die globalen Krisen bewältigen zu können. Hier deutet sich ein weiteres, in Kapitel 6 näher zu beleuchtendes, interessantes Verhältnis an. Soll die als rationale Alternative formulierte Utopie eine große handlungspraktische kollektive Orientierungskraft entfalten, muss sie dafür zum Mythos werden. Die rationale Ordnung muss also inkorporiert werden, um dann implizit und vorreflexiv als Lebensroutinen zu orientieren.¹² Welche*r Superheld*in ist es aber, der so bedeutsam ist für die Bekämpfung der sozial-ökologischen Gegenwarts Krise? The Swamp Thing »is both the heroic and positive vision

¹² Dieses Muster lässt sich exemplarisch wunderbar illustrieren an der Veränderung der Niesetikette im Rahmen der Coronapandemie. Während auf der rationalen Ebene bereits seit Beginn der Pandemie nahezu keine Einsprüche gegen die neue Niesordnung erhoben wurden, sondern diese vielmehr breite Anerkennung erfuhr, zeigt sich erst allmählich auch eine Änderung des tatsächlichen Niesverhaltens, bis irgendwann das Indiellenbeugenies vollständig inkorporiert ist und unreflektiert ausgeführt wird. Darin zeigt sich, dass etablierte handlungspraktische Lebensroutinen nicht einfach unmittelbar von einer rationalen Alternativmöglichkeit abgelöst werden können.

of the future that humankind so desperately needs as the 21st century unfolds« (Schroll & Polansky 2017, S. 13). Dieser und andere Superheld*innen

offered several examples of how comicbook lore provides humankind with lessons carrying transpersonal and ecosophical implications: embodying shared visions and principles from the deep ecology movement (wherein all are interconnected) to lessons on how to work together in order to care for planet Earth. Of course it remains to be demonstrated whether ecopsychology is morphing (or needs to morph) into transpersonal ecosophy. Thus, in sum, ecological concerns, social change, feminist orientations, transpersonal visions, and concerns about the dark-side of technology can all be found within the characterization of superheroes [...]. (Schroll & Polansky 2017, S. 17)

Eines der präsentesten und bereits aus dem historischen Überblick ersichtlichen utopischen Motive ist der Entwurf einer funktionierenden pluralistischen Gesellschaft. Der Mitte der 70er Jahre in den X-Men-Comics aufgezeigte Entwurf einer toleranten multikulturellen Gesellschaft, der selbst die Fronten des Kalten Krieges überwand, war seiner Zeit zehn Jahre voraus (Lyubansky 2008).

Since the mid-1970s the X-Men comics have offered one of the most diverse superhero teams in mainstream comics. By 1985 under the X-men umbrella, a Catholic, Jew, Goddess worshipper, Presbyterian, Native spirituality practitioner, and follower of Bushido – to name only those explicitly identified – all worked together. This variety was later increased to also include conscious Muslims, Hindus, and Buddhists, as well as atheists and humanists, into the wider community of X-men mutants. Depending upon the writer, the X-men have served as metaphors for ethnic and racial minorities, native-government relations, as well as LGBTQ interactions with wider society. (Gibbard 2015, S. 87)

Aber auch andere Geschichten rückten dieses Motiv in das Zentrum ihrer Erzählung, vorzugsweise dann, wenn Superheld*innen in Gruppen oder in großer Zahl auftraten, so z. B. in der Live-Action-Serie *Heroes* (2006–2010). Diese

*highlights the utopian potential of becoming posthuman as a way to deal with the big issues, most importantly by channeling the liquid modern realities of an economically, ecologically, and politically globalized world into plotlines centering on ›anxieties concerning time: the longing to correct mistakes of the past, the panic of living in a hypersensitive present, and the fear of the premediated future‹. In this, *Heroes* emphasizes history as a product of human progress and the importance of individuals that shape it through their decisions and interventions, a notion deeply entrenched in humanist exceptionalism.* (Schmeink 2017, S. 192)

Im Zentrum stehen hier Selbstverantwortung und Agency. Die Menschheit selbst ist es, die Lösungen für die Probleme finden muss, mit denen sie konfrontiert ist und sie hat das dafür notwendige Potenzial, sie muss es nur nutzen. Und auch dafür formuliert *Heroes* ein klares Angebot: Globalen Krisen kann nur durch transnationale Kooperation begegnet werden durch die Integration der verfügbaren Ressourcen. Auch das im Hintergrund von *Heroes* liegende utopische Motiv – im Vordergrund bleiben alle Superheld*innengeschichten narrativbedingt Abenteuer geschichten – entspringt dem kollektiven Trauma von 9/11.

The message is clear: Ordinary people are given the power to fight against a possible terrorist act and their decisions and actions will determine the shape of the future. As Monroe argues, »since 9/11, we are perhaps collectively foreseeing a terrible future and shuddering at the view« (162), and Heroes reminds its viewers that their own actions can prevent such a future. (Schmeink 2017, S. 195)

Diese elementaren Grundmotive von Selbstverantwortung, Agency und dem Entwurf einer alternativen, besseren Gemeinschaft, sind dabei ebenfalls bereits seit den Anfängen des Superheroismus bei Superman, »the embodiment of hope and inspiration« (Avinia 2020) angelegt, denn »Superman is not a story about faith, it's about inspiration. It's a story about trying to move us into emulating, into being, into doing« (Waid zit. n. Tye 2012, S. 70). »Superman was more than just a character in a hero myth. He was a way for his creators, Siegel and Shuster, to express their political desires« (Goodnow 2016, S. 128).

*Wenn die dystopischen Visionen dieser Zeit eine entmenschlichte und mechanisierte Welt prophezeiten, so stand Superman für eine Alternative: nämlich für eine von Menschen geprägte Zukunft, in der das Individuum über die Mächte der Industriel-
len Unterdrückung siegen würde. (Morrison 2013, S. 23)*

Einer der stärksten und bis in die Gegenwart bedeutsamsten utopischen Entwürfe sollte sich aber im Goldenen Zeitalter in den Wonder Woman-Geschichten entfalten, der bereits seit der ersten Ausgabe von *Wonder Woman* auch so konzipiert war. »Frankly, Wonder Woman is psychological propaganda for the new type of woman who should, I believe, rule the world. There isn't enough love in the male organism to run this planet peacefully« (Marston zit. n. Daniels 2000, S. 22). »At least in his intent, Marston gave feminists an icon, one who reminded women that they didn't need to be Other, that they could achieve equality and perhaps even superiority. Such was the hope personified by Wonder Woman« (Zanin 2017, S. 61). »Wonder Woman was always intended to be inspirational, to be an ideal toward which we could aspire« (McCrossin 2017, S. 51). Es war eine feministische Utopie »to inspire girls and women with a heroic feminist role model and to show everybody that women could be strong, intelligent, and worthy of admiration« (Abadía 2017, S. 168). Und mit der Darstellung der Amazonengesellschaft auf Paradise Island bediente sich Marston

sogar des zumindest im Rahmen des gattungsspezifischen Utopiebegriffs häufig verwendeten Inselmotives.¹³ »Here, without the influence of men, they are able to build a utopian civilization. It's a poignant reference. Without men, women are at their best. It's also an extreme supposition, but, according to history, not necessarily incorrect« (Zanin 2017, S. 61).

The critical feminist task is for women to transcend the barriers to freedom so they can begin to forge their identities and enjoy self-fulfillment. Wonder Woman exemplifies this ›woman of tomorrow‹. [...] Wonder Woman challenges established social roles and the assumed facticity of life by creating her identity in the world, an identity born out of sacrifice and pain. In becoming who she is—in making a new life in a new country under a new name—Wonder Woman gives new meaning to Beauvoir's claim that ›One is not born, but rather becomes, a woman‹. [...] Marston anticipates and aides Beauvoir's call in the figure of Wonder Woman. (Wright 2017, S. 6 f.)

»Since Wonder Woman's spectacular beginnings, she has become an icon for female empowerment, as well as a term for any woman who can multitask with finesse or show abilities that transcend traditional norms« (Knight 2010, S. 314). »Thus Wonder Woman and her Amazons hail back to such a time and emphasize the utopian perfection a world of women can create« (Frankel 2017, S. 12) mit der zentralen Zielvorstellung, dass dieses entworfene »utopian matriarchy could lead the world peacefully« (Brake 2017, S. 73).

In a sense, Amazonism – as a bold and extreme expression of female human power – is perhaps a phenomenon more of the technological future than of the biological past. Certainly, this is how it appears in the Wonder Woman comic strip of the 1940's. In these, women are seen as natural leaders who could rule the world. As embodied in the comic strip, woman – or the female principle – is inherently just, peaceful, compassionate, and altruistic. The Amazons are raised to be powerful but humane; independent, yet fiercely cooperative and loyal; submissive to female authority, but heroically self-sufficient. Amazon rule is based on the ›inspiring of affections‹, on the love of excellence, and on kindness. [...] Wonder Woman was conceived as a counter to the bloody ›masculinity‹ of most American comic books, and the strip's use of force is tempered accordingly. As Wonder Woman says: ›The better you can fight, the less you'll have to.‹ [...] As futuristic as the comic strip is, it is nonetheless grounded in reality. It clearly portrays the fact, that women have to be better and stronger than men to be given a chance in a man's world [...]. The comic also underlines the importance of successful female

13 So war Utopia bereits bei Morus (2016) der Name der fiktiven Insel, auf der die alternative Gesellschaft lebte. Zur Veranschaulichung der alternativen Gesellschaftsform bedient sich auch die Utopie des Mittels der Komplexitätsreduktion, in dem die Gesellschaft in der Regel als autarkes System dargestellt wird ohne Einflüsse von außen. Um das plausibel begründen zu können, hat sich das Motiv der Insel als geeignetes Mittel erwiesen (Koch 2015).

role models in teaching women strength and confidence. And, as a corollary, the comic depicts as ›natural‹ the love of a strong woman for a man, in macho terms, is ›weaker‹ than herself. In all these ways, Wonder Woman was ahead of her time. (Chesler 1972, S. 21 f.)

In *Wonder Woman* wird somit eine alternative Gesellschaftsordnung entworfen basierend auf der kritischen Analyse der etablierten Ordnung. Es ist der maternalistische Gegenentwurf zum bestehenden Patriarchat; das Was-wäre-wenn eine Gesellschaft auf femininen Werten gegründet wäre, was sich exemplarisch an dem Wert der Zusammenarbeit zeigen lässt.

Collaboration with friends, family, or community is common to the female hero—not because she is incapable of succeeding on her own, but because she is more successful when she recognizes, encourages, and utilizes the talents of others. This support system is essential to the evolution of her spirit—which will ultimately make her a better warrior. Additionally, in stories about the female hero, the sidekick—who is traditionally of lesser power than the hero, generally in need of rescue, and often serves the narrative purpose of comic relief—is elevated to the role of hero themselves through collaborative contribution. (Stuller 2013, S. 221)

»Wonder Woman calls to Man’s World, and brings it noble things— peace, love, and understanding – as she attempts to find answers to her own changing story« (Tobienne 2017, S. 140). Und dieser Gesellschaftsentwurf, der »inspires women to lead successful lives regardless of whether or not they had men in them« (Stuller 2013, S. 229), sollte über die Jahre und Jahrzehnte eine starke Orientierungskraft entfalten.

Wonder Woman symbolizes many of the values of the women’s culture that feminists are now trying to introduce into the mainstream: strength and self-reliance for women, sisterhood and mutual support among women, peacefulness and esteem for human life, a diminishment both of ›masculine‹ aggression and of the belief that violence is the only way of solving conflicts. (Steinem 2013, S. 205)

Marston blieb aber keineswegs bei der bloßen Darstellung der alternativen Ordnung stehen, sondern spielte durch, welche Auswirkung eine so veränderte Ordnung auf gesellschaftliche Institutionen hätte. Exemplarisch zeigt sich das darin, dass bei *Wonder Woman* bereits im Jahre 1943 (Sensation Comics #22) zum ersten Mal in – ansonsten stark auf Bestrafung fokussierten – Superheld*innencomics das Konzept von *restorative justice* (Braithwaite 2004) in Form der Transformation Island eingeführt wurde (Chavez et al. 2017), auf der es darum ging, die Schurk*innen nicht zu bestrafen, sondern vielmehr einerseits den Opfern eine Stimme zu geben und die entstandenen Schäden zu kompensieren sowie andererseits die Täter*innen wieder auf den rechten Weg zu führen.

Im Sinne der von Wonder Woman verfolgten *care ethics* (Kohlen & Kumbruck 2008) hatte somit auch das dort institutionalisierte Justizsystem eine heilende und keine bestrafende Funktion.

Wie die Orientierungskraft Wonder Womans auf individueller Ebene wirken sollte, illustriert folgendes Beispiel aus einem Artikel des ersten Heftes der feministischen Zeitschrift *Ms.*, das auf ihrer Titelseite vor der seitenfüllenden Darstellung von Wonder Woman die Forderung stellt:

WONDER WOMAN FOR PRESIDENT

(*Ms. Magazine* #1, 1972, Titelseite)

But up in my apple tree, I read Wonder Woman anyway. »Breaking the fetters of evil with her strength; parrying bullets with her steel bracelets; sweeping through dimensions of time and space in her invisible plane, Wonder Woman, the Amazonian princess from Paradise Isle, brought enemies to their knees and to her command with her golden magic lasso.« Who could resist a role model like that? [...] Marston died in 1947, but Wonder Woman lived on. The new writers didn't understand her spirit, however, and she lost some of her original feminist orientation. Her superhuman strength remained, but her violence increased. Rather than proving her superiority over men, she become more and more submissive. (Edgar 1972, S. 52)

Während sich der Mythos unter Rückgriff auf das kollektive Gedächtnis eher in den Figuren selbst artikuliert, erkennt man hier bereits, dass der konkrete utopische Entwurf sehr stark von den jeweiligen Autor*innen abhängig ist. Das aber genau ermöglicht es der Utopie, im Rahmen des jeweils vorherrschenden popkulturellen Zeitgeistes lesenswert zu bleiben.

The raven-haired beauty emboldened a generation of men reared on pin-ups and promises to fight fascism in World War II. The lasso-wielding freedom fighter empowered women to leave the domestic sphere for the public sphere and take control of their lives and livelihood. The lone female founder of the Justice League of America [...] inspired countercultural Americans to voice stories of struggle and alienation. Today, the tiara-wearing heroine's combined fierceness and frivolity appeals to reader's fluid understanding of gender norms and identities. Ironically, it is Wonder Woman's ambiguity that makes her appealing so enduring. (Wright 2017, S. 5)

Dennoch scheint es auch hier Gemeinsamkeiten zu geben, die letztlich Wonder Woman zu Wonder Woman machen.

Marston made her President of the United States; Kanigher made her a romance editor. Marston created the Amazon warrior; Kanigher only wanted the polite princess. In

the hands of her best writers, Wonder Woman isn't a generic do-gooder, nor is she a milquetoast rule follower. Though her moral motivations may shift from one author to the next, what's consistent throughout her many incarnations is that Wonder Woman is uniquely placed to be the samurai feminist, the only one who can reconcile bushido and care ethics. (Bein 2017, S. 123 f.)

»Wonder Woman is the messenger of love (philo) and wisdom (sophia) [...]. Wonder Woman as balanced emotion, or passionate persuasion, is an example of pathos, knowing when to use force and how to de-escalate a volatile situation« (Tobienne 2017, S. 133). So wurde Wonder Woman zu einem immer wieder transformierten amerikanischen Weiblichkeitsideal – »ein dauerhaftes Symbol für weibliche Macht, Unabhängigkeit und Schwesternschaft« (Stuller 2018, S. 433), »still a passable version of the truisms that women are rediscovering today—that women are full human beings; that we cannot love others until we love ourselves; that love and respect can only exist between equals« (Steinem 2013, S. 205) –, im Diskurs so kontrovers verhandelt wie kein*e andere*r Superheld*in zwischen ermächtigender feministischer Ikone und herabwürdigender männlicher Sexualfantasie (De Dowe 2021, Held 2017a, Abadía 2017, Lepore 2015, Hanley 2014, Steinem 2013, Stanley 2005, Reynolds 1994), als »the dirty secret of the comic book industry« (Brake 2017, S. 77), was Zanin (2017) dazu veranlasst, das Phänomen Wonder Woman sogar als feministischen Faux Pas zu diskutieren und andere zu dem Ergebnis kommen, dass selbst der dort symbolisierte Feminismus »as a metaphor for the movement of femininity out of the garden and into the war« (Emad 2006, S. 264) nur dazu diene, starke Frauen in den Dienst des Krieges zu stellen. »Therefore, the heroine's source of agency is still directed by men to inspire women—in order to serve men« (Sawyer & Buescher 2016, S. 154). Auch Wertham erkannte das Gefahrenpotenzial von Wonder Woman für die bestehende Gesellschaftsstruktur. »Für Jungen ist sie eine furchteinflößende Figur und zugleich für Mädchen kein wünschenswertes Ideal, denn sie ist genau das Gegenteil von dem, was Mädchen sein wollen und sein sollten« (Wertham 2018, S. 272). Hierin kommt deutlich Werthams antifeministische Haltung zum Ausdruck, die Haus und Mutterschaft als wesentliche Aufgabenbereiche der Frau sieht (Tilley 2018).

Still, I fear what we lost as the superwomen of comics were forced into their super-boyfriends' refrigerators in the post-Seduction of the Innocent era of the Comics Code Authority. Young girl readers lost strong, unconventional female role models and were presented instead with vanilla substitutes. (Tilley 2018, S. 369)

Das diskursanregende Potenzial von Wonder Woman scheint damit seit Dekaden schier unerschöpflich zu sein, ihr höchstes genuin utopisches Potenzial liegt aber in den frühen Jahren unter Marston. »Looking back now at these Wonder Woman stories from the forties, I am amazed by the strength of their feminist message« (Steinem 2013, S. 204). Mit

dem Tode Marstons verliert Wonder Woman jedoch diese Kraft zusehends und wird mit dem Silbernen Zeitalter vermehrt Ausdruck von Sexismus statt Feminismus und kehrt erst 2011 (Wonder Woman #1) wieder zurück zu ihren ursprünglichen Werten. »The return to a less-objectified Wonder Woman is a sign that society is once again contesting women's inferiority« (Wright 2017, S. 16). Dennoch reicht Wonder Womans utopische Orientierungskraft aus ihren Anfängen bis in die Gegenwart.

Thanks to William Moulton Marston and Harry Peter, we have a permanent historic force to be reckoned with, and she has inspired countless women to deflect those sexist bullets, and say, »I am a Wonder Woman. I can get under the hood of a car and change my oil. I can fight in a war. I can run for president. I can be more than a housewife«. Unlike women in the 40s who would most likely say »Jeepers, what's a girl to do?«, in 2014, when faced with circumstances of uncertainty, the average woman is more likely to say, »Come at me bro«. (Delaney 2014, S. 8)

In den Wonder Woman-Geschichten sind dabei die Repräsentationen der utopischen Gesellschaft keinesfalls begrenzt auf Wonder Woman oder die heroischen Amazonen, sondern sie spiegeln sich gleichermaßen in den Superschurkinnen, so z. B. in der von Marston eingeführten Villainy Inc. (Wonder Woman #28, 1948), deren utopischer Gehalt jedoch ebenfalls in deren späteren Adaptionen (Wonder Woman: Our Worlds at War #1, 2001) nicht erhalten geblieben ist (Sereni 2020).

However, even though the female villains are ultimately defeated, their representation as tough, uncompromising, rebel women can still offer »a symbol of freedom and power that may be culturally constructive«. Their representation as highly intelligent, strong, competent women who eschew the standards of traditional, and therefore appropriate, femininity, offers an example of female agency that counters oppressive conventional expectations of gender roles and behavior. [...] As seen in the Villainy, Inc.'s stories, the more conservative comic book Golden Age of the 1940s was able to produce formidable and emancipated female characters: women who chose to be evil in order to achieve the power and freedom they aspired to, outside of the patriarchal social norms. The transgressive subjectivity of evil women that questions and subverts the hegemonic notions of traditional femininity may have a productive potential, just as long as it is not tied to gender stereotypes, clichés and hypersexualization, as was the case in the two negative depictions from the early 2000s in Wonder Woman: Our Worlds at War (2001) and Wonder Woman: In the Land of the Lost (2002). [...] If the early comic book villainesses could have once proudly declared »[W]hen I'm bad, I'm better«, the same cannot be said for most of the recent representations of female characters, whose »bad« behavior is only temporarily allowed and linked to violent, sociopathic tendencies, mental instability,

and hypersexualization. With films and TV series of the superhero genre working to meet today's growing need for more complex and compelling expressions of female subjectivity in popular culture, one may hope that the significant, and still largely untapped, potential of female villains and antiheroines in superhero comic books can be harnessed for a more nuanced gender representation. If these possibilities are successfully explored, mainstream comics of the superhero genre will introduce female characters who are morally flawed, transgress the boundaries of traditional gender roles, break with unrealistic (sexual) expectations of women, thrive beyond heteronormative romance, and are granted the freedom to be powerful and unlikeable. (Sereni 2020, S. 34 ff.)

In diesen utopischen Entwürfen steckt aber dennoch eine gewisse Ambivalenz.

The assumption that love is inherent in women, but not in men, is a sticky, even sexist concept, and the idea that a female superhero's greatest gift is her nurturing temperament or her ability to love selflessly certainly has the potential to reinforce stereotypical feminine ideals. But there's evidence that love in the superwoman does in fact present a reimagining of heroism. (Stuller 2013, S. 216)

So entwirft sich hier bereits die Frage, ob das Utopische nicht immer auch in gewissem Maße auf das Mythische angewiesen ist. Letztlich rekurrieren beide auf historische Invarianten. Während der Mythos diese in stabilisierend-beruhigender Weise reproduziert, bedient sich die Utopie der Möglichkeit diese kreativ zu transformieren, um dadurch hypothetische Alternativen zu konstruieren. Dabei scheint die Utopie in der Regel aber behutsam vorzugehen. In keiner der hier betrachteten Superheld*innengeschichten verwirft oder transformiert eine Utopie radikal alle bestehenden Invarianten. Es scheint vielmehr der Fall zu sein, dass auf der Grundlage der Reproduktion bestehender Strukturen gezielt vereinzelte Invarianten gewählt und abgewandelt werden, um daraus gedanklich einen Entwurf einer besseren Gesellschaft durchzuspielen. Vor dem Hintergrund des Orientierungsphänomens scheint das auch nur sinnvoll, da die Utopie ansonsten im wörtlichen Sinne haltlos wäre, es gäbe nichts, an dem man sich festhalten könnte, um von einem sicheren Ausgangspunkt aus, das prinzipiell unsichere Reich der Möglichkeiten zu erkunden; es wäre der unmögliche Versuch von Orientierung in einem Raum ohne Koordinatensystem. Eine Utopie, die auf keiner Invarianz beruht, die also sämtliche Lebensroutinen ablehnt, wäre eine Heterotopie, würde ihre Begründetheit und damit ihre Orientierungskraft preisgeben und zu bloß beliebiger Spekulation werden, wenn sie überhaupt sinnhaft verstanden werden könnte. Nichtsdestotrotz symbolisiert Wonder Woman am Ende die utopische Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft. »Wonder Woman is noble and when she speaks we (should) listen, because all that you may desire cannot compare with her« (Tobienne 2017, S. 140). »May Wonder Woman guide us against inequality and toward a new, better, and more equal world« (Abadía 2017, S. 169).

As Kennedy's speech unrolls, we follow our superheroes into the future. Nostalgia might make us long for a simpler time, but The New Frontier—both the comic and the speech—indicates that very little has changed, especially for women. [...] Yet there is hope. Further in Kennedy's speech, there is a panel depicting female superheroes, including Supergirl, Wonder Girl, and Black Canary. Their appearance indicates that woman will have a more prominent place in the future (although it should be noted that two of these female characters are girls and not women). (Swartz-Levine 2017, S. 183)

Zu den bedeutendsten Utopien, die das Superheld*innengenre hervorgebracht hat, gehört ebenfalls der fiktive, unabhängige und vor dem Rest der Welt verborgene afrikanische Staat Wakanda. In ihm wird seit 1966 (Fantastic Four #52) die Utopie entworfen von einer afrikanischen Gesellschaft, die sich völlig frei von kolonialistischen Einflüssen und weißer Vorherrschaft entwickelt hat und so zu einer der sowohl moralisch wie technologisch fortschrittlichsten Nationen der Welt wurde (Singh 2018). »What if the Transatlantic children of the mother continent had been allowed to remain, building their empires with the bounties of the cradle of civilization« (Newkirk II 2018)?

Wakanda is the Black utopia we've collectively imagined, discussed, and designed ever since the trans-Atlantic slave trade. Enslaved Africans and their descendants have long envisioned other realities where they could freely live, love, create, prosper, and manifest their dreams safely. That future vision propels them—individually and collectively into a place of uncertainty and risk, but the dream is too great, too seductive, and too real not to chase. Imagining and creating Black utopias is one of many ways Black Americans have survived and coped with the intergenerational traumas embedded in our DNA. There is something so reassuring about an unstoppable force that protects us from the oppressive claws of White supremacy. Black Panther reinvigorates a centuries-old rejection of a system that has enslaved Black bodies. And Wakanda is a great model for how a liberated Black state could operate. In the story of Black Panther, he is king of Wakanda, which is abstractly located in East Africa. Underestimated as a weak third world country, it operates within its own economic ecosystem based on Wakanda's social order, ethos, and culture. [...] Wakanda is the future location of innovation and hope, yet it exists now, in our present reality. [...] A world where liberated Black bodies are in power, and control while being technological geniuses and warriors for justice. Black Panther has conjured a contemporary lens through which to imagine Blackness and the Black utopia of our present, and our future. [...] The Black Lives Matter movement has prepared us to fully receive all the lessons of Black Panther, and, most importantly, has taught us how to activate the flame that this film has sparked. We are ready. We are in control. Black Panther has forever altered the destiny. (Laflleur 2018)

Und auch wenn die utopische Orientierungskraft von Wakanda insbesondere für das afro-amerikanische Publikum erst durch den Film *Black Panther* (2018) – »a rather groundbreaking celebration of black culture« (Johnson 2018), »a subversive and uproarious action-adventure, in which African stereotypes are upended and history is rewritten« (Bradshaw 2018) – ihren Höhepunkt erreichen sollte, sind dennoch die utopischen Grundzüge Wakandas und ihres Königs T'Challa – alias Black Panther, »der nicht bloß aus Marketinggründen schwarz ist, sondern auf der Suche nach einem Selbstbild zwischen Ursprung und Zukunft zu einer mythopolitischen Metapher wird« (Seeßlen 2018b) – bereits seit 1966 angelegt (J. Smith 2018).

Symbolically speaking, T'Challa was an idealized composite of third-world black revolutionaries [who] embodied the hopes of their people and captured the imagination of the anticolonialist movement with their charisma and promise to free Africa from European imperialism. [...] T'Challa performs exemplary symbolic work as a recuperative figure and majestic signifier of the best of the black anticolonialist movement. [...] Moreover, in the Marvel Comics universe, Wakanda is an African nation that compels geopolitical respect and reverence from the rest of the world, a symbolic realization of the type of anatomy that a good number of real-world African countries have yet to attain. [...] Ultimately, the Black Panther and his African homeland reimagined third-world political independence with science fiction flare and depicted black folk free from the detrimental impact of racism and colonialism. (Nama 2011, S. 43 f.)

»The urgency for change is partly what Carmichael was trying to express in the summer of '66, and the powers that be needed to listen. It's still true in 2018« (J. Smith 2018). Die Relevanz der Utopie bleibt also ungebrochen. Und auch Wakanda stellt sich dabei nicht als fiktive Imagination im luftleeren Raum heraus, denn »Wakanda is effective because of the reality that's informed it« (Abad-Santos 2018).

You might say that this African nation is fantasy [. . . b]ut to have the opportunity to pull from real ideas, real places and real African concepts, and put it inside of this idea of Wakanda—that's a great opportunity to develop a sense of what that identity is, especially when you're disconnected from it. (Boseman zit. n. J. Smith 2018)

Und auch mit *Black Panther* wird die Hoffnung verbunden, die Rorty an die Popkultur knüpft:

*Many civil rights pioneers and other trailblazing forebears have received lavish cinematic treatments, in films including *Malcolm X*, *Selma* and *Hidden Figures*. Jackie Robinson even portrayed himself onscreen. Fictional celluloid champions have included Virgil Tibbs, John Shaft and Foxy Brown. Lando, too. But *Black Panther**

matters more, because he is our best chance for people of every color to see a black hero. That is its own kind of power. (J. Smith 2018)

Die Besonderheit des Films *Black Panther* ist, dass er überwiegend von Schwarzen produziert wurde (Stolworthy 2020) und genau das macht ihn so bedeutsam insbesondere für die schwarze Gemeinschaft.

Durch Comics und andere kreative Medien können engagierte afroamerikanische Visionärinnen und Visionäre der schwarzen Jugend eine alternative Sicht auf sich selber und ihre Kultur vermitteln; eine Sicht, die kulturell solidarisch ist und eine Alternative zu der wirkungslosen und oberflächlichen Verbreitung der heutigen sogenannten [also von Weißen produzierten] schwarzen Superhelden bietet. (Ghee 2018, S. 428)

Das bedeutet aber nicht, dass die von Weißen produzierten schwarzen Superheld*innen bedeutungslos sind. Ihre Orientierungskraft ist nur weniger stark, wahrscheinlich, weil sie als Außenstehende die relevanten invarianten Ordnungsstrukturen der schwarzen Gemeinschaft nicht so präzise erfassen können, weil sie nicht Teil eines konjunktiven Erfahrungsraumes (Mannheim 1980) sind.

Though created by white writers and shepherded through eras of embarrassing racial stereotyping and caricature, Black Panther the comic has always been notable for the cultural valences of creating a bulletproof, super-rich, erudite, and aggressively independent black hero, and for its willingness to fathom black geopolitical power. (Newmark II 2018)

Antirassistische und antidiskriminierende gesellschaftliche Gegenentwürfe gab es aber nicht nur in Wakanda, sondern wurden auch in einer Vielzahl anderer Superheld*innengeschichten thematisiert, wie z. B. in der Live-Action-Serie *Black Lightning* (2018–2021), in der immer wieder Polizeigewalt gegen Schwarze thematisiert wird, bei der Einführung des ersten schwarzen Green Lantern, durch den ebenfalls eine pluralistischere Gesellschaftsvorstellung präsentiert wurde (Nama 2013) oder durch den Milestone-Verlag, der sich explizit dieser Themen in seinen Comics annahm.

I do not want to suggest here that the Milestone message is incredibly well-concealed propaganda that serves a specific agenda, rather I believe that it forthrightly admits—and is recurrently interpreted as—an alternative to the traditional patriarchal masculine norm that has recently, in other comics and other media, become increasingly skewed toward absurd heights of masculinity. That these books also so consciously use black heroes as simultaneously masculine and thoughtful characters further emphasizes the novel reconstruction of masculinity and ethnic identity

based on less traditional notions of gender roles and limiting racist stereotypes.
(Brown 2013, S. 276)

Auch das dieses Kapitel einleitende Zitat von The Falcon bezieht sich auf die nach wie vor hochbedeutsame Rassismusproblematik. Nachdem Captain America vermeintlich gestorben ist, die Nation aber das Symbol braucht, wird The Falcon gefragt, ob er nicht der neue Captain America werden will. The Falcon lehnt ab, weil er sich nicht vorstellen kann, dass in der gegenwärtigen Gesellschaft ein Schwarzer Captain America sein und damit die Werte der USA repräsentieren kann. Am Ende der Staffel nimmt er die Aufgabe doch an und symbolisiert damit die Hoffnung auf eine zukünftige Gesellschaft, in der Hautfarbe nicht mehr von Bedeutung sein wird. Neben Geschlecht (seit dem Goldenen Zeitalter) und Hautfarbe (seit dem Silbernen Zeitalter) hat sich das Superheld*innen-narrativ im Nachgang von 9/11 eines weiteren antidiskriminierenden Motivs zugewandt, der Religion, und versucht auch hier pluralistische Gegenentwürfe von Akzeptanz und Toleranz zu schaffen.

Die sich in der letzten Dekade sukzessiv, doch erfolgreich entwickelnde religiöse Comic-Kultur in der islamischen Welt ist überdeutlich von den Anschlägen der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts und den gesellschaftlichen Diskursen geprägt, in denen der Islam mit Fundamentalismus, Terror und Menschenverachtung schlechthin gleichgesetzt wurde. Alle von mir untersuchten Comic-Künstler und -Produzenten sehen sich mit diesen Vorwürfen und Ängsten konfrontiert und versuchen ihnen durch engagierte, positiv-optimistische Kunstproduktionen entgegenzutreten. Während die Comics diese Intention in unterhaltender Form erkennen lassen, sind die von Journalisten durchgeführten Interviews und Selbstzeugnisse stark von kritischen Erwartungshaltungen und entsprechenden Rechtfertigungsbemühungen geprägt. Unter den vorgestellten Comics dominiert eindeutig das Superman-Genre, was nicht nur auf den starken Einfluss der amerikanischen Comic-Industrie und die zahlreichen, prominenten Vorbilder dieses Genres zurückzuführen ist. Denn viele bekannte Superhelden sind ausgegrenzte Randfiguren der Gesellschaft, die in ihrer Jugendzeit irgendeine Art von Einschränkung entdecken, aus ihrem Unterlegenheitsgefühl heraus eine Kraft entwickeln und dann beschließen, nicht die sie ausgrenzende Gruppe anzugreifen, sondern sie zu verteidigen. Schließlich eignet sich dieses Genre besonders gut dazu, den in den Medien überrepräsentierten Negativbildern praktizierende, muslimische Superhelden als Gegenentwürfe gegenüberzustellen, mit denen sich junge Menschen identifizieren können. Daraus folgt, dass hinsichtlich der Rezeption von Superman-Motiven die Frage nach christlichen Erlösermythen (zunächst) eine untergeordnete Rolle spielt. (Riemer 2015, S. 192 f.)

Es zeigt sich, dass das Superheld*innennarrativ hier eine herausragende popkulturelle Relevanz zu besitzen scheint in Bezug auf das Angebot optimistisch-utopischer Gegenentwürfe. Die Voraussetzung besteht lediglich darin, sich auf diese Narrative einzulassen.

The Islam embodied by Muslim superheroes is not, in truth, monolithic – nor is the Islam of the real world. Our fictions can explore real-world tensions and envision the progress that, in time, our reality can follow. But that only happens if we listen to them and regard their narratives as meaningful. (Lewis & Lund 2017, S. 250)

Die besondere Rolle, die Kamala Kahn in diesem Zusammenhang spielt, wurde bereits in Kapitel 4 ausführlich dargestellt. Deswegen wird hier nur noch einmal kurz auf einige besondere Merkmale eingegangen. Die neue utopische Ordnung, die durch Kamala Khan angeboten wird, entspricht dabei dem, was Lorenz (2011) als dialogischer Umgang mit dem Fremden bezeichnet. In dem Spannungsfeld zwischen der etablierten Ordnung der USA und der muslimischen Ordnung, repräsentiert durch ihre Familie, adoleszierend, befindet sich Kamala Kahn in einem Stadium dreifacher Liminalität: erstens in der Adoleszenz, zweitens zwischen den kulturellen Ordnungssystemen und drittens durch ihren Status als Superheld*in. In diesem Spannungsfeld entwickelt sie ein alternatives Ordnungssystem, das auf keines der etablierten reduzierbar ist und entwirft damit eine Integrationsutopie, im Sinne von, was wäre, wenn Integration so verlaufen würde, dass die neue Gesellschaft das Beste der alten Ordnungen in sich vereinen würde, ohne dabei die individuelle Freiheit einzuschränken.

The femininity that Kamala displays breaks with traditional norms through her acceptance of her own hybridity and difference. [...] Kamala alone rises above these limitations, with a diverse community, the support of fellow superheroes of color, and her white mentors. Perhaps the real Black superhero is a superhero who is not only culture bound but also lifted up by a visible and present community of color. (De Dauw 2021, S. 148)

Die utopische Kraft des Superheroischen erstreckt sich dabei mittlerweile weit über die englischsprachige Welt hinaus, wie das Beispiel der französischen Übersetzung von Kamala Khan (Ms. Marvel: Métamorphose, 2015), die nur einen Monat nach den Anschlägen auf Charlie Hebdo veröffentlicht wurde und dennoch auf positive Resonanz stieß, zeigt:

Ms. Marvel represents an extraordinary positive multicultural agenda and one possible solution, if not for all feminists and all women, then at least for people who accept that some women want to wear the headscarf and a burkini. In many ways, Kamala could be a model for a Muslim feminism that could challenge negative or skeptical French views of Islam as necessarily patriarchal and in desperate need of

Western help. She could also be a model for open-minded, flexible French people who submit to the French national(ist) patriarchal secularist state agenda, itself more and more submissive to the patriarchal market agenda. Contrary to the belief in one essentialist way of representing identity, Kamala presents an extraordinary flexibility, with several simultaneous and equal identities (American, Muslim, woman), reflective of her shapeshifting powers. She adapts to the context: in the mosque, for example, she uses her scarf as a head covering); in the streets, she wears it as a fashion accessory, as shown on the front cover of vol. 1; and finally, when ›working‹, doing her duty as a superheroine, she uses it as a cape. [...] One can hope that the terrorist acts of November 2015 in Paris and of March 2016 in Brussels will not stop this smart and generous series from further publication in France.
(Reyns-Chikuma & Lorenz 2017, S. 82 f.)

Auch wenn (anti-)diskriminierende Motive innerhalb des Superheld*innennarratives zumindest den akademischen Diskurs dominieren, werden dort auch über andere Phänomene Utopien entworfen. Urbanität als Topos scheint dabei einen zentralen und zeitlosen Stellenwert einzunehmen (Meinrenken 2018, Groensteen & Morgan 2018). New York – zentraler Handlungsort für die Superheld*innen bei Marvel bzw. in seiner allegorischen Gestalt als Gotham und Metropolis bei DC (Clapham 2018) – war in den Anfängen des Superheld*innencomics in den 40er Jahren der Ort, an dem die meisten Comicschaffenden lebten und galt als Refugium für europäische Werte aufgrund der Vielzahl dort lebender migrierter Künstler*innen und Intellektueller (Reynolds 2013). Die Vorstellung, wie man sich auf so begrenzendem und streng geordnetem Raum – wie das 1811 für New York festgelegte Raster von 155 Streets und 12 Avenues mit insgesamt 2.028 Blocks (Bukatman 2013) – trotzdem frei bewegen kann, wurde zu einer zentralen Frage, verbunden mit der Herausforderung zur Gestaltung von Utopien, die ein Herausbrechen aus der strengen Ordnung ermöglichten und damit den Menschen wieder mehr Agency verliehen. Die Antwort darauf waren Superheld*innen. »Durch die Superkräfte wird der im Spektrum der Stadt sonst eng begrenzte Freiraum für den Helden nahezu maximiert« (Holzen 2018, S. 194).

The superhero city is founded on the relationship between grids and grace. The city becomes a place of grace by licensing the multitude of fantasies that thrived against the ›constraining‹ ground of the grid. Grace is a function of elegant precision but also implies a virtuosic transcendence of the purely functional, and the city thus possesses a grace of its own. Superheroes are physically graceful, but they are also graced through their freedom, their power, and their mobility. Superhero comics embody the grace of the city; superheroes are graced by the city. Through the superhero, we gain a freedom of movement not constrained by the ground-level order imposed by the urban grid. The city becomes legible through signage and captions and the hero's panoramic and panoptic gaze. It is at once the site of anonymity and

flamboyance. Above all, soaring above all, the superhero city is a place of weightlessness, a site that exists, at least in part, of playful defiance of the spirit of gravity.
(Bukatman 2013, S. 173)

Im Superheld*innennarrativ spiegelt sich somit die utopische Hoffnung, dass der Mensch die Ordnung beherrscht und nicht die Ordnung den Menschen, die ihm wider Willen übergestülpt wird und die aus menschlicher Perspektive unverrückbar scheint. Allein schon die superheroische Vogelperspektive eines fliegenden Supermans oder eines sich durch die Häuserschluchten schwingenden Spider-Mans auf die starre städtische Ordnung macht diese handhabbarer, lässt sie weniger erdrückend wirken und stellt so Agency her. Aber noch eine andere utopische Hoffnung scheint in Bezug auf Urbanität von Bedeutung.

Der Superheld ist ein Held der Großstadt, und er definiert sich in Relation zur großstädtischen Masse – in der er alltäglich verschwinden kann, über die er sich aber in seiner heldenhaften Rolle zu erheben vermag: buchstäblich, in dem er über ihre Köpfe hinweg fliegt und ihr das Spektakel eines außergewöhnlichen Individuums bietet, das vermag, was ihr verwehrt ist: aus sich heraus die eigene Bedeutungslosigkeit zu überwinden und Geschichte zu schreiben. (Meyer 2011, S. 136)

Die Urbanität im Superheld*innennarrativ ist dabei das für Populärkultur, was sie bereits 1903 für Georg Simmel im Rahmen seiner Begründung für eine Stadtsoziologie war: Ausdruck von Angst in Bezug auf die dort vorherrschende Anonymität als »Gebilde von höchster Unpersönlichkeit« (Simmel 1903, S. 193) einerseits und gleichzeitig Hoffnung auf den Wegfall des Konformitätsdrucks durch kleine, überschaubare und persönlich bekannte Gruppen andererseits. »The city was its faceless masses, but it was also the new opportunities to make (or remake) a self (or selves)« (Bukatman 2013, S. 174).

Let me propose that American superheroes encapsulated and embodied the same utopian aspirations of modernity as the cities themselves. Superhero narratives thus comprise a genre that joins World's Fairs, urban musicals, and slapstick comedies in presenting urban modernity as a utopia of sublime grace. These comics dream impossible figures in ideal cities. (Bukatman 2013, S. 170 f.)

Das Superheroische wird so zu einem Sinnbild für die »Urbanisierung des Bewusstseins« (Berger et al. 1973, S. 61) und schafft dadurch utopische Gegenwürfe, in der die radikale Ordnung weniger erdrückend ist. Vielleicht aber steht das auch eher im Dienste des mythischen Aushaltbarmachens der etablierten Ordnung.¹⁴ So oder so re-

¹⁴ Wie bereits in der Einleitung angedeutet, kann es durchaus sein, dass die Frage danach, ob es als Mythos oder Utopie gedeutet wird, im Wesentlichen durch den*die Betrachter*in bestimmt wird. Dieses Verhältnis wird im Kapitel 6 noch einmal betrachtet werden.

präsentiert es aber eine orientierende Hoffnung im Umgang mit Ängsten. Abschließend soll noch einmal ein kurzer Blick auf Dystopien im Superheld*innennarrativ geworfen werden, die nirgendswo im Superheld*innenuniversum tradiert repräsentiert sind als in Gotham City.

*In the 20th century in particular, the success and crisis of America's future-oriented cultural narrative has pushed its utopian dimension to fully reveal its dystopian underside, while its orientation towards the future remained intact. The anticipation of possible negative consequences of collective action has thus shifted even further towards the center of America's cultural identity, in both its affirmative and self-critical expressions. The DC comic book superhero Batman, whose existence spans the larger part of the 20th century, has probed this critical underside of American culture since 1938, but it would take Frank Miller's darker, more complex Batman character in *Batman: The Dark Knight Returns* (1986), *Batman: Year One* (1987), and *Batman: The Dark Knight Strikes Again* (2001-02) and his more distinctly noir vision of Gotham City to fully express the dystopian in its critique of contemporary American culture. There is also a particular pattern to the darkness in Miller's *Dark Knight Returns* and its sequel *The Dark Knight Strikes Again* [...] are grounded in the notion of global risk, a specific type of anticipation that sees the impending disaster as a matter of both probability and uncertainty. (Cortiel & Oehme 2015, S. 2)*

Die Dystopie ist somit die radikalste Form der Kritik, die die Schwächen der bestehenden Ordnung auf schmerzhaft Weise offenbart. »Progressive politische Ideen hat Batman nicht. Aber er zeigt uns die dunklen Abgründe einer Welt voller Gegensätze, die Abgründe einer Gesellschaft, die diese Gegensätze nicht integriert, die keine Utopien mehr kennt« (Bauer 2020). Aber auch Dystopien zielen durchgängig darauf ab, diese Ordnungen, die die Missstände verursachen, zu verändern. Auch sie ist somit in Form von Kritik an der bestehenden Ordnung verkörperte Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft, die die Fehler in der Ordnung behoben hat. Darum geht es auch bei *Watchmen*, einer der bedeutendsten Dystopien im Superheld*innengenre.

›Who watches the watchmen?‹ the tag asks, and there is no ultimate answer; themselves, each other, the mundane world, the reader. No one, the anarchist Moore reminds us, is good enough to be another person's master; all superhero comics are implicitly considerations of power and how power brings with it both absolute freedom and a life in chains. (Kaveney 2008, S. 138)

Und ganz am Ende der Geschichte, im letzten Panel, zeigt sich selbst in *Watchmen* noch ein kleiner Funken Hoffnung auf eine bessere Welt, wenn John Cale zitiert wird:

*ES MÜSSTE EINE STÄRKERE WELT, EINE WELT DER LIEBE SEIN,
IN DER ES SICH ZU STERBEN LOHNT.*

(*Watchmen* #12, 1987, S. 32)

Trotz der sehr unterschiedlichen Gewänder vom Goldenen und Silbernen über das Dunkle Zeitalter bis in die Gegenwart zeigt sich eine Autonomieutopie als immer wiederkehrendes Motiv und damit die Hoffnung auf ein selbstbestimmtes Leben frei von jeglicher Form von Beeinflussung und Unterdrückung durch etablierte Machtstrukturen als Ausdruck des menschlichen Bedürfnisses nach Selbstbestimmung. Aber »[e]rst wenn der Superheld in der Masse sein restriktives Element zugunsten seines progressiven Potenzials fallen lässt, hat das Genre sich wirklich aus den Zwängen des Comics Codes befreit« (Banhold 2018, S. 443).

*MYTHISCH-UTOPISCHE
ORIENTIERUNGSMÖGLICHKEITEN
UNTER
PÄDAGOGISCHER PERSPEKTIVE*

6

Wir können es literarischen Kleinkrämern überlassen, an diesen, heute nur noch erheitern den Phantastereien feierlich herumzuklauben und die Überlegenheit ihrer eignen nüchternen Denkungsart geltend zu machen gegenüber solchem »Wahnwitz«. Wir freuen uns lieber der genialen Gedankenkeime und Gedanken, die unter der phantastischen Hülle überall hervorbrechen und für die jene Philister blind sind.
(Engels 1962, S. 194)

In diesem abschließenden Kapitel geht es darum, auf Grundlage einer kurzen zusammenfassenden Darstellung wesentlicher Ergebnisse diese unter einer genuin pädagogischen Perspektive zu reflektieren und zu theoretisieren. Was über die letzten drei Kapitel – von der Bestimmung des Superheroischen, über dessen historische Analyse bis zur konkreten Betrachtung von Mythos und Utopie im Superheld*innennarrativ – als allgemeinste Erkenntnis herausgearbeitet werden konnte, ist, dass das Superheroische insbesondere in Anbetracht von Krisen in Erscheinung tritt. Superheld*innen werden dann zu orientierungsstiftenden Vor- und Leitbildern (Immer & Marwyck 2013), deren Attraktivität vielmehr aus ihren moralischen Qualitäten kommt als aus ihren übermenschlichen Kräften (Peterson & Park 2008). »Through observing others, we can learn something that we can apply to ourselves« (Rosenberg 2008). Inhaltlich kristallisiert sich der Orientierungsgehalt des Narratives in dem allgemeinen Spannungsfeld von Individuum und Gemeinschaft häufig an der von Spider-Man explizierten Frage des Verhältnisses von Macht und Verantwortung, die zum Grundmotiv des Superheroischen werden sollte:

***SEHEN SIE, SIE HABEN GENAUSO VIEL MACHT WIE EIN WAHNSINNIGER GOTT
[...]. DIE FRAGE, DIE SIE SICH STELLEN MÜSSEN, LAUTET: WIE SETZEN SIE
SIE EIN?***

(The Falcon and The Winter Soldier 2021, S01, E06)

So dienen (Super)held*innenbilder

der physischen, psychischen oder auch ethischen Orientierung, indem sie modellhaft in Aussicht stellen, welche Extremlleistungen die Gattung Mensch zu erreichen in der Lage ist. Ihre Außerordentlichkeit liegt in der Grenzüberschreitung zum Außergewöhnlichen, deren Faszinationskraft die Nachahmung des Helden befördert. (Immer & Marwyck 2013, S. 11 f.)

»Größe ist, was wir nicht sind« (Burckhardt 2000, S. 497). In diesem Sinne also symbolisieren Superheld*innen – und das ist ihr utopisches Moment – genau das, was Menschen faktisch nicht sind, aber möglich sein könnten, denn »[u]m zu sein, was sie sind, müssen Menschen werden, was sie sein können« (Dalferth 2016b, S. 180).

Heldentum ist Erfüllung eines menschlichen Potentials, das der Held, als Ausnahmestaltung zwischen dem Menschlichen und dem Übermenschlichen (bzw. dem Göttlichen) angesiedelt, auf das Äußerste ausreizt. Dennoch bleibt der Held, um als beispielhaft gelten zu können, im Bereich des Menschlichen. (Primavera-Lévy 2013, S. 80)

Im Zentrum steht also die Potenzialität des Menschen, dabei jedoch nicht beliebige Möglichkeiten, sondern ein ganz bestimmtes Ideal unter Maßgabe des Telos des Heros, also dem Dienen zum Wohle der Gemeinschaft.

Das Konzept eines Helden ist ein normatives philosophisches Konstrukt. Es beschreibt nicht nur, was ist; es erlaubt uns einen Blick auf das, was sein sollte. Es fordert uns heraus und zeigt uns, nach was wir in unseren Leben streben können. Superhelden bieten großartige, fiktional-lebhafte Bilder des Heroischen; sie sind zugleich inspirierend und nachahmenswert. (Loeb & Morris 2018, S. 112)

Und damit wäre das zweite essenzielle Spannungsfeld beschrieben, in dem sich das Superheroische konstituiert: zwischen dem, was der Mensch ist, und dem, was er möglicherweise sein könnte und darin genauer: idealerweise sein sollte. Und besonders durch das sich in dem Spannungsfeld positionierende, personifizierte Ideal entsteht die Orientierungskraft der Superheld*innen, denn »andere Orientierungen [bleiben] der wichtigste Anhalt und Halt für die eigene Orientierung« (Stegmaier 2008, S. 362), liegt doch genau darin die Idee des Vorbildes.

Moralisch reguliertes, d. h. als Vorbild geeignetes, zur Nachahmung empfohlenes Abweichen, das könnte man als eine allgemeine norm- und handlungstheoretische Bestimmung des Heroischen verstehen. Helden oszillieren in ihren Taten zwischen Normbildung, Normerfüllung und Normbruch, zwischen Exzeptionalität und Exemplarität. (Bröckling 2015, S. 9)

Und eben das gilt gleichermaßen für das Superheroische.

Manche mögen das Bild von guten Eltern oder das eines geliebten Geschwisterteils als einen Maßstab für ihre Entscheidungen und Taten im Kopf haben. Was würde mein Vater tun? Was würde meine Mutter tun? Würde ich genauso handeln, wenn mein Lehrer, meine Lehrerin, mein Bruder, oder meine Schwester es sehen könnte? So amüsanter auch klingen mag, es können Superhelden für uns die gleiche Stelle einnehmen. Sie sind moralische Vorbilder. Superman kann uns inspirieren. Batman kann uns dazu bringen, weiterzumachen, auch, wenn es schwierig wird. Spider-Man kann uns dabei helfen, zu verstehen, dass die Stimme der Vernunft immer wichtiger ist als die vielen Stimmen um uns herum, die uns vielleicht verurteilen und erniedrigen oder das ablehnen, was wir als etwas sehr Wichtiges empfinden. Daredevil kann uns daran erinnern, dass unsere Einschränkungen uns nicht aufhalten müssen und dass wir alle unentdeckte Stärken haben, auf welche wir in herausfordernden Situationen zurückgreifen können.

(Loeb & Morris 2018, S. 116)

Diese beiden für das Superheroische elementaren und konstitutiven Spannungsfelder von Individuum und Gemeinschaft sowie von Wirklichkeit und Möglichkeit sind dabei gleichermaßen bedeutsam für pädagogisches Denken, geht es doch auch dort letztlich um die Frage nach der Möglichkeit der Begleitung – zwischen Führen und Wachsenlassen (Litt 1976) – des Individuums von dessen je aktuell wirklichen Möglichkeiten bei der Entfaltung seiner potenziellen Möglichkeiten in seiner Teilwerdung einer ideal möglichen Gesellschaft – zumindest in der pädagogischen Theorie, die Praxis zielt wohl zumeist eher auf seine Teilwerdung in der wirklichen Gesellschaft.

Darüber hinaus konnte die Relevanz aufgezeigt werden, die mythische und utopische Denkformen für das Zusammenspiel von Individuum und Gemeinschaft haben, für die Ordnung und Orientierung im Hinblick auf gelingendes gemeinschaftliches Zusammenleben. Dabei jedoch sind Mythos und Utopie als Orientierungen der Hoffnung zwar von großem Nutzen – denn besonders in der Krise bieten sie Halt und erlauben den Entwurf von einer besseren Zukunft –, bergen aber gleichzeitig ein großes Missbrauchspotenzial, was die Geschichte unzweifelhaft lehrt. Ein Vermeiden dieser Gefahr kann dabei jedoch nicht darin bestehen, die Denkformen von Mythos und Utopie zu unterdrücken, was zuweilen mit dem Versuch, den Logos in seiner Verankerung mit dem unmittelbar empirisch Gegebenem zur einzig gültigen rationalen Denkform zu erheben, vorangetrieben wird, denn das bedeutet letztlich, einem neuen Mythos zu erliegen. Die Möglichkeit der Missbrauchsvermeidung besteht vielmehr gegenteilig in der Akzeptanz dieser Denkformen, denn das ist die Bedingung der Möglichkeit ihrer Reflexion. Nur die radikale Reflexion des eigenen Denkens kann eine Fremdbestimmung durch Ideologie verhindern.

Denn was nicht verstanden wird, zu dem kann man sich nicht bewusst verhalten, weder zustimmend noch ablehnend noch gleichgültig. Wozu man sich nicht verhalten kann, daran kann man nicht anknüpfen, weder im Fühlen noch im Denken noch im Handeln. Und woran man in Fortsetzung, Entgegensetzung oder Abgrenzung nicht anknüpfen kann, durch das wird man nicht [sic]¹ bestimmt und dessen Fortgang kann man nicht mitbestimmen. Das Leben wird auf störende Weise unterbrochen, ohne dass Anschlüsse eröffnet und Fortsetzungen möglich würden. Es geht nicht weiter, obwohl es doch, solange man lebt, weitergehen muss und, wie man schnell lernt, auch weitergehen wird nur eben so, dass man selbst nicht mehr als Gestalter oder Gestalteter daran beteiligt ist. Das Leben geht an mir vorbei, heißt es dann. Ich komme nicht mehr in ihm vor. (Dalferth 2016b, S. 171)

Solches Bewusstmachen der eigenen mythisch-unreflektierten Orientiertheit wäre Aufgabe einer sich unter der Zielperspektive der Autonomie verstehenden Pädagogik, geht es doch auch in Bezug auf das Superheroische um einen »kritischen, höchstmöglichen Selbstsein erstrebenden Umgang mit Bildern und Vorbildern« (Hufnagel 1999, S. 537). Die im pädagogischen wie gesellschaftlichen Diskurs spätestens seit der Aufklärung lautwerdende Forderung nach Kritik oder kritischem Denken ist also dem Grunde nach richtig – auch wenn jetzt nicht mehr als Überwindung des mythischen Denkens gedacht, sondern als dessen kritische Reflexion – schlägt aber in der Praxis fehl, denn kritisches Denken heißt in der Regel, Kritik am Anderen zu üben. Um das zu erkennen, reicht ein naiver Blick in die gesellschaftspolitischen Diskurse der Gegenwart, auf den Streit zwischen vermeintlichen Expert*innen² in Talkshows oder Bewegungen wie Pegida oder Querdenker. Ist das Ziel aber Autonomie, ist die Forderung nach Kritik zu richten auf das eigene Denken in der Reflexion der eigenen invarianten Ordnungsstrukturen. Notwendige Bedingung eines solchen selbstreflexiven Zugriffs ist dabei das Heraustreten aus dem Fluss der Erfahrung (Kralemann 2011). Um die Komplexität der Welt – also die schier unendliche Vielfalt des Augenblicks – beherrschen zu können, sich nicht von ihr bestimmen zu lassen, ist es erforderlich, sie zu reduzieren, zu vereinfachen.

¹ An solche Stelle ein sic zu setzen ist sicher nicht ganz unproblematisch, verändert es doch durch das Entfernen der Negation die gesamte Satzsemantik, dennoch scheint es hier angebracht zu sein, da die Argumentation wahrscheinlich darauf hinausläuft, dass das, was einem*r nicht bewusst ist, das eigene Leben bestimmt, ohne das man selbst Zugriff darauf hätte, ohne dass man es mitbestimmen könnte.

² Vgl. zur Kritik an der gegenwärtigen orientierungslosen Expert*innengesellschaft auch Mittelstraß (2019) oder die bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts formulierte Kritik am Fachmenschentum bei Weber (2013). »Anders als Diktatoren lieben demokratische Regierungen, so auch die der Bundesrepublik Deutschland, Expertenkommissionen: die »wissenschaftliche« Fabrikation von – möglichst weit streuenden – Prognostiken. Sie dienen als Legitimation für eine angeblich flexible Pragmatik. Zugleich hat das von Expertenkommissionen in Parzellen aufgeteilte und parzelliert übermittelte Wissen zur Folge, dass es kaum mehr möglich ist, übergeordnete Ziele zu erkennen und zu formulieren. Hinzu kommt: Wo utopische Möglichkeitsentwürfe auf die Kraft der Fiktionalität bei der Gestaltung einer offenen Zukunft setzen, stellen die Prognosen der Expertenkommissionen die Zukunft als statistisch weitergerechnete Faktizitäten dar. Das Vertrauen in das Spezialistentum fördert eine Weltanschauung der Alternativlosigkeit. Die Illusion von der alternativlosen, normativen Kraft des Faktischen verdeckt die Notwendigkeit, mit der Kraft des Fiktiven im Zeichen des kategorischen Konjunktivs (Plessner) zu denken und auf dieser Basis künftigen Gefahrenpotenzialen zu begegnen: durch die Entwicklung eines offenen Potenzial von alternativen Reaktionen« (Soeffner 2019, S. XIII).

Ohne Vereinfachung ist nichts zu erfassen. Manches in einer Situation muss hervorgehoben und anderes zurückgestellt, einiges in den Vordergrund gerückt und anderes im Hintergrund belassen werden. Durch Unterscheiden und Verknüpfen entsteht so ein ›Bild‹ der Situation, das diese im Medium von Zeichen vereinfachend präsentiert und nicht mit dieser selbst zu verwechseln ist. (Dalferth 2016b, S. 178)

Wie schon im Heroischen ist das der Beitrag, den das Superheroische zu leisten vermag, denn es »picks out the elements that are the essence of the statement and remove[s] everything else. It's not simply about reproducing reality. It's about bumpin' it up« (Bird zit. nach Johnson et al. 2008, S. 229), wodurch das Superheroische gleichzeitig reproduktive wie reflexive Eigenschaften hat. »Superheroes are simultaneously constructions of certain power formulations and one of the mechanisms by which creators working within popular genres can critique power« (Murray 2017, S. 5). »Aufgewertet zu einem Objekt kultureller Selbstreflexion, erweist sich der Held als Indikator für soziale Krisenphänomene sowie als Projektionsfläche für aktuelle Problemstellungen in Kultur und Gesellschaft« (Immer & Marwyck 2013, S. 20). Durch die dem Superheld*innennarrativ inhärente radikale Komplexitätsreduktion zwingen sie einen, Position zu beziehen und sei es auch in der Ablehnung. Das aber ist Anstoß des Selbstreflexionsprozesses.

Zu Held(inn)en muss man sich verhalten: Heroische Figuren sind integrative Bestandteile kultureller Sinnsysteme. Sie bieten eine gestalthafte Projektionsfläche kollektiver Wünsche, Ideale und Werte, aber auch von Konflikten und konträren Bedürfnissen. (Sonderforschungsbereich 948, 2019)

Manchmal jedoch erfüllen Superheld*innen auch genau die gegenteilige Funktion, wenn in gesellschaftspolitischen Diskursen derart komplexitätsreduzierte Stereotypen dominieren, die jedweder Gegenstandsangemessenheit entbehren, wie beispielsweise der Umgang mit dem Islam im Nachgang von 9/11.

The Bush administration rhetoric draws on the age-old dichotomy that simplifies differences between East and West in order to legitimize »they hate our freedom« as the terrorists' only motive. [...] Apparently, it is up to superheroes like Batman and V, heroes of fantasy worlds, to make clear to global audiences that this conflict is more complicated than the American administration's war rhetoric would have us believe, and that in today's world, even they can no longer afford to indulge in absolute ideas about right and wrong. (Hasler-Forest 2010, S. 43)

Wie bereits angedeutet ist für diese Funktionen des Heroischen in postheroischen Gesellschaften lediglich der Raum des Fiktionalen als letzter Rückzugsort geblieben.

Denn festzuhalten ist, dass im Prozess der Verbürgerlichung die Bedeutung realer Helden weitgehend geschwunden ist, da in bewusster Abgrenzung von menschlicher ›Barbarei‹ verbindliche Grenzen, Normen und Konventionen etabliert worden sind. Für den Heroismus als Phänomen der Grenzüberschreitung hat das die Konsequenz, auf begrenzte Aktionsfelder ausweichen zu müssen. Folglich dienen Helden in der Moderne nicht zuletzt der Kompensation, um angesichts einer aheroischen Realität das Bedürfnis nach heroischer Größe in virtuellen Räumen ausleben zu können. (Immer & Merwyck 2013, S. 12)

Insofern scheinen also populärkulturelle Narrationen insgesamt in zweifacher Hinsicht bedeutsam für menschliches Zusammenleben zu sein. Einerseits wird durch sie in mythischer Manier eine »Sphäre von Gemeinsamkeit« (Dilthey 1992, S. 177), ein konjunktiver Erfahrungshintergrund (Mannheim 1980) geschaffen durch die Vermittlung vorreflexiver handlungspraktischer Lebensroutinen sowie normativer Ordnungsvorstellungen – zugespitzt besonders im Heros als »Personifizierung eines sozial-kulturellen Ganzen, ein Individuum, das eine Gemeinschaft verkörpert, eine *volonté générale*« (Früchtl 2013, S. 133) – und gleichzeitig können durch Narrationen diese Orientierungen andererseits selbst zum Gegenstand der Betrachtung werden, was sie zu Reflexionsanstößen macht, aus denen dann der utopische Entwurf alternativer Ordnungsstrukturen und damit Orientierungen hervorgehen können. Im Mythischen manifestiert sich also die gegebene Ordnung sowie der immerwährende Versuch, diese zu stabilisieren. Im Utopischen hingegen offenbaren sich Möglichkeiten neuer Ordnungen, die es zu erschließen gilt und die dadurch einen Reflexionsprozess über das Verhältnis von Selbst und Welt anstoßen können. Die eingangs gewählte Orientierung des Menschen als *homo narrans* (Ranke 1967) zeigt darin ihre pädagogische Relevanz.

The telling of a story lies deep in the social behavior of human groups – ancient and modern. Stories are used to teach behavior within the community, to discuss morals and values, or to satisfy curiosity. They dramatize social relations and the problems of living, convey ideas or act out fantasies. [...] In primitive times, the teller of stories in a clan or a tribe served as entertainer, teacher and historian. Storytelling preserves knowledge by passing it from generation to generation. (Eisner 2008, S. 1)

Manche Geschichten oder Motive erzeugen dabei eine so starke Resonanz, dass sie sich aus der Zeit ihres Entstehungskontextes herauslösen und zeitunabhängig zu werden scheinen (Beach 2000). Das ist dem Mythos als Narrativ inhärent, scheint aber gleichermaßen auf Utopien zuzutreffen, wie am Beispiel von Wonder Woman aufgezeigt werden konnte. »The story form is a vehicle for conveying information in an easily absorbed manner. It can relate very abstract ideas, science, or unfamiliar concepts by the analogues use of familiar forms or phenomena« (Eisner 2008, S. 6). »The story form is a cultural universal; everyone everywhere enjoys stories. The story, then, is not just some casual entertainment; it reflects a basic

and powerful form in which we make sense of the world and experience« (Egan 1989, S. 2).
Das Superheld*innennarrativ

lässt darüber hinaus etwas anderes sichtbar werden, nämlich Systeme ethischer Normen oder auch Regime gesellschaftlicher Ordnungen. Das Außerordentliche konstituiert diese Systeme und bringt sie – wenn man so will – erst in ihre je eigene Form, das heißt in eine maßgebende Ordnung. Deshalb bestimmen Aufzeichnungen wunderlicher Transformationsprozesse vom Menschlichen ins Übermenschliche die Mythologien und Religionen aller Länder und aller Zeiten. Es scheint ein kulturelles Bedürfnis des Menschen zu sein, sich an Erzählungen der Selbstüberschreitung auszurichten und die heroischen Ideale oder Modelle dazu zu nutzen, das Andere als Eigenes zur Identifikation freizugeben und das gänzlich Unerreichbare und auch Unverständene in Bilder der Ordnung einzufrieden. (Imorde & Scheller 2011, S. 3)

Narrationen artikulieren also Ordnungen (Fuhrmann & Selmayr 2021) und können so Orientierungen reproduzieren, reflektieren und transformieren. Und das Superheld*innennarrativ hat sich dafür in der Gegenwart als eines der einflussreichsten etabliert, was aufgrund der dem Narrativ eigenen Merkmale, die auch hier rekonstruiert wurden, verständlich scheint: Die Fokussierung auf das Gute bzw. eine bessere Ordnung – damit auf Hoffnung –, die radikale Komplexitätsreduktion, die stete Übertreibung, die Visualität des Mediums, die Liminalität sowie die Positionierung innerhalb einer Vielzahl menschlicher Spannungsfelder etc. machen das Superheld*innennarrativ so attraktiv zur Verhandlung von Orientierungen. »The history of the genre is packed with, if not built on, contradictions, provocations, creative breakthroughs, and ideological troublemaking« (Hatfield et al. 2013, S. XVII) und in diesem Möglichkeitsraum entfaltet das Narrativ seine selbstreflexiv-kritischen Orientierungspotenziale.

Heroes are consequently the catalysts of change and transformation; they represent the utopian impulse of a society in that they are the individuals that unlock a potential, ›which is hidden within us all‹ and which allows for human progress. Furthermore, hero myths are not only universal, but also highly adaptive and protean – whereas the structure remains, its representation adheres to social and historical changes. In contemporary culture, one such representation is the figure of the superhero [...]. (Schmeink 2017, S. 179)

Und genau hierin übernehmen Superheld*innen als Ort stets optimistischer Hoffnung eine zentrale pädagogische Funktion ein:

Die Utopie muß Mut machen, und das ist angesichts negativer Realitäten und des Zerfalls der Glaubwürdigkeit von Fortschrittsbehauptungen die vermutlich schwerste aller

pädagogischen Aufgaben. Die Theorie muß mitten im Zerfall Optimismus sichern können, eine absurde und doch notwendige Aufgabe. Sie kann sich nicht länger auf großflächige Projektionen des Besseren verlassen und muß zugleich Hoffnung stabilisieren. Sie kann nicht wirklich für die Zukunft orientieren und muß doch behaupten, dies zu können. Sisyphos ist offenbar der Schutzpatron der Pädagogen. (Oelkers 1990, S. 12)

In Bezug auf dieses Essential einer optimistischen Orientierung steht dabei das Superheld*innennarrativ in direkter Konkurrenz zu Religionen, wie insbesondere in den Ausführungen zum Mythos gezeigt werden konnte. »People populate the darkness; with ghost, with gods, with electrons, with tales. People imagine, and people believe; and it is that rock solid belief, that makes things happen« (Gaiman 2011, S. 477). Geschichten, und das schließt die Geschichte der Wissenschaft mit ein, sind also der Hoffnungsschimmer in der Dunkelheit. Sie überführen Chaos in Kosmos. »We ask about god(s), because we wonder about ourselves. We label an entity a god to clarify the nature of our reality, find our place within it, determine our purpose, and act accordingly« (Held 2017b, S. 145). Für Orientierung scheint eine solche narrative Instanz notwendig, ihre konkrete Ausgestaltung kann jedoch je nach kulturhistorischem Kontext variieren. »As religion becomes less of a cultural institution, stories from Star Wars to The Hunger Games are becoming our cultural touchstones, our way of transmitting behavioral standards. Superheroes, gaining popularity each year, take their place among them« (Frankel 2017, S. 4). »A revolution in spiritual consciousness was underway, allowing for the emergence of formal and informal pop religions in which the various superheroic rites could be conducted« (Jewett & Lawrence 2013, S. 83). »Der einst beliebteste Heilige [Christophorus] wurde von den beliebten Superheld/innen im Kulturbetrieb abgelöst und die Kirche hat ihn aus dem offiziellen Heiligenkalender gestrichen« (Ingold 2014, S. 36).

[W]e can't avoid the demand that humanity needs foundational values around which to orient itself, around which to craft meaning and purpose. We need to know where we fit and how we matter, and »I don't know« won't do. But if we see this as the goal of worship, the idea behind religion, then when we bring it down to earth we may find commitments here that mean as much, loyalties that speak to our purpose and our roots, and in orienting ourselves toward them we may find happiness and satisfaction in submission to the loving authority of those values. Wonder Woman speaks to loyalty, integrity, and honor. She speaks to the best in us, as we relate to each other and care for one another. These values can be enough to keep us going, this orientation is what we seek, and this is what we can know, what we understand to be true. Perhaps if we're seeking a god in order to find our place, we might look to Wonder Woman and her Amazonian virtues. We could do worse than submit to the loving authority of Princess Diana, god of war. (Held 2017b, S. 149)

An einer Vorstellung des westlich-monotheistischen Göttlichen im Sinne eines allmächtigen, allwissenden, selbstexistierenden – also ohne einen Ursprung habenden, nicht geschaffen worden seienden – absolut guten und weisen Göttlichen (Rowe 2007, Rachels 1971) scheitern die Superheld*innen, weil sie sich manchen dieser Aspekte zwar nähern, aber dennoch menschlich, sprich fehlbar bleiben (Held 2017b) und sich häufig über ihre Ursprungsgeschichte definieren. An diesen Kriterien scheitern aber ebenfalls vergangene polytheistische Religionen. Es bedarf an dieser Stelle somit eines allgemeineren Konzepts des Göttlichen, dass nicht auf die Differenzen abhebt, sondern vielmehr das Gemeinsame sucht und dadurch das Phänomen als Ganzes verstehbar macht. Einen solchen Ansatz zur Explikation des Göttlichen stellt Postman bereit:

Ein Gott in dem Sinne, wie ich das Wort gebrauche, ist der Name einer großen Erzählung, einer, die genug Glaubwürdigkeit, Komplexität und symbolische Kraft hat, um es Menschen zu ermöglichen, sie in den Mittelpunkt ihres Lebens zu stellen. [...] Aber es ist hier weder meine Absicht, irgendwelche Götter zu begraben, noch sie zu preisen, ich will vielmehr sagen, daß wir ohne sie nicht auskommen können, daß wir wie immer sonst wir uns nennen mögen, die götterschaffende Spezies sind. Unser Genie liegt in unserer Fähigkeit, Bedeutung durch Erzählungen zu erzeugen, die unserer Arbeit Sinn gibt, unsere Historie überhöht, unsere Gegenwart beleuchtet und unserer Zukunft Richtung verleiht. [...] Das Maß der »Wahrheit« oder »Unwahrheit« einer Erzählung liegt in ihren Folgen: Gibt sie den Menschen ein Gefühl persönlicher Identität, ein Gefühl der Gemeinschaft, eine Grundlage für moralisches Verhalten und Erklärungen dessen, was nicht erforscht werden kann?
(Postman 1995, S. 18 ff.)

Zu diesen Erzählungen gehören bei Postman u. a. das alte und neue Testament, der Koran, die Bhagavadgita, die protestantische Ethik, der Kommunismus, der Faschismus, die Demokratie, aber auch die induktive Wissenschaft, als »eine Geschichte, welche die menschliche Vernunft feiert, das kritische Denken über den Glauben stellt und die Offenbarung als Wissensquelle verschmäht« (Postman 1995, S. 22).

Viele sagen, daß der Wissenschaftsgott mehr Kontrolle und mehr Macht schenkt als jeder andere Gott vor ihm. Aber er ist wie alle Götter nicht vollkommen. Seine Geschichte von unseren Ursprüngen und unserem Ende ist, um das mindeste zu sagen, unbefriedigend. Auf die Frage: »Wie hat alles angefangen?« antwortet die Wissenschaft: »Wahrscheinlich durch Zufall.« Auf die Frage: »Wie wird es alles enden?« antwortet die Wissenschaft: »Wahrscheinlich durch Zufall.« Und vielen Menschen erscheint das zufällige Leben nicht lebenswert. Es kommt hinzu, daß der Wissenschaftsgott auf die Frage: »Welche moralischen Gebote gibst du uns?« hartnäckig schweigt. Er stellt sich in den Dienst sowohl des Wohltätigen als auch des Grausamen, und seine grandiose

moralische Unparteilichkeit, wenn nicht Gleichgültigkeit, hat ihn in der ganzen Welt willkommen gemacht. (Postman 1995, S. 23)

Die Ausführungen dieser Arbeit haben gezeigt, dass das Superheld*innennarrativ zumindest diesen Anforderungen an einen Gottesbegriff genügt und in ihm zudem noch in Bezug auf die Fragen, zu denen der Wissenschaftsgott schweigt, anscheinend für viele Menschen befriedigende Antworten bereitliegen. In diesem Sinne also Superheld*innen »became gods, and pulled humans into the orbit of their conflicts« (Hatfield 2013, S. 150), was sie somit aus einer theologischen Perspektive zumindest beachtenswert macht.

Supergods deserves to be read not only by comic-book geeks, but by students of religion, who should be convinced that ›low-brow‹, popular forms of culture may contain as much wisdom, provocation, ethical acumen, aesthetic innovation, and metaphysical import as the most elevated forms of art. (Biles 2013, S. 99)

Dabei jedoch hat das Superheld*innennarrativ stets seine kritische Dimension beibehalten und damit zumindest einen naiven Radikalfatalismus überwunden, weil es im Wesentlichen auf eine »Plausibilisierung einer problembehafteten, nichtidealen und zugleich als verbesserbar wahrgenommenen Welt« (Zöhrer 2015, S. 77) ausgerichtet ist.

Das Wichtigste an dieser Aufhebung ist eine Unterscheidung der fantastischen Kunst gerade nicht gegenüber der Realität, sondern gegenüber anderen Modi des Umgangs mit dem Unwirklichen, dem der Erfahrung nicht Gegebenen. Der wichtigste unter diesen anderen Modi ist der religiöse Glaube. Die Aufhebung des Unglaubens ist nämlich nicht dasselbe wie dieser Glaube: Science-Fiction ist etwas anderes als Scientology. Wir wissen, dass Leute ohne Flugzeug nicht fliegen können, aber Superman kann es doch, aus eigener Kraft, und das Flugzeug von Wonder Woman ist immerhin unsichtbar. Wir glauben nicht daran, dass Superman und Wonder Woman tatsächlich existieren, und erwarten von ihnen nicht das, was Religiöse von ihren Gottheiten erwarten, etwa die Beendigung von Kriegen oder die Linderung persönlichen Leidens. (Dath 2016, S. 36)

Auf den Punkt gebracht heißt das, dass der wesentliche Unterschied dieser beiden Arten im Umgang mit dem Unwirklichen darin besteht, dass aus der Fantastik im Gegensatz zur Religion keinerlei normative Ansprüche für die Wirklichkeit geltend gemacht werden (können). Zwar können Superheld*innen Orientierungen anbieten, aber eben nicht legitimieren. Ein Berufen auf den Willen oder das Wort Supermans zu Legitimationszwecken ist also nicht so möglich, wie es bei Gott der Fall ist. Ähnlich wie es Poppers (2002) Revolution für die empirischen Wissenschaften in Kritik am induktiven Vorgehen war, den Entdeckungs- von dem Begründungszusammenhang zu entkoppeln, wird im Super-

held*innennarrativ gleichermaßen die Orientierung von ihrer Legitimation getrennt. Die daraus entstehende Rechtfertigungsnotwendigkeit fördert in höchstem Maße den diskursiven Charakter des Narratives.

In diesen Überlegungen zeigt sich zudem, dass Wissenschaft vor anderen Weltzugriffsweisen keine absolute, d. h. außerhalb von ihr selbst begründet liegende, erkenntnistheoretische Vorrangigkeit eingeräumt werden kann (Angehrn 2004, Rorty 2012). Analog zu den Ergebnissen, die Fleck (2017) und Kuhn (2014) für Strukturen innerhalb von Wissenschaft herausgearbeitet haben, lässt sich Gleiches für das Gesamtsystem Wissenschaft behaupten. Es ist Produkt einer Gemeinschaft und es basiert auf sozialen Konventionen von a priori Aussagen. Mythos und Logos lassen sich somit als unterschiedliche Denkstile bzw. Paradigmen deuten. Im Hinblick auf ihren Wahrheitsgehalt sind sie theoretisch nicht unterscheidbar (Hübner 1979). Die jeweils für sie geltenden Rationalitätsstandards werden innerhalb von ihnen formuliert. Eine neutrale Position außerhalb aller Denkstile – und damit außerhalb alles Sozialen – einzunehmen, ist nicht möglich, würde das doch bedeuten, alles biographisches und soziokulturelles Gewordensein auszuklammern, was schlicht zum Ende allen reflexiven Seins überhaupt führen würde. »Alles, was sich sagen läßt, ist, daß Wissenschaft und Mythos andere Bilder der Wirklichkeit liefern« (Cesana 1993, S. 309); vergleichbar der von Kuhn vorgeschlagenen Metapher des Vexierbildes. Beide aber verkaufen Hoffnung auf gelöste Probleme.

»Hope is the sum of the mental willpower and waypower that you have for your goals« (Snyder 1994, S. 5). Während *willpower* die mentale Kraft beschreibt, die einen dazu antreibt, ein Ziel zu erreichen, ist *waypower* diejenige Fähigkeit, mittels kreativen Denkens unterschiedliche Wege aufzuzeigen, wie dieses Ziel erreicht werden kann, um dann den effizientesten zu beschreiten und bei Hindernissen Alternativen zu wählen. Beide Kräfte sind notwendige Bedingung für Hoffnung. Je stärker beide ausgeprägt sind, desto größer die Hoffnung. Superheld*innen als Inbegriff von Agency, dessen Konzept im Grunde genau die beiden hier genannten Kräfte beschreibt, werden dadurch zu einem starken Symbol der Hoffnung und das seit Anbeginn.

Außergewöhnliche Wesen, die phänomenale Kräfte besitzen, gibt es schon seit Anbeginn des Geschichtenerzählens, aber Siegel und Shusters Vermächtnis für die Populärkultur war ein moderner Mythos für moderne Zeiten. [...] Als Amerika sich auf seine Beteiligung am Zweiten Weltkrieg vorbereitete, waren Superman, Batman, Captain America und Captain Marvel nur einige der Namen, die den Patriotismus veranschaulichten und die Hoffnung der Amerikaner nährten: dass Familien über den Atlantischen Ozean hinweg wieder vereint würden; dass die Unschuldigen gerettet und vor unseren Feinden geschützt würden; dass die Gerechtigkeit siegen würde; und dass es unter unserem scheinbar zerbrechlichen Äußeren, das unter der Weltwirtschaftskrise gelitten hatte oder von Polio befallen war, Krieger gibt, die uns unterhalten, anführen und zu wahrer Größen inspirieren können. (Stuller 2018, S. 434)

Ihr steter Optimismus, ihr Glaube und ihr Wille durch die eigenen Fähigkeiten ihre (utopischen) Ziele in Form einer gerechteren Gesellschaft erreichen zu können, ist ihr Antrieb und für die Leser*innen Inspiration (Biswas-Diener 2008). »Comicbook superheroes were created in order to provide a moral (or ethical) compass for humanity after all morality seemed to wane« (Schroll & Polansky 2017, S. 6). »Die Superhelden sind nicht erstarrte Darstellungen (»Personifikationen«) der Tugenden und Laster, oder bestimmter abstrakter Eigenschaften. Vielmehr inszenieren sie diese mittels einer Erzählung und werden somit tatsächlich zu ihrer »Inkarnation«« (Groensteen & Morgan 2018, S. 230).

Das Konzept der Hoffnung ist dabei ein genuin teleologisches. Und hierbei verkehrt sich interessanterweise das Verhältnis von Mensch zu Superheld*in, denn in der Regel sind es in den Geschichten die Menschen, die den Superheld*innen das Ziel und damit ihre Orientierung vorgeben. Besonders in Zeiten des Selbstzweifels erkennt man die Angewiesenheit von Superman auf Lois oder Jimmy, von Batman auf Alfred oder Commissioner Gordon, von Stargirl auf Pat oder von The Flash auf Iris. Darin wird der Mensch »das sterbliche Gewissen eines Übermenschen« (Dath 2016, S. 74).

***IRIS WEST-ALLEN: SIE SIND EIN MENSCH. UND AUCH WIR HABEN EINE BE-
STIMMUNG. WIR FÜHREN SUPERHELDEN VOR AUGEN, WOFÜR SIE KÄMPFEN.***

(The Flash 2019, S06, E09)

Die in dem Gespann von Mensch und Superheld*innen symbolisierte Agency ist somit der utopische Gegenentwurf zu einer Gesellschaft, die »wegen der unübersehbaren Entscheidungsmöglichkeiten zu einer lebenspraktischen Entscheidung gar nicht mehr in der Lage ist und handlungsunfähig wird« (Abels 2017, S. 413). »[S]uperhero story is a morality tale, and functions as a parable about power and identity« (Murray 2017, S. 9). Und darin entfaltet das Superheld*innennarrativ sein großes Orientierungspotenzial.

Viele Autoren, Künstler und andere, die sich mit Superhelden beschäftigen, haben sich dem Zusammenhang zwischen Helden und Superhelden gewidmet. Zum einen weil wir glauben, dass die Erzählungen über diese Figuren unsere tiefsten Hoffnungen, Ängste und größten Sehnsüchte und Aspirationen widerspiegeln. Zum anderen weil sie uns dabei helfen können, unsere schlimmsten Alpträume zu verarbeiten. Sie legen Fragen offen, denen wir uns in der Zukunft stellen werden müssen, und sie werfen ein neues Licht auf unseren derzeitigen Zustand. Und all dies tun sie auf eine Art und Weise, welche uns in unseren eigenen Leben eine klare Richtung und mehr Durchhaltevermögen gibt. (Loeb & Morris 2018, S. 109)

Die schlimmsten Alpträume des Goldenen Zeitalters waren dabei die *Great Depression* und der 2. Weltkrieg. Das Superheroische zu dieser Zeit war Ausdruck des zutiefst anthropologischen Bedürfnisses »nach einer sicheren Welt – einem »just world scheme«, in dem

die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden und in dem jeder Herrscher gerecht ist« (Dorchain 2013, S. 62) in Anbetracht innen- wie außenpolitischer existenzieller Krisen. Das Bedürfnis nach Superheld*innen war unermesslich. »Kids, soldiers, everybody was super-hero crazy« (Fingeroth 2010, S. VIII).

A homology of hope would have been a powerful answer to the problems facing Americans in 1941. This homology would have encouraged the children reading these comics to keep up the watch for enemy agents and to participate in the scrap metal drives in their community. This homology of hope would have provided needed motivation for the many GI's reading these comic books in their barracks before heading out on a mission. At its most basic, the homology of hope would have allowed the children and their state-side parents to endure the pain and insecurity of having loved ones being deployed to places far from home. (Katsion 2016, S. 89)

Die Aussicht auf Hoffnung war geprägt von mythischen Durchhalteparolen. Das jedoch änderte sich im Silbernen Zeitalter radikal. Die Angst vor menscheitsvernichtenden Atomwaffen ließ sich nicht mit den Mitteln des Mythos bändigen und der Sputnikschock zeigte, dass sich der Kalte Krieg aus Sicht der USA nicht durch ein Abfinden mit dem Status Quo gewinnen ließ. Die gesellschaftliche Haltung gegenüber Wissenschaft war hochgradig ambivalent zwischen Angst und Euphorie.

Although the atomic power embodied and wielded by the Hulk is portrayed as necessary, it is also destructive and irrational. Like its model, Dr. Jekyll and Mr. Hyde, The Incredible Hulk is ambivalent toward scientific discoveries and their integration into the explanatory mechanisms of dominant power system of the time; it both draws on them as well as offering potential critiques. (Capitanio 2010)

In dieser Situation brauchte es alternative Entwürfe wissenschaftsaffiner, zukunftsfähiger Gesellschaften. Das war die Zeit einer realistischen und damit utopischen Wende im Superheld*innennarrativ, in der eine ständig komplexer und differenzierter werdende Welt komplexere Superheld*innen bedurfte. »In diesem Zusammenhang ist die Erfindung des Antihelden zu begreifen: Er ist gleichzeitig Symptom der strukturalen Krise des Heroischen in der Moderne und Nahrung, um den Hunger nach Heroischem zu stillen« (Voss 2015, S. 24). Von einem Mainstream- zu einem Randphänomen werdend, übersteigerte das Superheld*innennarrativ im Dunklen Zeitalter seinen Realismus im Rahmen gesellschaftspolitischer Vertrauenskrisen zu radikal dekonstruktivistischen und damit dystopischen, intellektuellen Gesellschaftsentwürfen, um dann im Post-9/11-Zeitalter mit voller mythisch-utopischer Kraft als größtes, globales Popkulturphänomen zurückzukommen. Das Dunkle Zeitalter erweist sich somit in gewisser Weise als ein superheroischer Ausnahmezustand – was auch nicht weiter verwunderlich ist, da selbst in den USA im Nachgang

des Vietnamkrieges der patriotische Heldentypus keine uneingeschränkte Anerkennung und Gültigkeit mehr genießt. Der selbstreflexiv-dekonstruierende Umgang mit dem Narrativ des Superheroischen war dabei jedoch nur durch die vorausgegangene Popularität der Superheld*innengeschichten möglich, da dadurch die spezifischen Eigenarten des Genres bekannt waren, deren Rekonstruktion unabdingbar für das Wesen der Parodie ist (Murray 2017). »Irritierende Kunst macht der Orientierung Lust, ihre Wahrnehmungen, Handlungen und Deutungen laufend selbst zu korrigieren« (Stegmaier 2008, S. 527). Das genau war der Schwerpunkt des Dunklen Zeitalters: höchste superheroische Irritation durch Dekonstruktion. Das Dunkle Zeitalter ist also Ausdruck der Reflexion auf die invarianten Ordnungsstrukturen des Genres, welcher es erlaubt hat, durch Transformationen, Verschiebungen und Umkehrungen neue Denkmöglichkeiten zu eröffnen und damit das Spektrum des Narratives nochmals deutlich erweiterte und so vielleicht erst die Bedingungen schuf, die es möglich machten, dass Superheld*innen im neuen Jahrtausend von einem nationalen zu einem globalen Phänomen wurden.

Aus der Perspektive einer sich dem Autonomiegedanken verpflichtet fühlenden Pädagogik konnte als der vielleicht wesentlichste Aspekt des Superheroischen dessen Potenzial zum Anstoß von Reflexions- und Aushandlungsprozessen aufgezeigt werden, denn »wie alle Medien und Kulturen zeichnen sie sich auch dadurch aus, dass sie uns reflektieren – unsere Fantasien, unsere Ideologien. Es ist ein offenes Geheimnis: Superhelden sind eine inhärent politische Angelegenheit« (Hicks 2018, S. 9) und damit die Eröffnung zur Reflexion des Faktischen sowie zur Diskussion des Möglichen im Dienste einer pädagogischen Reflexion auf Kultur.

Vor diesem Hintergrund lässt sich das Verhältnis von Bildung und Kultur naheliegender Weise nicht nur als Kultivierung im Modus der pädagogischen Vermittlung und/oder subjektiven ›Aneignung von Kultur‹ verstehen und schon gar nicht als ein bloßes ›Lernen über...‹ kulturelle Angelegenheiten, Ausdrucksformen, Kulturtechniken, Künste etc. Vielmehr ist ›Bildung‹, nimmt man den Terminus bildungstheoretisch ernst (was leider oft genug nicht der Fall ist), eine Praxis der Reflexion auf Kultur – verstanden nämlich als implizit machtförmiges Formenrepertoire der Gestaltung von Selbst- und Weltverhältnissen. (Jörissen & Unterberg 2019)

Entscheidend ist dabei, dass eine Orientierung durch das Superheroische nicht über ideologische Indoktrination funktioniert, sondern vielmehr ein Raum eröffnet wird für eine selbstreflexive Betrachtung des Selbst- und Weltverhältnisses, was folgendes Beispiel illustriert: »I have reread some of the stories of the era [gemeint ist Jenkins Kindheit], only to be disappointed. We had fleshed out their personalities through our play, and most of what I recalled so fondly wasn't to be found on the printed page« (Jenkins 2013, S. 298). Es ist also nicht entscheidend, was rezipiert wird, sondern vielmehr, wie es je individuell transformiert und diskutiert wird. »Medien ›schleusen‹ deshalb auch niemals ›fertige«

Orientierungen in die Köpfe von Kindern« (Fleischer & Grebe 2014, S. 155), sondern diese werden stets vor dem Hintergrund der eigenen Biographie – repräsentiert in der kognitiven Struktur – interpretiert. Aufgrund der Abstraktheit sowie der doppelten Identitäten des Superheroischen – somit letztlich ihrer Hüllenartigkeit – eignet sich dieses Narrativ dazu in besonderem Maße. Solche im Rahmen der Aushandlungsprozesse entstehenden Deutungen können sich dabei natürlich über Zeit und Raum, also je nach biographischer und soziokultureller Einbettung, ändern.

Helden und ihre Taten sind wie andere Symbole auch einer agonalen Herausforderung durch De- bzw. Kontra-Heroisierungen konkurrierender Gruppen und/oder in der eigenen Gruppe ausgesetzt, so dass es zu Umwertungen in der Bewertung eines Helden bzw. einer Heldin kommen kann. (Sonderforschungsbereich 948, 2019)

Man kann das auch an den folgenden Schilderungen erkennen, aus denen hervorgeht, dass die*der gleiche Superheld*in je nach Altersgruppe gänzlich unterschiedliche Reflexionsprozesse anstößt.

Ich fand heraus, dass Supermans große Attraktivität für Kindergarten- und Vorschulkinder in seiner Fähigkeit besteht, über dem Schmerz zu stehen. Schmerz ist ein zentrales Thema für kleine Kinder, die sich immer wieder fragen, wie schlimm er sein wird, wie er sich vermeiden lässt und wie man tapfer sein kann, wenn er unvermeidlich ist. Superman, der angegriffen wird und seine Feinde besiegt, ist ein tröstlicher Beweis dafür, dass man Schmerz aushalten kann, ohne dauerhaft beschädigt zu werden. Ältere Kinder schätzen Superman eher dafür, dass er stark ist. Er kann Gebäude zum Einsturz bringen, Düsenflugzeuge kreuz und quer über den Himmel schleudern, einen Berg auseinander reißen; alles, was einem Kind unüberwindlich erscheint, bringt er zustande. Die Kinder vor der Pubertät interessieren sich vor allem für Supermans geheime Identität. Wenn die sozialen Anforderungen komplexer werden, wenn sie sich der Notwendigkeit eines unterschiedlichen Auftretens bewusst werden, je nachdem ob sie mit den Kumpeln zusammen sind oder mit der Familie, wenn sie versuchen, ihr Phantasieleben beizubehalten, ohne komplette Langweiler und Computerfreaks zu werden, reagieren sie sehr stark auf einen nahezu allmächtigen Helden, den nichts mehr gefährdet als die Preisgabe seines »wahren Ichs« vor der Welt. In den frühen Teenagerjahren sehen viele Fans in Superman eine Gestalt, die eine Gemeinschaft sehr unterschiedlicher Individuen zusammenhält und beschützt: Lois Lane, Jimmy Olsen, Supergirl, verschiedene Superhelden und Aliens. Andere interessieren sich für seine jahrzehntelange fiktionale Biografie und seinen historischen Werdegang. Erwachsene reagieren auf Superman vor allem deshalb, weil er, um es mit den Worten eines Fans Mitte zwanzig auszudrücken, »ein unschuldiges Individuum ist und das Schlimmste durchmacht, das eine korrupte

Welt einem Menschen zumuten kann, und trotzdem kommt er sauber und unverdorben aus jedem Schlamassel wieder heraus – während sich alle anderen an ihm festklammern und mit aus dem Sumpf gezogen werden.« [...] An dem jeweils unterschiedlichen Zweck, zu dem eine einfache, allgemeine Idee wie Superman von den jungen Leuten in verschiedenen Lebensphasen eingesetzt wird, lassen sich manche Stadien unserer Entwicklung nachvollziehen. Von ihrer eigennützigsten und subjektivsten Form reifen unsere Phantasien und Ideale zu immer komplexeren, umfassenderen, abstrakteren und sozialeren Gebilden heran. (Jones 2005b, S. 330 ff.)

Und ihre Hüllenartigkeit – besonders in ihrer Konstanz – sorgt für unmittelbare Selbstreflexion. »The comics function for me as the reverse of Dorian Gray’s portrait—they remain the same while my body ages and decays. And as such, they help me to reflect on the differences between who I am now and who I was when I first read them« (Jenkins 2013, S. 299). »Somit ist Medienaneignung stets auch eine Verständigung über sich selbst, denn das aneignende Individuum handelt die Bedeutung des Medienangebots für sich persönlich aus« (Fleischer & Grebe 2014, S. 154). Auch dafür ist der Held*innentypus besonders geeignet, kann man sich doch nicht neutral zu ihm verhalten, sondern er polarisiert zwischen Verehrung und Verbannung (Bröckling 2019, Hoff et al. 2013), zwischen »Glorifizierung und Dämonisierung« (Immer & Marwyck 2013) und zwingt so Stellung zu beziehen zu der verkörperten Orientierung. Der so angestoßene Reflexionsprozess lässt sich dann als Bildungsprozess im Sinne einer Positionierung (Jörissen & Unterberg 2019) deuten. Zudem ermöglicht das Superheld*innennarrativ die Externalisierung innerer Konflikte, die dadurch fassbar, reflektierbar und bewältigbar werden, indem sie das Durchspielen vielfältiger Lösungen erlauben (Caruth 1968).

For example, in Cry for Justice, when Green Lantern confronts Green Arrow about his excessive use of force, readers are forced to consider what type of behavior they are willing to accept in the quest for justice. In fact, during our research, one thing that readers were keen to point out is the way, as with any other form of literature, they use comic book narratives to work through their own understandings of the world. (Phillips & Strobl 2013, S. 220)

Dieser Anstoß zu Aushandlungsprozessen zeigt sich jedoch nicht nur auf individueller, sondern ebenfalls auf kollektiver Ebene und dort im Idealfall im Sinne einer dialogischen Aneignung des Fremden, die eben nicht in der Unterwerfung des Fremden unter das Eigene oder komplementär dazu der Unterwerfung des Eigenen unter das Fremde aufgeht, sondern als ein Voneinanderlernen unter der Bedingung wechselseitiger Anerkennung etwas Neues entstehen lässt (Lorenz 2011), wenn sich beispielsweise eine fremde Kultur das US-amerikanische Modell des Superheroischen aneignet, wie folgendes Beispiel illustriert:

However, the affiliation of Nagraj within the comic world with either the local (Mahanager, or the residents of Nagdweep) or the global (from Africa to America, with help from people of various nationalities), while conspicuously skipping over the national, may also be seen to make Nagraj an embodiment of the ›glocal‹ – a third space that is relatively autonomous with respect to the hegemony of both corporate globalization and militant nationalism. It is this possibility, enabled by the implicit dialogism of the Nagraj comics, that makes Nagraj much more than just an Indianized American superhero; it makes Nagraj symptomatic of vernacular popular culture as a precariously poised space for the articulation of alternate identities and discourses of empowerment. (Mathur 2010, S. 185)

Aushandlungsprozesse dieser Art »are sorely needed, if sharing the world is ever to be humanity’s defining attribute« (Lyubansky 2008, S. 88). Darin – und wie insbesondere aus der Auseinandersetzung über Utopien hervorgegangen – zeigt sich, dass Superheld*innen keineswegs nur den Selbstreflexionsprozess anstoßen, sondern gleichzeitig die Möglichkeit »to gain critical perspectives on the dominant ideologies« (Easton 2017, S. 116) eröffnen. Und auch darin erweist sich das Narrativ als besonders geeignet, da es in der Tradition von Science-Fiction steht, einem tradierten Modell, um kritische Gesellschaftsanalyse sowie utopische Gegenentwürfe an einer Zensur durch Politik oder Medien vorbei zu kommunizieren (Vieweg 2019). Idealtypisch lässt sich dieses Potenzial zum Anstoß von Selbst- und Weltreflexion an Wonder Woman illustrieren.

We need to embrace Wonder Woman in all her contradictions. She is a reflection of, and a challenge to, our norms, our values, our society. She exemplifies our ideals, while posing serious questions about the place of those ideals in modern society. She speaks to our better selves while recognizing our frailty. She speaks to excellence in an imperfect world. She speaks to meaning and order in a chaotic world. She speaks to integrity in ambiguity. Like Wonder Woman, we live in ambiguity, but we have to live. So we stake our commitments and move forward doing the best we can. (Held 2017a, S. 2)

An keinem anderen Superheld*innencharakter lassen sich die gesellschaftlichen Aushandlungsprozesse über stereotype Geschlechtervorstellungen über die Zeit so gut nachvollziehen wie an den Geschichten und Diskursen über Wonder Woman (Tate 2008). »Wonder Woman’s body constitutes a historical site for the interplay of the culturally oppositional spheres of femininity vs. (masculine) nation, private sexuality vs. public politics/ war, and relationships vs. action in battle« (Emad 2006, S. 979). Und unter einer Perspektive des Anstoßes zu Aushandlungsprozessen erweist sich möglicherweise genau der ansonsten so kritisch diskutierte Objektivationsaspekt als besonders fruchtbar, denn »[t]he point, though, is less that comics are capable of illthought-through sadistic woman-blaming material than that this was a rare case that sparked the coming together of feminist fans

to protest« (Kaveney 2008, S. 17). Auch die aufgezeigten kontroversen Diskussionen um muslimische Post-9/11-Superheld*innen zeigen das im Superheld*innennarrativ liegende Aushandlungspotenzial.

[T]hey illustrate the high stakes associated in the American public sphere with Muslim representation a decade and more after the attacks of September 11, 2001. One side sees Muslims as inhuman terror-machines, a monolithic, atavistic threat that is undermining the U.S. through ›creepy Islamization‹ and using ›political correctness‹ to coax ›appeasement‹ from the culture industry; their polar opposites, however, hold an almost-desperate hope that any new positive image could finally be the one that manages to ›normalize‹ Muslims. In neither case have the wishes or fears come true. Muslim superheroes have brought neither doom nor deliverance, but they have opened a wider window into how those in between the extremes can consider the contemporary cultural and geopolitical landscape. (Lund & Lewis 2017, S. 6)

Und untrennbar mit dem Reflexions- und Aushandlungspotenzial verwoben ist immer auch ein darin liegendes oder genau dadurch wirkendes Orientierungspotenzial.

Can a stereotypical Muslim hero be empowering, especially if the majority of U.S. readers are white American males? The simple fact that there is a Muslim character is in itself empowering to Muslims, at least to the extent that it can allow for a discussion of her depiction. (Pumphrey 2017, S. 35)

Weitere zentrale im Superheld*innennarrativ immer wieder mitverhandelte Fragen – entweder im Laufe der Entwicklung einer Figur oder auch zwischen den Figuren –, ob Töten legitimes Mittels zur (Wieder)Herstellung von Gerechtigkeit sein darf (Kaveney 2008) – und falls diese Frage bejaht wird, ob man Wenige töten darf, um viele zu retten, oder ob präventives Töten erlaubt sei, um damit zukünftiges Leid zu vermeiden –, regt unmittelbar an, ethische Fragen zwischen Konsequentialismus, Pflicht- und Tugendethik³ zu diskutieren (Johnson-Moxley 2017, White 2017). »Sind SuperheldInnen also VerteidigerInnen der Menschheit oder Kriminelle?« (Grabus 2016, S. 207).

Darüber hinaus repräsentieren Superheld*innen auch im Hinblick auf eine Vielzahl weiterer ethischer Grundfragen – wie z. B. bei Freiheit vs. Sicherheit in der *Civil War*-Reihe (Pagnucci 2017) oder die Gefahr der Verschleierung der »Normalität des Ausnahmezustands [...] durch die Fiktion der Ausnahme« (Engelkamp 2016, S. 58) in Christopher Nolans *Batman*-Trilogie – unterschiedliche Orientierungen und führen so über die klassische Grundfrage: Wer ist denn der*die bessere Superheld*in? bereits im Kindesalter zur Diskus-

³ Diskursethische und vertragstheoretische Ansätze sind im superheroischen Kontext mehr oder weniger per definitionem unterrepräsentiert, obwohl zumindest »Wonder Woman often mobilizes argumentation as her greatest weapon« (Tobienne 2017, S. 134) and »often tries to reason with criminals rather than beating them up« (Sawyer & Buescher 2016, S. 153).

sion der dahinterliegenden ethischen Fragen (T. Smith 2018, Martin 2019). Und als *what-if*-Szenario lässt sich am Beispiel von Wonder Womans Einsatz des Lassos der Wahrheit auch darüber diskutieren, ob Folter nicht doch unter bestimmten Bedingungen legales und legitimes Mittel sein sollte, um das Leben Unschuldiger zu retten (Barkman & Tokbergenova 2017, Sawyer & Buescher 2016, Grabus 2016). Superheld*innen werden dadurch auch

a powerful and insightful way of thinking about different ideals of law, perceived deficiencies in the legal system and ways of dealing with the gap between law and justice. [...] Comic book superheroes continue to interrogate the law and push the boundaries of what law can be, moving their societies ever closer, in the words of Superman, to »victory . . . freedom . . . and . . . a tomorrow where peace is the rule of law«.
(Bainbridge 2007, S. 476)

Und mitunter können Superheld*innen sogar dabei behilflich sein, das vermeintlich Unaussprechliche doch fassbar und damit verarbeitbar zu machen, denn sie verleihen »dem argumentativ nicht Mitteilbaren, dem diskursiv nicht Ausdrückbaren eine eigene Sprache« (Soeffner 2004, S. 60).

Obviously, the imaginary narrative from a superhero story cannot offer a direct relation to any real-world survivor of rape, but the issues surrounding memory and trauma raised in Identity Crisis can serve as a starting point for this conversation. A victim of rape will never forget the horror of the experience. Guilt, doubt, mistrust, fear, and a host of other emotions can overwhelm the victim. If the woman is trapped in that moment and lives the experience over and over again, recovery will be difficult to achieve. However, if the victim seeks counselling and group support, she might be able to reframe the experience in a larger context. The strength of surviving, the courage to report the crime, and the knowledge that she is not alone can allow the woman to redefine the narrative in a larger frame that will enable her to move forward. This would be an example of public memory/forgetting/redefinition that emphasizes healing rather than suffering. In turn, her new narrative may help other rape victims in the future. (O'Rourke 2017, S. 191 f.)

»[T]ragedy may befall us, but the conversation continues« (O'Rourke 2017, S. 193), »the superhero genre has and will continue to dialogue about self and society in contemporary times« (Shepherd 2011, S. 123) und das sogar bis zu den schlimmsten Tragödien von Vergewaltigung oder dem Verlust eines geliebten Menschen (Jenkins 2013). Damit steht das Superheroische in bester hermeneutischer Tradition, da es keine absoluten Wahrheiten verkünden will, sondern es vielmehr darum geht, den Diskurs zwischen den Menschen am Laufen zu halten (Angehrn 2004), stets notwendige gesellschaftliche Aushandlungsprozesse voranzutreiben und das auf eine sehr niedrigschwellige, bereits von Kindern verstehba-

ren Art und Weise. Der komplexitätsreduzierende Verzicht auf jedwede Differenziertheit im (Super)Heroischen zwingt zu einer klaren und damit streitbaren Positionierung (Sonderforschungsbereich 948, 2019).

Im Erzählen werden diese Aushandlungsprozesse als literarisches Problem vor Augen gestellt und zum Gegenstand der Reflexion gemacht, indem Ordnungen an ihre Grenzen getrieben werden, es zu Umordnung und Unordnung kommen kann bis hin zur drohenden Auflösung im Chaos. (Fuhrmann & Selmayr 2021, S. 22 f.)

Und dieser, in dem Narrativ liegende Anstoß zu Aushandlungsprozessen ist das, was Superheld*innen auch so interessant für den Einsatz zu Lehr-Lernzwecken macht (Eckard 2019, 2018, 2017, Williams 2012, Gerde & Foster 2007), genauso wie die im Superheld*innennarrativ mittlerweile bearbeiteten hochkomplexen Storywelten, die sich nur noch über Konzepte wie Multiversen sinnvoll plausibilisieren lassen, sowie die häufigen konterfaktischen *what-if*-Szenarien konterfaktisches Denken schulen und dadurch kognitive Strukturen sowie mentale Modelle für den Umgang mit komplexen Problemen trainieren (Kukkonen 2013).

The one-world commitments of classical cosmology stem from the coherence and parsimony of the mental models grounded in that world picture. But as superhero comics show, those same mental models can be adapted and extended to accommodate the imaginative wealth of the multiverse, which invites us to inhabit a different, postclassical cosmology. (Kukkonen 2013, S. 167)

Über den gesamten Gang der Arbeit wurde immer wieder aufgezeigt, dass sich die Orientierungskraft des Superheroischen sowohl aus dessen mythischen wie auch aus dessen utopischen Gehalten speist, sich also vereinfacht ausgedrückt vor dem Hintergrund des Verhältnisses von Reproduktion und Transformation konstituiert. »The question whether recent superhero fictions simply recycle old material or in fact offer something new continues the tension between stasis (recycling) and dynamics (change) on the level of formal composition and on the level of audience response« (Lethbridge 2017, S. 35). Dieses Spannungsfeld von gleichzeitiger Vertrautheit und Andersartigkeit ist aber bereits für die Produktion konstitutiv, denn »[t]here is at once challenge and comfort in writing something that may surprise an audience, but will do so in a context of structure that they find familiar and congenial« (Kaveney 2008, S. 46 f.). Das ist zumindest einmal irritierend, werden doch Mythos und Logos – als die Denkform, der sich die Utopie bedient – als dem Grunde nach unvereinbar betrachtet. Deswegen sollen abschließend noch einige Überlegungen zu diesem Verhältnis angestellt werden ausgehend von der These, dass die Orientierungskraft des Superheroischen in dessen gleichzeitiger Integration mythischer und utopischer Denkformen begründet liegt.

Die in der Einleitung konstatierte wissenschaftshistorische Beschreibung des Anbeginns wissenschaftlichen Denkens als Ablösung mythischer Welterklärungsmodelle durch wissen-

schaftlich-rationale lässt sich unter Rückgriff auf mythostheoretische Konzeptionen wie bei Blumenberg (2006) oder Cassirer (2010b) nicht aufrechterhalten, die beide auf die Unabdingbarkeit mythischen Denkens auch in einer säkularisiert-rationalen Welt hinweisen. »The survival of myth in the wake of science proves that the function of myth was never scientific« (Segal 2013, S. 272). Während es im Mythos im Wesentlichen darum geht, im Hinblick auf existenzielle Sinn- und damit Ordnungsfragen eine vorreflexive lebenspraktische Orientiertheit zu vermitteln (vgl. Kap. 5.1.1), geht es beim wissenschaftlich-rationalen Zugriff um die Vorhersagbar- und Beherrschbarkeit von Welt (Poser 2012), was Soeffner (2019) dazu veranlasst, von der Utopie als geplantem Mythos zu sprechen.

Was dem alltäglichen Bewusstsein also mangelt, ist die Erkenntnis, dass die Welt, in der wir leben, ihre Dinge, ihre Relationen, die Weltverhältnisse von Menschen gemacht sind und von Menschen verändert werden können – vielleicht verändert werden müssen bei Strafe des Untergangs. Verstellt ist das Erkennen der Wirklichkeit des Vergangenen wie der Wirklichkeit des Möglichen und damit das Denken konkreter Zukunft. Verstellt ist das Erkennen des Künftigen im Gegenwärtigen, mit Walter Benjamins griffiger Formulierung. Solche Art von Erkennen ist gemeint, wenn ich von begriffener Zukünftigkeit spreche und die konkrete Utopie als einen Modus der Wissenschaft und der Künste verstehen will. (Metscher 2018, S. 201)

»Offensichtlich lohnt es sich, den Mythos nicht aufzugeben, denn dieser bietet im Unterschied zum wissenschaftlichen Evolutionsmodell eine auch existentiell befriedigende Erklärung des letzten Woher und Wohin« (Cesana 1993, S. 311). Nur weil in Bezug auf die menschheitsgeschichtliche Entwicklung im Mythos als der Urform des Denkens (Cassirer 1925) beide Funktionen zusammengefallen sind, folgt daraus keinesfalls, dass die sich aus dem Mythos entwickelnden symbolischen Formen auch identischen Funktionen erfüllen. So ist es beispielsweise dem wissenschaftlich-rationalen Denken – trotz aller aufklärerischen Versuche es auszumerzen – nie gelungen, ein Bedürfnis nach Erlösung angemessen zu erfüllen, weshalb dieses Feld in der Konsequenz der Säkularisierung von Superheld*innen bevölkert wird (Jewett & Lawrence 2013).

Die emotionalen Qualitäten des Mythos sind, wie Cassirer selbst betont, nicht verzichtbar. Sie sind eine anthropologische Notwendigkeit. Durch das Licht der Wissenschaft wird ihnen lediglich ihre objektive Geltungskraft entzogen. Wichtig ist hierbei, dass die Qualitäten des Mythos – seine Nähe zur Emotion, die suggestive Macht der Bilder, die dramatische Sicht auf die Dinge, das Moment der Identifikation, der Anthropomorphismus, die physiognomische Wahrnehmung, das mythische Setzen von Bedeutung – trotz der Wissenschaft Bereiche unseres Bewusstseins beanspruchen (Schwensen 2013, S. 217)

Somit bleibt der Mythos notwendig, verliert aber die ihm zuvor inhärente Legitimationsfunktion in Form einer handlungspraktischen Letztbegründung.

Die suggestive Präsenz von Held(inn)en als gestalthaft und handelnd kann Sinnfragen suspendieren und Komplexitäten reduzieren, indem sie ein Handeln provoziert, das nicht mehr eigens reflektiert wird. Die Orientierung an heroischen Figuren erhält so den Status einer Letztbegründung: Dies stellt, um die Begrifflichkeit Max Webers aufzugreifen, ihre charismatische Wirkung dar, die Gefolgschaft nach sich zieht. Die Bindung zwischen Held und Verehrergemeinde ist in ihrem Kern affektiv; dies erklärt die affektive Wirkung und appellative Kraft von Held(inn)en. Held(inn)en bewegen sich, anders als andere Symbolisierungen, im suggestiven Spannungsfeld zwischen handelndem menschlichen Individuum und zugeschriebener übermenschlicher Leistung, zwischen Exzeptionalität und Stabilisierung sozialer Ordnung, zwischen Normtransgression und integrativer, letztbegründender Normvergewisserung. (Sonderforschungsbereich 948, 2019)

Es scheint also, dass sich mit der Differenzierung der Denkformen auch die Funktionen entsprechend ausdifferenziert hätten und seitdem spezifische Denkformen spezifischen Funktionen entsprechen, im Grunde also so etwas wie eine Art Professionalisierung des Denkens stattgefunden hat. Diese Funktionsdifferenzierung der symbolischen Formen zeigt sich auch aus orientierungsphilosophischer Perspektive.

In der Wissenschaft wird die kritische Distanzierung von den Bedürfnissen des Überlebens und Zusammenlebens durch Disziplinierung des Zeichengebrauchs möglich, durch seine gezielte Einschränkung und Festlegung durch Definitionen, an denen man auch in wechselnden Situationen konsequent festhält. Sie erlaubt kontrollierte und zeitfeste Abstraktionen und eine schrittweise Aufstufung von Abstraktionsebenen mit entsprechend weitreichenden Übersichten und stellt dadurch Kriterien zur Analyse der alltäglichen Orientierung und Techniken zur Steigerung ihrer Effizienz bereit. Die Kunst arbeitet dagegen an der Erweiterung und Verflüssigung des Zeichengebrauchs über dessen alltägliche Routinen hinaus. Sie bewirkt kreative Desorientierung und bereichert die Orientierung durch fiktive Orientierungswelten. Die Religion geht in der kritischen Distanzierung von der alltäglichen Orientierung am weitesten. Sie entwirft einen Horizont, der alle übrigen Horizonte der Orientierung, auch die der Wissenschaft und der Kunst, übersteigt und sie in ihrer Begrenztheit zeigt. Sie gibt der Orientierung äußersten Halt und einen letzten Anhalt für ihre Paradoxien. In den Monotheismen ist Gott ein unbedingter Halt, für den es in der Orientierung keinen unbedingten Anhaltspunkt gibt, ein Halt, aus dem alles zu begreifen und der selbst ewig unbegreiflich ist. (Stegmaier 2008, S. 506 f.)

Die von Soeffner gewählte Bezeichnung der Utopie als geplantem Mythos weist dabei schon sehr deutlich darauf hin, dass es trotz aller Differenzierung dennoch eine fundamentale Angewiesenheit der Utopie auf den Mythos gibt. »Während die Weltdeutung reflektierter wird und sich vom Mythos löst, bleibt jedoch die Sprache der Utopie [...] den mythischen Bildern verpflichtet« (Soeffner 2019, S. 8), denn »[d]as Fortschreiten der Reflexion auf der einen, der Rückgriff auf bekannte ›Muster‹ auf der anderen Seite kennzeichnen somit das utopische Verfahren von Anfang an« (Soeffner 2019, S. 4).

Fasst man das bisher Gesagte zusammen, so zeigt sich, daß in den, der Utopie ›voraus‹-gehenden, mythischen Deutungs- und Verhaltensmustern alte soziale Kollektiv-erfahrungen und Interessen zum Ausdruck kommen, die eine so feste Tradition inhaltlicher und struktureller Prägung darstellen, daß Theorien, die diese Erfahrungen und Interessen zum Gegenstand haben, nahezu selbstverständlich auf diese Muster zurückgreifen, ja, daß diese Theorien, wenn sie ihr auf bestimmte Strukturen eingeeübtes Publikum erreichen wollen, gar nicht anders können als sich ›mythologisch‹ auszudrücken. (Soeffner 2019, S. 111)

Das Verhältnis von Mythos und Logos ist also zweifelsfrei ambivalent, aber dennoch scheint es eine Art Angewiesenheit zumindest der Utopie auf den Mythos zu geben, um überhaupt an ein Kollektiv kommunizierbar und anschlussfähig zu sein. Damit ist zwar noch keine präzise Verhältnisbestimmung vorgenommen, aber es deutet sich zumindest an, dass sich Mythos transzendental – also als Bedingung der Möglichkeit – zur Utopie verhält. Eine ähnliche konzeptuelle Unklarheit zeigt sich gleichermaßen im wissenschaftshistorischen Diskurs, gilt doch einerseits Folgendes:

In der Moderne geht es rational, nüchtern und alltäglich zu. Der ihr angemessene Erzählton ist der der Prosa, nicht mehr derjenige des Epos, der Tragödie, der Lyrik, auch nicht des Romans. Die Moderne lässt sich überhaupt nicht mehr in der Kunst erklären, sondern nur noch in der Wissenschaft und der wissenschaftlich gewordenen Philosophie. Max Weber spricht später, Anfang des 20. Jahrhunderts, von der »Entzauberung«, die die Moderne über die abendländische Kultur bringt. (Früchtl 2013, S. 131)

Und diese Diagnose Webers verwundert nicht, formuliert er sie doch auf dem Höhepunkt des Szientismus. Auch Cassirer kommt zu einer vergleichbar kritischen Einschätzung.

Die wirkliche Krise trat zutage, als eine zentrale Kraft, die imstande war, die individuellen Bemühungen zu bündeln und zu lenken, nicht mehr existierte. In allen Wissens- und Forschungsbereichen empfand man nach wie vor die überragende Bedeutung dieses Problems. Aber eine fest gegründete Autorität, an die man hätte appellieren können, gab es nicht mehr. Theologen, Naturwissenschaftler, Politiker, Soziologen, Biologen, Psycho-

logen, Ethnologen und Ökonomen - sie alle befaßten sich mit dem Thema aus ihrem jeweiligen Blickwinkel. Diese partikularen Ansichten und Perspektiven miteinander zu verbinden oder zu vereinen war unmöglich. Und selbst innerhalb spezieller Gebiete gab es keine allgemein akzeptierten Grundsätze. Der persönliche Faktor gewann immer mehr Gewicht, und das Temperament des einzelnen Autors begann eine entscheidende Rolle zu spielen. Trahit sua quemque voluptas - jeder Autor scheint sich letzten Endes von seiner eigenen Konzeption und Einschätzung lenken zu lassen. (Cassirer 2010, S. 44 f.)

Aber gleichzeitig scheint es zu einer gegenläufigen Tendenz zu kommen, man könnte sagen, zu einer Entzauberung der Entzauberung, denn

[d]er Historismus des 19. Jahrhunderts hat die Vielfalt der nicht aufeinander reduzierbaren Kulturen vor Augen geführt und die Gleichwertigkeit der Völker und Zeiten betont; der Zusammenbruch des aufklärerischen Geschichtsoptimismus hat die Vorstellung der Ideengeschichte als Höherentwicklung hinfällig werden lassen; die Vernunftkritik von Nietzsche bis zur Postmoderne hat grundsätzliche Zweifel an der Gültigkeit und Wahrheitsfähigkeit der etablierten Denkformen geweckt; das Gewährwerden der Risiken und destruktiven Folgen moderner Technik hat den Überlegenheitsanspruch der wissenschaftlich-technischen Vernunft untergraben. (Angehrn 1996, S. 15)

Superheld*innengeschichten »are mythical and use science and myth indiscriminately to create a sense of wonder« (Reynolds 2013, S. 107), indem mitunter einfach wissenschaftliche Rationalität mythisiert wird.⁴ Möglicherweise ist es somit diese Entzauberung der rationalistischen Entzauberung, die den Weg eröffnet hat für eine narrative Ausdrucksform, die sowohl das Rationale als auch das Mythische in sich vereint und genau darin eine popkulturelle Orientierungskraft in bisher ungekanntem Ausmaß entwickelt hat, denn der Verlust des Mythos hat einen hohen Preis.⁵

4 »This feature is fundamental to the nature of the universe that the superhero comic portrays. Science is treated as a special form of magic, capable of both good and evil. Scientific concepts and terms are introduced freely into plots and used to create atmosphere and add background detail to artwork—but the science itself is at most only superficially plausible, often less so, and the prevailing mood is mystical rather than rational. Explicitly »magic« powers are able to coexist quite comfortably with apparently scientific ones. A good example of this is the partnership between Iron Man (science) and Thor (magic) developed over the years in Marvel's Avengers title« (Reynolds 2013, S. 106).

5 Cassirers (2015, 2010a) Analysen zur Bedeutung der symbolischen Urform des Mythos in der menschlichen Kultur, haben sehr deutlich gezeigt, was dessen Nährboden ist: eine fehlende übergeordnete Orientierung. Im Vorfeld des Nationalsozialismus war es also die Wissenschaft selbst, durch ihre atomistische Zergliederung von Mensch und Welt, die das Tor geöffnet hat für den Wiedereinfall des Mythos in seiner radikalsten und pervertiertesten Form, dem Nationalsozialismus als mythisch-heroische Gesellschaftsform. Das entspricht letztlich auch der grundlegenden These der Dialektik der Aufklärung (Horkheimer & Adorno 2017) genauso wie den mythostheoretischen Überlegungen Blumenbergs (2006). »Die Vorstellung einer sich selbst als restlos aufgeklärt wissenden Vernunft läuft für Blumenberg auf nichts anderes hinaus, als auf den erneuten Umschlag von selbstkritischer Vernunft in einen unaufgeklärten Mythos. Das Gewaltpotenzial, das in diesem Umschlag steckt, ist immens« (Striet & Dobler 2016, S. 18). Daraus lässt sich auch die Vermutung aufstellen, dass der mythisch überhöhte Heroismus im Nationalsozialismus der Grund ist, weshalb der Superheld*innentypus in Deutschland so lange Zeit tabuisiert wurde.

Die Gewissheit, dem Leben einen Sinn verleihen zu können, der aus eigenen Überzeugungen lebt und eben nicht von fremder, sachzwanghafter Funktionalität bestimmt ist, gehört zur conditio humana. Angst heißt, dieser Gewissheit nicht mehr sicher zu sein. Diese Angst ist der Preis für die Säkularisierung des Lebens. Wohlgermerkt: Ich meine nicht den Verlust der religiösen Überzeugungen, sondern die Rationalisierung des Lebens generell, die Bindungen und Freiheiten, Chancen und Verpflichtungen nur nach sachlicher Vernunft regelt und insofern kollektive Gerechtigkeit suggeriert. Aber ein Ort, an dem das Ich sich bei sich, sogar gegen die Rationalitäten der vielen Teilsysteme, oder eins mit einer sein Leben transzendierenden, kollektiven Überzeugung fühlen könnte, ist strukturell nicht mehr gegeben. (Abel 2017, S. 413)

Und die Deutung, die hier aufgeworfen wird, ist diejenige, dass möglicherweise das Superheroische ein solcher Ort sein kann, oder zumindest versucht, ihn zu kompensieren. Es ist der Versuch einer Antwort auf das Bedürfnis nach lebenspraktischer Gewissheit. Auch wenn im akademischen Diskurs keinerlei Gewissheit darüber herzustellen ist, was es heißt, gut zu sein, gibt es im popkulturellen Diskurs keinerlei Zweifel daran, dass Superman gut ist. Und ohne zu wissen, was das also genau bedeutet – im explizit-begrifflichen Sinne, da dem Mythos ja jedwede Reflexionsinstanz und damit Distanz fehlt (Schwennsen 2013) – kann man sich dennoch ohne Schwierigkeiten lebenspraktisch an Wonder Woman oder Superman orientieren und damit die Verantwortung für die geltende Ordnung abgeben, um in ihrer kollektiven Erfüllung aufzugehen.

Die mediale Präsenz des Superhelden ist in diesem Sinne auch ein Indikator für den Grad der Überantwortung des persönlichen Handelns an eine sich mythisch legitimierende Kraft, die irgendwo außerhalb des Intelligiblen waltet und die es – wenn sonst nichts mehr geht – schon richten wird. Zugleich wird der Superheld vor allem im angloamerikanischen Raum auch als konkretes moralisches Vorbild begriffen, dessen aktive Nachahmung gerade aufgrund der Unerreichbarkeit und Fiktionalität des Idols in einer unablässigen Selbstoptimierung der «Normalsterblichen» zu münden verspricht. Hier geht es weniger um Überantwortung, als vielmehr um Verantwortung. (Imorde & Scheller 2011, S. 3)

»Die medienvermittelten Ikonen transportieren implizite Annahmen darüber, was es heißt, Mann oder Frau, schwarz oder weiß zu sein, und was es bedeutet, ein guter, moralischer Bürger und Teil einer Gemeinschaft und Kultur zu sein« (Ghee 2018, S. 419). Gleichzeitig aber bietet das Narrativ immer auch das Infragestellen von vermeintlichen Gewissheiten. »The rebel threatening a new hegemony against the keepers of the old hegemony and the status quo represents the facing-off of the dialectical aspects of comic book tradition. Both of these aspects have been inherent in the superhero comic tradition« (Kock 2013, S. 129). »While comics maintain deeply rooted conservative attitudes, they have immense poten-

tial for the construction of an antihegemonic narrative. Superheroes and comic books can deliver, and we need to demand that they do« (De Dauw 2021, S. 159). Während De Dauw Superheld*innengeschichten durch ihre Geschichte im Wesentlichen als Reproduktion bestehender geschlechtsspezifischer und rassistischer Stereotypen rekonstruiert, erkennt sie dennoch das in dem Narrativ steckende utopische Potenzial an, das exemplarisch in der Geschichte von Kamala Khan als Ms. Marvel illustriert wurde. Mitunter wandeln sich auch einzelne Figuren über die Zeit in Anbetracht des sich verändernden Zeitgeistes sowie der sich verändernden Autor*innenschaft vom Mythos zum Logos wie im Falle von Superman.

Von einem relativ naiven Helden mit Schwarzweißklischees wurde Superman zu einer relativ komplexen Figur, die nicht mehr nur unreflektiert Gutes tut, sondern angesichts mancher menschlichen Marotten und der Gewalt der Natur eine gewisse Ohnmacht beweist und eine Selbstverantwortung des Menschen postuliert, derer sich der Mensch nicht entledigen kann, indem er sich auf höhere Wesen beruft oder verläßt.

(Fuchs 2018, S. 490)

Andererseits wird Superman aber auch gleichzeitig als mythische Reproduktion »menschlicher Wirklichkeit, spezieller die maschinengestützte, analytische Herrschaft des Menschen über die Natur beziehungsweise über die physikalische Umwelt« (Schmid 2011, S. 107) also eines naturwissenschaftlich-technischen Weltbildes gedeutet, und andererseits als utopischer Gegenentwurf zu einer industrialisiert-entmenschlichten Gesellschaft (Morrison 2013). Ein vergleichbares Deutungsphänomen hat sich bei Wonder Woman gezeigt, der einerseits vorgeworfen wird, traditionelle Stereotypen in Bezug auf Geschlechtlichkeit unreflektiert zu reproduzieren – wie z. B. eine streng binäre Unterscheidung von männlich und weiblich – und gleichzeitig andere wiederum in Frage stellt wie z. B. als Kriegsgöttin (Wonder Woman #1, 2011), womit sie mit der klassischen Zuschreibung von Krieg als genuin männlicher Domäne bricht (Donovan 2017) und damit zu einem »empowering role model for girls everywhere« (Frankel 2017, S. 13) wird. »Wonder Woman historically is at her least effective as a hero when her primary role is a sex object« (Hernandez & Hernandez 2017, S. 42).

Ein vergleichbares Bild hat sich ebenfalls bei Black Panther gezeigt als gleichzeitig Utopie eines unabhängigen schwarzen Afrikas (Nama 2011) und Reproduktion kollektiv verankerter Stereotypen Weißer über Afrika sowie der damit einhergehenden Angst vor den Folgen einer Dekolonialisierung in den 60er Jahren (Lund 2016b). Diese Beispiele illustrieren deutlich, was bereits weiter oben schon angeklungen ist: Bei der Frage, ob Superheld*innen eher Mythos oder Utopie sind, kommt den Rezipient*innen eine entscheidende Rolle zu. Darin spiegelt sich ein fundamentaler hermeneutischer Grundgedanke wider, der mittlerweile aber auch in der allgemeinen Wissenschaftsphilosophie etabliert ist: Welt gibt nicht vor, wie sie beschrieben werden will (Goodman 2014, Kuhn 2014, Rorty 2012, Poser 2012, Angehrn 2004). Und damit scheinen also Utopie und Mythos im Wesentlichen im Auge des*der Betrachter*in zu liegen. Allerdings – und darin unterscheidet sich die

hermeneutische von konstruktivistischen Positionen – geht es dabei nicht um eine beliebige Konstruktionsleistung, sondern im Sinne der Komplementarität von Konstruktion und Determination muss in der Geschichte schon etwas liegen, was als Mythos oder Utopie gelesen werden kann (Blumenberg 2018, Angehrn 2004). Nichtsdestotrotz bleibt dann – sind beide Momente im Narrativ angelegt, was den Überlegungen Soeffners zur Utopie folgend zumindest für die Utopie notwendigerweise der Fall sein muss – der Möglichkeitsraum groß, Wonder Woman oder Black Panther zwischen den Polen einer unreflektierten Reproduktion bestehender sexistischer oder rassistischer Ordnung auf der einen Seite und einer feministischen bzw. afrofuturistischen Utopie auf der anderen Seite zu deuten. Damit verwundert es auch nicht, dass das ambivalente Verhältnis von mythischer Reproduktion normativer Systeme einerseits und utopischem Aufbrechen dieser andererseits nicht an die US-amerikanische Kultur gebunden zu sein scheint:

This is the essential paradox at the core of these artifacts of Turkish popular culture: the costume adventure films and the comic books they were based on were, on the one hand, really contributing to the idea of liberty and individual freedom. They suggested that everyone might be able to depart on adventures of their own. But on the other hand, these films and comic books also fetishized male dominance and solidarity. Their male heroes, while hurrying from one adventure to the next, taught patriarchal and nationalist lessons. (Özçınar 2010, S. 173)

»Heikel bleibt das Problem des Verhältnisses von Mythos und Ideologie« (Burkert 1993, S. 21), was, wie bereits oben aufgezeigt wurde, auch auf das Superheroische zutrifft, denn die Gefahr der Reproduktion gesellschaftlicher Stereotypen und Normvorstellungen durch Superheld*innen lässt sich nicht leugnen, wie es z. B. Easton (2017) am Beispiel von Captain America für Vorstellung bezüglich Gender, Rasse, Maskulinität, Smith (2021) am Beispiel von Marvel's Collective Man bezüglich rassistischer Stereotype gegenüber Chines*innen bzw. Drennig (2010, S. 137) am Beispiel von Batman, Preacher und Hellblazer gegenüber Europäer*innen gezeigt haben, die »not only established Europeans as villains and antiheroes, but they also have progressed to the notion of villains and antiheroes as Europeans«. Und auch der Ursuperheld birgt diese Gefahr.

So würde dem Konsumenten nicht nur in Aussicht gestellt, sich «von einem Biedermann zu einem Weltbeweger» verwandeln zu können, es erfolgt darüber hinaus eine indirekte und unbewusste Identifikation mit den von diesem [Superman] verkörperten Werten und Normen, den «kulturellen Einheitskoordinaten» einer Gesellschaft. Die Mythologie tangiert die Ideologie. (Trummer 2011, S. 51)

Allerdings kann eine fehlende mythische Orientiertheit und die damit verbundene zunehmende Unsicherheit zu blockierender Überforderung führen, die sich nicht selten in einer

Orientierung an populistisch-extremistischen, in Heilsversprechen gekleideten Ideologien auflöst (Heitmeyer 1995), die im entscheidenden Gegensatz zu Mythen nicht der permanenten Adaption und Transformation durch gesamtgesellschaftliche Aushandlungsprozesse unterliegen, sondern bewusste intendierte Manipulationen darstellen. Der dialektische Geschichtsverlauf von Mythos zum Logos zum Rückfall in den Mythos etc. entpuppt sich bei Cassirer wie auch in der Kritischen Theorie als unausweichlich (Bevc 2005). Diesem Geschichtspessimismus widersetzt sich das Superheld*innennarrativ jedoch, indem es eine Alternative skizziert: Es bedient sich auf intuitive und unproblematische Art beider Formen gleichzeitig und entwirft so ein komplementäres Selbst- und Weltverständnis als sowohl mythisch als auch rationalistisch und führt dadurch in ein orientierendes Gleichgewicht. Im Superheld*innennarrativ werden Mythos und Utopie nicht gegeneinander ausgespielt, sondern es zeichnet sich genau dadurch aus, dass beides anerkannt wird, sowohl die Notwendigkeit einer mythischen vorreflexiven Orientiertheit zur Ermöglichung gemeinschaftlichen Zusammenlebens als auch die Notwendigkeit diese Ordnung wiederkehrend zur Diskussion zu stellen und Alternativen zu entwickeln, weil dadurch einem ideologischem Missbrauch des Mythos vorgebeugt als auch Gesellschaft innovativ weitergedacht werden kann. In diesem Denkmodell könnte auch ein Beitrag dazu gesehen werden, den ewigen Streit zwischen Adorno und Gehlen (1974) zu überwinden, bei dem Gehlen Institutionen, also implizite Ordnungsstrukturen – hier könnte man auch mythische Orientiertheit sagen – als Entlastungsstruktur für den Menschen als Mängelwesen sowie zur Organisation gemeinschaftlichen Zusammenlebens für unabdingbar hält, während Adorno in Institutionen genau die Preisgabe aller Autonomie und damit allen Menschseins sieht, die es somit zwingend zu vermeiden gilt, auch wenn das am Ende radikale Verzweiflung für das Individuum bedeutet. Die Position des Superheroischen ist eine vermittelnde zwischen diesen beiden Extremen. Sie zeigt auf, dass, trotz Anerkennung beider Positionen in ihrer je eigenen vollständig plausiblen Notwendigkeit, diese nicht notwendig als sich wechselseitig ausschließend gedacht werden müssen, sondern durchaus in produktivster Weise gerade in ihrer Widersprüchlichkeit harmonieren können, indem das Bedürfnis nach vorreflexiver Orientiertheit zwar anerkannt und bedient wird, gleichzeitig jedoch auch regelmäßig reflektiert und diskutiert wird, um ideologiekritisch zu bleiben. Eine solche Ansicht würde zudem dazu führen, dass eine Welt, in der zumindest im akademischen Diskurs häufig der Mythos überwunden und – zumindest im deutschsprachigen Raum – die Utopie verabschiedet (Fest 1991) scheint, in der die Welt also um ihre Orientierungsmodi des Hoffens beraubt ist, doch wieder Grund zu Optimismus hätte.

Die Relevanz des im Superheroischen liegenden mythisch-utopischen Orientierungspotenzials offenbart sich besonders augenscheinlich dort, wo sie nicht vorhanden sind, was die folgende Passage im Hinblick auf das Fehlen echter schwarzer Superheld*innen illustriert:

Zusammenfassend wird klar, dass die indigene schwarze Kultur die kollektive und bewusste Erfindung, Verbreitung und Vermarktung von starken, engagierten, ehrenhaften und intelligenten afrikanischen Superhelden braucht, die als potenzielles soziokulturelles Werkzeug für die Bildung und Stärkung junger schwarzer Köpfe dienen können. Es wird auch klar, dass fiktionale Ikonen und Comicgeschichten von allen Kulturen zu allen Zeiten verwendet werden, um Kindern die Konzepte von Pflicht und Ehre zu vermitteln, die im Kontext von Kultur und Staat respektiert und aufrechterhalten werden müssen. Die schwarze Gemeinschaft braucht eine konzeptionelle Revolution, um der schwarzen Jugend fiktionale, kulturgebundene Superhelden bieten zu können und die »Leere der positiven Mythen« in der eigenen Kultur durch Comics und Adaptionen auf der großen Leinwand zu füllen, wie es andere Kulturen vor ihr getan haben. Afroamerikaner wurden in der Vergangenheit von ihren afrikanischen Traditionen und Geschichten getrennt, auf nationaler und historischer Ebene. Comics, Filme und Heldengeschichten sind erforderlich, um die abgerissene Brücke zwischen der afrikanischen und afroamerikanischen Identifikation und Solidarität wiederaufzubauen. Die afroamerikanische Jugend braucht einen strategisch innovativen und kreativen Umgang mit antiken, klassischen, afrikanischen Mythologien (z.B. Isis, Horus, Shango), um sich die Botschaften und Geschichten einzuprägen, die jeder neuen Generation die stolze Vergangenheit, die hohe Moral und die epistemologischen Werte der afrikanischen und afroamerikanischen Kulturen näherbringen. Einer Kultur ohne generationenübergreifende Mythologien, die die Ideale, Werte und Möglichkeiten ihrer Gruppe in fiktionalen und nichtfiktionalen Wirklichkeiten weitergeben, geht es nicht gut. Ohne diese »überlebensgroßen« Geschichten und Bilder wird jede junge, schwarze Generation den Idealen und der Propaganda anderer zum Opfer fallen (z.B. positive weiße Helden und negative schwarze Stereotypen) oder durch die trostlose Wirklichkeit ihrer eurozentrischen Verbildung und Unterdrückung eingeschränkt, die die Gefahr des Nihilismus nährt. Joseph Campbells Konzepten entsprechend gibt es in einer (schwarzen) Kultur ohne Mythologien weniger Navigationsmechanismen, die dabei helfen, kulturelle Werte als ein vereinigendes Konstrukt zu propagieren. (Ghee 2018, S. 427)

Gerade im Hinblick auf das Orientierungspotenzial für eine schwarze afroamerikanische Kultur ist es von hoher Bedeutung, dass es sich dabei um echte schwarze Superheld*innen handelt und eben nicht um von Weißen produzierte schwarze Figuren (Ghee 2018), weil diese keinen Bezug zu dem gemeinsamen kulturellen Bedeutungsgewebe herstellen können.

Bedauerlicherweise haben zu viele schwarze Comichelden und ihre Geschichten nur wenig oder gar keine impliziten oder expliziten Bezugspunkte, die sie für die schwarze Jugend oder Kultur als kulturgebundene Helden relevant erscheinen lassen. Daher haben sie als Vorbilder für kulturelle Verantwortung, kulturelle Zusam-

menghörigkeit und gesunde psychologische Identifikation nur wenig positiven Einfluss auf das sich entwickelnde Bewusstsein eines schwarzen Kindes. Üblicherweise haben »weiße Helden mit schwarzem Gesicht« nur wenig oder gar keinen Bezug zu einer schwarzen Familie, zu einer realistischen schwarzen Gemeinschaft, zum Verlauf der schwarzen Geschichte oder zur schwarzen Kultur. Die Figur wird bloß farblich als schwarz dargestellt, operiert aber dennoch in einem weißen kulturellen Kontext und mit einem ebensolchen Weltbild. [...] Aus diesem Grund trägt der schwarze Superheld zum Status quo des weißen Amerika bei; er hat innerhalb oder außerhalb der fiktionalen Geschichte, in die er eingebettet ist, nur wenig Bedeutung für das schwarze Amerika. (Ghee 2018, S. 425 f.)

Letztlich sollte es bis 2005 dauern (Black Panther #1, 2005) bis Black Panther durch den schwarzen Autoren Reginald Hudlin das Superheroische für eine schwarze Leserschaft attraktiv machte und damit »Marvel's White liberalism« (Burroughs 2018, S. 88) überwand. An dem Zitat zeigt sich darüber hinaus die pädagogische Dimension in Form eines Bildungswerkzeugs, die mit dem Phänomen der Superheld*innen verbunden ist sowie die anthropologische Orientierungsbedürftigkeit des Menschen. Im Sinne eines anerkennenden dialogischen Umgangs mit dem Fremden (Lorenz 2011) erweisen sich solcherlei symbolische Repräsentationen dabei als nicht nur für die eigene Gemeinschaft bedeutsam.

If you are reading this and you are white, seeing people who look like you in mass media probably isn't something you think about often. Every day, the culture reflects not only you but nearly infinite versions of you—executives, poets, garbage collectors, soldiers, nurses and so on. The world shows you that your possibilities are boundless. Now, after a brief respite, you again have a President. Those of us who are not white have considerably more trouble not only finding representation of ourselves in mass media and other arenas of public life, but also finding representation that indicates that our humanity is multifaceted. Relating to characters onscreen is necessary not merely for us to feel seen and understood, but also for others who need to see and understand us. When it doesn't happen, we are all the poorer for it. (J. Smith 2018)

Ohne ein popkulturelles superheroisches Gegengewicht besteht somit die Gefahr, die eigene Kultur vollständig der fremden unterzuordnen sowie die bestehenden Hierarchiestrukturen unreflektiert weiterzutragen, denn »Black superheroes are significant because they can spark the imagination of a black child: Giving them something positive to emulate. Seeing someone who looks like them, uplifting their fictional community can inspire that child to uplift their real community« (Copeland 2018).

On the one hand, black superheroes are needed to counteract the likelihood of black children mentally identifying with white superheroes. On the other hand, the glut of

white superheroes could encourage white children to accept notions of white superiority as normal. (Nama 2013, S. 253)

Darüber hinaus ist natürlich auch das Fehlen schwarzer Superheld*innen als Phänomen selbst wiederum Spiegel der Gesellschaft.

As well intentioned as this type of personally transformative pop psychology may have been, it signaled that a personal pursuit of individual transformation was the true testament of change rather than the social and institutional quest for racial justice that proponents of civil rights and Black Power movements advocated. As a real-world strategy to eliminate racism, the former approach is debatable, but as a narrative device in »A Kind of Loving, a Way of Death« it was pure genius. It demonstrated that racial bigotry could appeal to even the most respectable and fair-minded whites and that even humans vested with superpowers were impotent to deliver America from racism. As a result, instead of Green Lantern, Green Arrow, and Black Canary leading the charge to end racism as superheroes, they symbolized the need for whites to take ownership of their white privilege, acknowledge the feelings of guilt, and most importantly strive for personal transformation. Ultimately the comic suggested that the most viable solution for ending racism in America was for its white citizenry to become introspective and mindful of their racial prejudices, a solution that did not require one to possess superhuman powers. (Nama 2013, S. 258)

Und auch in Bezug auf die Diskussion um fehlende bzw. stark unterrepräsentierte weibliche Superheld*innen⁶ zeigt sich wieder ein vergleichbares Bild, deren Anteil bis in die Gegenwart bei lediglich 12% liegt, was letztlich dazu führen kann, dass sich unterrepräsentierte Gruppen gezwungenermaßen mit weißen Männern identifizieren müssen, was wiederum mit negativen Auswirkungen auf das Selbstbewusstsein einhergehen kann (Cocca 2016).

The female child is left to believe that, even when her body is as grown up as her spirit, she will still be in the childlike role of helping with minor tasks, appreciating men's accomplishments, and being so incompetent and passive that she can only hope some man can come to her rescue. (Steinem 2013, S. 203)

Aber es sind eben gleichermaßen Superheld*innen, die das Potenzial und die Reichweite haben, dem etwas entgegenzusetzen, so wie die Verfilmung von *Black Panther* gezeigt hat genauso wie die Diskussion um Wonder Woman. »If we had all read more about Wonder Woman and less about Dick and Jane, the new wave of the feminist revolution might have happened less painfully and sooner« (Steinem 2013, S. 208). Und auch die Diskussion um muslimische Superheld*innen nach den traumatischen Ereignissen von 9/11 hat das gezeigt.

⁶ Einen einführenden Überblick über Superheldinnen und ihre Besonderheiten gibt Frankel (2017).

Exploring the African-American Muslim experience could offer skilled creators the opportunity to show an underrepresented aspect of the African-American Muslims experience. Moreover, the limited representations of African-American Muslims are still largely defined by harmful, decades-old stereotyp. Because a comic book can take place literally anywhere and during any time period, comics have remarkable educational potential. One can only hope that future comics will take advantage of these possibilities. (Pruitt 2017, S. 106)

Hierin zeigt sich nochmals explizit die pädagogische Bedeutung, die in dem Narrativ des Superheroischen liegt und dessen Kraft sich immer wieder vor dem Hintergrund des Verhältnisses von Mythos und Logos entfaltet. Und wie durch den gesamten Gang der Arbeit offenbart sich darin eine allmählich kohärenter und klarer werdende Verhältnisbestimmung von Mythos und Logos als ein komplementäres Phänomen, in der sich die schöpferisch-kreative Kraft der vernünftigen Utopie – also der Aufbruch in ein mögliches noch nicht Bekanntes – nur produktiv entfalten kann aus dem Schoß mythischer Geborgenheit und faktischer Sicherheit. Und es scheint, als würde es sich hierbei um eine spezifische Artikulation der fundamentalen komplementären Struktur von Struktur und Prozess handeln (Jongebloed 2019, Wolze 2015), im Superheld*innennarrativ ausgedrückt in der scheinbar widersprüchlichen gleichzeitigen Notwendigkeit von Stabilität (Struktur) und Progression (Prozess), die darüber hinaus noch in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis zueinander stehen und somit dem Typus einer Bedingungskomplementarität entsprechen (Wolze 2015). Diese Deutung würde auch erklären, warum der zweieinhalbtausend Jahre währende Versuch, den Mythos zu überwinden, dem Grunde nach zum Scheitern verurteilt ist.

So wie Jongebloed (vgl. Kap. 1, S. 28, Fn. 9) das Bildungsphänomen als komplementäre Struktur aus Erfahrung und Erkenntnis auf individueller Ebene konzipiert, lässt sich nun analog dazu Bildung auf kollektiver Ebene als Komplementarität von Mythos und Logos auf der Ebene symbolischer Denkformen bzw. Mythen und Utopien auf der Ebene konkreter narrativer Artikulationen entwerfen und damit eine Denkmöglichkeit eröffnen in Bezug auf die von Hübner (1979, S. 92) aufgeworfene Frage, »wie diese Schizophrenie des modernen Menschen einmal behoben werden kann, die Mythos und Wissenschaft in seiner Brust neben- und gegeneinander bestehen läßt«. Während Mythos Ausdruck kollektiver Erfahrungen vor jeder Reflexivität, also der »Fülle des Lebens« (Recki 2007), und damit heteronomer Orientiertheit ist, ist die Utopie sein Gegenstück als reflektierter oder »geplanter« (Soeffner 2019) Mythos, als Ausdruck autonomer Selbstverantwortung. Der Logos ist dabei keine Überwindung des Mythos, der Mythos keine »Vorform des Logos« (Angehrn 1996, S. 25), kein »falsches, deformiertes Bild der Geschichte, ein aufgeblähter Ballon von Legenden, in den der Historiker nun mit dem Seziersmesser der Quellenkritik hineinsticht« (Steensen 2016, S. 7), sondern seine Ergänzung, womit sich diese Arbeit in diejenige Traditionslinie einreihet, die in der vermeintlichen Entmythologisierung selbst

einen Mythos sieht: »[W]ir können die Geschichten – die Mythen – nicht loswerden; wer es trotzdem glaubt, betrügt sich selber. Menschen sind mythenpflichtig; ein mythisch nacktes Leben ohne Geschichten ist nicht möglich. Die Mythen abzuschaffen: das ist aussichtslos« (Marquard 1979, S. 45).

Das wissenschaftliche Wissen kann weder wissen noch wissen machen, dass es das wahre Wissen ist, ohne auf das andere Wissen – die Erzählung – zurückzugreifen, das ihm das Nicht-Wissen ist; andernfalls ist es gezwungen, sich selbst vorzusetzen, und verfällt so in das, was es verwirft, die Petitio principii, das Vorurteil.
(Lyotard 1999, S. 90)

Dabei verwendet Lyotard den Begriff Erzählung, wie hier Mythos gebraucht wird, als das vor-reflexive, implizite handlungspraktische Orientierungswissen, das keiner Legitimation bedarf. Für Lyotard ist somit klar, dass der Glaube daran, mittels Logos den Mythos überwinden zu können, Selbstbetrug ist, nichts anderes als die Schöpfung eines neuen Mythos, dem Mythos der Überwindung des Mythos, der darüber hinaus auf der stillschweigenden mythischen Voraussetzung beruht, »daß die Menschheitsgeschichte einen einheitlichen Entwicklungsprozeß durchläuft« (Cesana 1993, S. 307). Deswegen ist es kennzeichnendes Merkmal postmoderner Wissenschaft, dieses Verhältnis sowie das Angewiesensein auf den Mythos anzuerkennen.⁷

Betrachtet man Aufklärung und Romantik als Lebensformen, charakterisiert durch ihr Verhältnis zum Mythischen, so stellt erstere den Versuch dar, Lebensprobleme rational zu bewältigen und Irrationalität aufzulösen; die zweite dagegen ist Ausdruck des Unwillens, mit der Restriktion des Zweifels zu leben. Beide aber müssen sich gegenseitig die Waage halten, denn die Notwendigkeit der Lebensbewältigung mit den Mitteln eines prüfbaren und begründeten, aber immer abstrakter werdenden Wissens steht Balance haltend die subjektive Integration der eigenen Wahrnehmungen und die Einbettung des Wissens in den Sinnhorizont eigenen Sichverstehens gegenüber, wesentlich geleistet durch die intentionale, auch künstlerische Fiktion vermittelt mythischer Bilder und Sprechweisen: Beides, Mythos und Logos erscheinen als unverzichtbar, weil wechselseitig nicht ausschöpfbar. Doch daraus folgt weder eine Rechtfertigung noch eine Entschuldigung nostalgischer Sehnsüchte, sondern vielmehr die Aufgabe, sich in der jeweiligen Situation über die Reichweite und Mittel der Vernunft einerseits, über die damit verflochtenen impliziten mythischen Gehalte andererseits Rechenschaft abzulegen. (Poser 1979, S. 152 f.)

⁷ Der Vollständigkeit halber ist an dieser Stelle zu erwähnen, dass bei Lyotard die Erzählungen zum Zwecke der Legitimation in einem absoluten Sinne vorreflexiv sind, d. h., dass sie grundsätzlich nicht reflektierbar sind (Geiger 2006). Im Anschluss an die kognitionswissenschaftliche Argumentation Kralemanns (2011) ist jedoch davon auszugehen, dass sich auch diese fundamentalen Erzählungen als invariante Ordnungsstrukturen in der Kognition abbilden und damit zum Gegenstand einer Selbstreflexion gemacht werden können.

Beide Denkformen stehen dabei im Dienste einer »praktischen Orientierung« (Topitsch 1979, S. 5), denn genauso wie »atoms, molecules, and waves, then, the gods serve to introduce unity into diversity, simplicity into complexity, order into disorder, regularity into anomaly« (Horton 1967, S. 52), aber sie beziehen sich dabei auf unterschiedliche Ebenen. Bietet der Mythos fundamentalen Halt bei existenziellen Grundfragen mittels unmittelbarer Vermittlung von Lebensroutinen, zu denen der Logos schlicht nichts zu sagen hat, bzw., wenn er etwas dazu sagt, damit im Sinne des Tausendfüßlersyndroms (Humphrey 1923) genau den Halt auflöst, eröffnet der Logos die Befreiung, eben Autonomie, aus der Unmittelbarkeit faktischer Gegebenheit des Mythos. Durch die Reflexion des Mythos erlaubt er dessen kritische Durchdringung und damit den Entwurf von Alternativen, die der Gemeinschaft zum Diskurs angeboten werden können. Man erkennt darin, »wie sehr die philosophische Spekulation [...] in Gedankenmassen eingebettet und aus ihnen gespeist ist, die man nach dem gängigen Sprachgebrauch durchaus als mythisch bezeichnen muß« (Topitsch 1979, S. 4).

Dergestalt entworfene Alternativen sind als Möglichkeit zunächst unter der Perspektive von Orientierung haltlos, können aber sehr wohl rational begründet sein, um dann, nach einer gewissen Präsenz im Diskurs als implizite Struktur langsam in das mythische Bewusstsein hinabzusinken. Es ist also eine komplementäre Struktur von Stabilität und Progression, die in einem gegenseitigen Aufeinanderangewiesensein kollektive Bildungsprozesse verstehbar macht. Der Logos ist auf den Mythos angewiesen, um sich daran abarbeiten zu können; er braucht etwas, das es zu reflektieren und zu transformieren gilt; er braucht eine stabile Orientierung, einen Standpunkt, um von dort aus sich selbst zum Gegenstand der Betrachtung zu machen. Ohne ein solches Inderweltorientiertsein herrscht Chaos. Der Mythos wiederum braucht den Logos, um sich einerseits vor ideologischem Missbrauch⁸ zu schützen (Rapp 1979) und andererseits, um auf die Veränderungen von (Um)Welt reagieren zu können. Bleibt der Mythos statisch, ist Anpassung nicht möglich. Nur durch dessen dynamische Anpassung kann Mensch in Welt orientiert bleiben. Eine Orientierung, die an Welt vorbeigeht, kann nicht in ihr orientieren.

Das ist eine alte Einsicht. Menschliches Leben ist nicht nur zoe, also das biologische Sein eines auf seine Selbsterhaltung bedachten Organismus, sondern bios, also Lebensentwurf eines Lebewesens, das seine Lebensform und die Mittel zu seiner Verwirklichung im Zusammenleben mit anderen im Rahmen seiner Möglichkeiten

⁸ Streng genommen ist der Mythos nicht ideologieanfällig, da er nicht entworfen werden kann, ist er doch unkritische symbolische Repräsentanz kollektiver unhintergebarter Erfahrungen. Nichtsdestotrotz zeigt insbesondere Cassirers (2015) Spätwerk, veröffentlicht direkt im Anschluss an den 2. Weltkrieg, dass die Logik des Mythos als Werkzeug aufgrund seiner Wirksamkeit dennoch politisch missbraucht werden kann und wurde, was einerseits die Wirksamkeit des Mythischen in der Moderne, andererseits dessen kritische Reflexionsbedürftigkeit zur Entlarvung von Ideologien aufzeigt. »Denn es liegt eine wesentliche Differenz zwischen einer Auffassung vom Mythos als einem ursprünglichen Orientierungssystem, das nicht selbstreflexionsfähig ist, und einem gegenwärtigen Orientierungssystem, dessen Ideologen, da selbst nicht reflexionswillig, es als abgeschlossen und nicht reflektierbar, propagieren; eine Differenz also zwischen einem nichthintergehbaren Handlungssystem und einem Handlungssystem, das seine Hintergehung nicht zuläßt, wieder anders formuliert: Verstellter Möglichkeit im Gegensatz zu verstellter Wirklichkeit« (Hubig 1979, S. 219).

mehr oder weniger frei wählt, weil es nicht nur darauf aus ist zu leben (zen, esse), sondern gut zu leben (eu zen, bene esse). (Dalferth 2016b, S. 180)

Bildung lässt sich somit beschreiben als dynamisches Gleichgewicht (Kralemann 2014) zwischen *zoe* – den sich im Mythos zum Zweck der Selbsterhaltung ausdrückenden unreflektierten Lebensroutinen – und *bios* – dem rationalen Indistanztreten zu Welt und Selbst als Ausdruck von Autonomie und Gestaltungsfähigkeit zum Zweck des Entwurfs begründet möglicher Utopien. »Utopie nicht als Ideal oder messianische Hoffnung, sondern als Denken des Notwendigen und Möglichen – nur ein solcher Utopiebegriff hat im geschichtsmaterialistischen Sinn den Charakter einer wissenschaftlichen Kategorie« (Metscher 2018, S. 209). Das selbstreflexiv-kritische Indistanztreten zum Mythos ermöglicht so Transformation und Zukunftsentwürfe, die über rein evolutionsbiologische Anpassungsprozesse hinausgehen. In der Utopie bleibt der Mensch Entwerfender seiner Zukunft, Gestaltender seiner Welt und ist nicht biologisch reduzierbar.

Logos und Mythos bleiben zwar verschieden in dem, was sie sagen und wie sie es sagen, sind aber in ihrer Verschiedenheit aneinander gebunden; der Logos fordert den Mythos und verweist an ihn, und der Mythos muß sich, gerade auch wenn er sich in seinem Eigensten bewahrt, als Antwort auf eine Frage des Logos vor diesem bewähren und verantworten. (Hirsch 1971, S. 125)

Und auch wenn es so nicht explizit im pädagogischen Diskurs verhandelt wird, scheint es dennoch durchaus anschlussfähige Theorieentwürfe zu geben, die im Folgenden an wenigen ausgewählten Beispielen angedeutet werden sollen. So entfaltet z. B. Marotzki (1988) seine bildungstheoretischen Überlegungen in Anbetracht immer komplexer und damit unbestimmter werdender Gesellschaften im Spannungsfeld von der ›Herstellung von Bestimmtheit‹ einerseits sowie der ›Ermöglichung von Unbestimmtheit‹ andererseits. Dabei kann der Mythos als eine Möglichkeit zur Herstellung von Bestimmtheit verstanden werden durch seine Funktion der Reproduktion tradierter kultureller Muster und die Utopie ist ein Weg zur Ermöglichung von Unbestimmtheit, indem die gegenwärtige Bestimmtheit durch alternative Entwürfe aufgebrochen wird. Beide Momente sind notwendig für Bildung und so eröffnet das Lesen superheroischer Schundheftchen, die wie gesehen beide Momente bedienen können, die Möglichkeit zu Bildungsprozessen, weil sie sowohl Bestimmtheit erzeugen als auch Unbestimmtheit ermöglichen. Ebenfalls interessant ist, dass sowohl superheroische als auch pädagogische Entwürfe in der Regel in vergleichbaren Entstehungskontexten situiert sind, sprich: in der Regel als Reaktionen auf gesellschaftliche Krisen entstehen. So verweist beispielsweise Nohl zur Begründung seiner Pädagogik auf genau diejenigen gesellschaftlichen Missstände und Sorgen, die auch zu Superman geführt haben, nämlich auf das soziale Erbe der Industrialisierung.

Hinter der Bewegung des 19. Jahrhunderts steht die neue soziale, sittliche und geistige Not unseres Volkes, die durch die Entwicklung der Industrie, der Großstädte, der Arbeits- und Wohnverhältnisse, aber auch durch die naturwissenschaftliche Aufklärung und die Entwicklung der Spezialwissenschaften über die Seelen hereingebrochen ist. In diesem Prozess ging der Selbstwert des Subjekts verloren; der Mensch, der nur noch nach seiner Leistungskraft gewürdigt wurde, wurde zur Masse, und alle Bindungen seines sozialen Daseins lösten sich auf [...]. (Nohl 1963, S. 3 f.)

Dieser Auflösung des sozialen Daseins setzt Nohl in der Nachkriegszeit als Wesensaufgabe der Pädagogik den »pädagogischen Bezug«⁹ entgegen, der in Person der männlichen Lehrkraft »die großen objektiven Inhalte, der Zusammenhang der Kultur und die sozialen Gemeinschaften« (Nohl 1963, S. 127) wieder mit dem Zögling verklammert. Dabei muss die Lehrkraft die Inhalte verkörpern, sie lebendig machen, nur so können sie fassbar werden für die zu Erziehenden. Wie gezeigt wurde, leistet das in vergleichbarer Form auch das Superheld*innennarrativ, welches gerade aufgrund seiner seriellen Anlage langfristige emotionale Beziehungen aufzubauen imstande ist, wie das Beispiel vom Tod Supermans, der zu einem Moment national-kollektiver Trauer wurde, gezeigt hat. Im Superheroischen werden die großen Themen der Zeit behandelt und sie werden in der Fiktion lebendig und damit fassbar auch für Kinder und Jugendliche, an mancher Stelle sogar durch die mit dem Medium verbundenen Möglichkeiten möglicherweise gar besser als durch eine Lehrkraft. Vielleicht ist es daher denkbar, den zweifelsohne für pädagogische Prozesse fundamentalen Gedanken des pädagogischen Bezugs über die Person der Lehrkraft auszuweiten, da auch das Indendialogtreten mit einem Text oder einem Film (Gadamer 1999) in mancher Hinsicht vergleichbare Qualitäten aufweisen kann und das darüber hinaus in einer für pervertierte Auslegungen des pädagogischen Eros weniger anfälligen Art und Weise. Zweifelsohne konnte gezeigt werden, dass eine Verklammerung kultureller Inhalte mit dem Individuum über das Superheld*innennarrativ stattfindet. »Die Grundeinstellung, mit der der Pädagoge dem Kinde gegenübersteht, ist also eine eigentümliche Mischung von realistischem und idealem Sehen, die sich ergibt aus der Einsicht in die Zweiseitigkeit im Wesen des Menschen« (Nohl 1970, S. 16). Gleichermäßen steht auch das Superheld*innennarrativ dem Kinde in der eigentümlichen Mischung aus Wirklichkeit und idealer Möglichkeit gegenüber. Eine Pädagogik, die die Augen vor diesem Phänomen verschließt, beraubt sich unnötigerweise ihrer Möglichkeiten. Es ließe sich auch noch schärfer formulieren: Die über Jahrtausende hin funktionierende Wirkungsweise sich des Mythischen bedienender Narrative, lebensprakti-

⁹ Die folgenden Assoziationen zur Idee einer orientierungsphilosophischen Revision und Erweiterung des pädagogischen Bezugs werden natürlich der Komplexität der nohlschen Gedanken an keiner Stelle gerecht, nichtsdestotrotz scheint es hierbei jedoch prima facie eine interessante Schnittmenge zu geben, die unter der Perspektive von Orientierung eine Erweiterung über die Lehrkraft hinaus plausibel erscheinen lässt, welche aber zweifelsohne einer eigenen theoretischen Elaboration bedarf. Wie in der gesamten Arbeit, geht es also auch hierbei nicht darum, zu prüfen, ob sich das im Sinne Nohls begründeterweise so denken lässt, sondern vielmehr um die skizzenhafte Eröffnung von Denkmöglichkeiten in Bezug auf die Verknüpfung nicht-pädagogischer Inhalte mit pädagogischen Denktraditionen. Das gilt analog für alle eröffneten pädagogischen Bezüge.

sche Handlungsorientierungen unreflektiert in die Gemeinschaft zu tragen, verhindert das höchste Ziel pädagogischen Denkens und Handelns: Autonomie. Die Lösung kann dabei wie gezeigt nicht in der Abschaffung des Mythos bestehen, sondern ausschließlich in dessen radikaler Reflexion. Eine Pädagogik also, die sich solcher mythischen Orientierungsphänomene wie dem Superheld*innennarrativ verschließt, verhindert eben diese Reflexion und führt sich in einen performativen Selbstwiderspruch in Bezug auf ihr Autonomieziel.

Im Hinblick auf einen für eine sich derart verstehende Pädagogik konstitutiven Reflexionsaspekt bleibt die Pädagogik dabei angewiesen auf die Utopie, denn Reflexion kann nur gelingen, wenn es etwas gibt, das reflektiert. Eine Reflexion des faktisch Gegebenen vor dem Hintergrund des faktisch Gegebenen geht immer auf, d. h., stellt unmöglich Abweichungen fest, da es nichts gibt, wovon sie abweichen kann, und kann damit unmöglich kritisch sein. Nur vor dem Hintergrund eines Anderen lässt sich analysieren, wo Differenzen und wo Gemeinsamkeiten bestehen.

Bildung ist nicht möglich ohne ein dem Geiste vorschwebendes Bild des Menschen, wie er sein soll, wobei die Rücksicht auf den Nutzen gleichgültig oder jedenfalls nicht wesentlich ist, sondern das καλόν den Ausschlag gibt, d. h. das Schöne im verpflichtenden Sinne des Wunschbilds, des Ideals. (Jaeger 1973, S. 24)

Damit also ist die Reflexion angewiesen auf Utopien als Reflexionsfolie einer idealen, erstrebenswerten Gesellschaft, vor deren Hintergrund Abweichungen Missstände sichtbar machen und die gleichzeitig als Zielvorstellung fungieren.

Die Frage ist nicht, ob sie vermeidbar sind, sondern wer sie bearbeitet und wie. Erziehung hat mit Hoffnung und damit starken und existentiellen Gefühlen der Zukunft zu tun. Diese Disposition ist unumgänglich, solange Erziehung kontingent, also zugleich offen und beeinflussbar gedacht wird. (Oelkers 1990, S. 1)

»Die Einflüsse der Utopisten auf Erziehungstheorie und Didaktiken beweisen die Wirksamkeit utopischer Intention, das Mögliche wirklich werden zu lassen« (Soeffner 2019, S. 16). Geht es der Utopie hingegen um Indoktrination, um totalen Gehorsam, ist sie nicht mehr Utopie, sondern Ideologie, darin aber besteht genau wie beim Mythos eine der großen Gefahren der Utopien, wenn sie als »opportunistische Marscherleichterung mit verhängnisvollen Folgen« (Blumenberg 2006, S. 183) oder als mythische Selbstlegitimierung missbraucht werden (Blumenberg 2014). Dieses ambivalent-gefährliche Verhältnis zeigt sich im Superheroischen und dem darin liegenden propagandistischen Missbrauchspotenzial genau wie im Pädagogischen.

Die hochkomplexen und zugleich stark segregierten Gesellschaften des ausgehenden 20. Jahrhunderts sind nicht länger so zu begreifen, daß sie einem Heilsplan folgen

und ausgerechnet die Pädagogen ihn exekutieren können. Wo dies versucht wurde, war der Preis sehr oft Unfreiheit und Diktatur. (Oelkers 1990, S. 3)

Was dabei im Laufe dieser Arbeit immer deutlicher wird, ist, dass Mythos und Utopie nicht per se ideologisch – in ihrer Reinform sogar genau nicht-ideologisch –, sondern vielmehr notwendig für ein gemeinschaftliches lösungsorientiertes Zusammenleben sind, beide aber aufgrund ihrer Wirkungsweisen für ideologische Zwecke missbraucht wurden und werden. Eine Pädagogik, die daran anschließt, wüsste somit den Eigenwert von Mythos und Utopie zu schätzen sowie im Sinne des Autonomieziels vor falschen Mythen und Utopien zu schützen. Das wäre folgendermaßen möglich:

Sollen neue Utopien entwickelt werden, dann wäre auch ein anderes Verhältnis zur Forschung nötig, nicht entschlossene Ignoranz oder naive Ausbeutung zu durchsichtigen Zwecken, sondern harte Kontrolle der utopischen Ansprüche am empirisch Erwartbaren. [...] Die pädagogische Reflexion kulminiert nicht in einer und nur einer Utopie, dem abschließend richtigen Bild der Zukunft. Und kein Bild, und sei es für eine Gegenwart noch so glaubwürdig, ist ›richtig‹, versteht man darunter, die Zukunft erfüllt tatsächlich seine Prognose. Die Utopie der Zukunft muß, anders gesagt, ihre eigene Unmöglichkeit in Rechnung stellen und trotzdem Anhänger rekrutieren. (Oelkers 1990, S. 8 ff.)

Eine Pädagogik in diesem Sinne würde also, entsprechend der Ausführungen in Kapitel 2.1, ausgehend von einer radikalen Reflexion der invarianten Ordnungsstrukturen des Faktischen rational begründete Möglichkeiten entwerfen und diese – in dem Wissen darum, dass es bloß Mögliches ist – im gesellschaftlichen Diskurs abwägen und diskutieren, um so eine stets vorläufige gesellschaftliche Idealvorstellung zu entwickeln, die dann zum Telos pädagogischen Denkens und Handelns gemacht und als Reflexionsfolie zur Analyse des Faktischen genutzt werden kann.

Es ist gerade die Fähigkeit des Menschen zur symbolischen Distanzierung in verschiedensten Seinsbereichen, die ihn zum Menschen macht. Verschwindet diese Möglichkeit der symbolischen Distanzierung und wird somit an die Stelle des freien Gestaltens der Welt eine fertige gestellt, eine durch die modernen politischen Mythen geformte, so wird die symbolische Realität unterkomplex-reduktionistisch und bietet sich somit als totalitäres Herrschaftsinstrument an. Dieser Distanzverlust beinhaltet aber auch einen Utopieverlust. Wie aus den obigen Darstellungen der einzelnen symbolischen Formen hervorgegangen ist, beinhaltet jede symbolische Form die Möglichkeit für jedes Individuum, sich kraft dieser symbolischen Form eine Utopie einer anderen – um nicht zu sagen: besseren – Welt zu schaffen. (Bevc 2005, S. 189)

Und wie sich gezeigt hat, bietet das Superheld*innennarrativ gute Möglichkeiten zum Anstoß solcher Denkbewegungen. Gleichzeitig lässt sich aber am Diskurs über Superheld*innen auch illustrieren, was es bedeutet, wenn ein solcher Distanzverlust vorliegt – vor dem keineswegs ein akademischer Titel zu schützen scheint. So lässt sich das Ende des Goldenen Zeitalters gänzlich anders deuten, bei dem unter Federführung von Wertham (2018) Comics und Superheld*innen zur gefährlichsten *Verführung der Unschuldigen* stilisiert wurden. Die Kritik von Wertham und seinen Kolleg*innen lässt sich zunächst einmal als vermeintliche Orientierungskrise der Jugend lesen. Die Jugend gerät auf den falschen Weg in u. a. krimineller, sexueller und rassistischer Hinsicht. Superheld*innen werden so zur Gefahr für die bestehende Ordnung, wirken desorientierend, was wohlgermerkt jeglicher empirischen Grundlage entbehrte und sich schlicht in den jahrtausendealten Mythos der Kritik an der Jugend von heute – von Finkelhor (2011) als *Juvenonia* bezeichnet – sowie den zumindest eineinhalb Jahrhunderte währenden, mit den *dime novels* beginnenden Mythos faktischer Gewaltförderung von Massenmedien¹⁰ (Summerscale 2016, Bisky 2008) einreihet. Vielmehr liegt, wie diese Arbeit gezeigt hat, die größere Gefahr einer verblendeten vorreflexiven Orientiertheit jedoch bei den Diagnostizierenden und nicht den Diagnostizierten. In der direkten Kritik an Superman oder Wonder Woman zeigt sich letztlich die Utopiefeindlichkeit älterer Generationen, die Angst vor Veränderung (Finkelhor 2011), und enttarnt damit deren eigene Ideologie im Sinne eines unkritischen und unreflektierten Festhaltens an ihrer – im Falle Werthams traditionalistisch-antifeministischen – Ordnung. Damit verkörpern sie genau das, was sie den Superheld*innen zum Vorwurf machen. An diesem Beispiel offenbart sich, was Dath (2016, S. 17) als »tiefe Wahrheit« über das Superheld*innenggenre bezeichnet, durch das »ganze Gesellschaften zur Überprüfung ihrer obersten sittlichen Grundsätze gezwungen werden«. Und auch das geschieht in ihrer Eigenschaft als utopische Reflexionsfolie. »While the Justice League of America has had numerous versions of the classic team [...], one thing has usually stayed the same and that is a sense that the Justice League as a team was the best hope of both America and the world« (Cogan 2017, S. 121), da sie wie keine andere Superheld*innengruppe das utopische amerikanische Ideal einer demokratischen und gleichberechtigten Gemeinschaft verkörpern (Goodfriend

10 »In Bezug auf Massenmedien und Popkultur neigen wir dazu, Kinder als Konsumenten, Zuschauer, Empfänger und Opfer zu definieren. Aber sie sind auch Benutzer: Sie wählen aus, interpretieren, gestalten, spielen mit, nehmen teil, erzählen darüber Geschichten. Wenn wir Kinder nur als passive Rezipienten für die Macht der Medien sehen, stellen wir uns gegen die Phantasiewelten, die sie sich ausgesucht haben und letztlich gegen die Kinder selbst. Wenn wir sie hingegen als aktive Benutzer betrachten, sind wir in der Lage, ihnen über ihre Unterhaltung – irgendeine Unterhaltung – das Heranwachsen zu erleichtern. Ego-Shooter, Gangster Rap, Pokémon: Sie alle stellen Wege dar, auf denen Eltern und Lehrer jungen Menschen helfen können, sich stärker zu fühlen, ihre Ängste im Zaum zu halten und sich selbst besser kennen zu lernen. Aus der Sorge heraus, Gewalt im wirklichen Leben verstehen und kontrollieren zu wollen, haben wir versucht, das Verhältnis unserer Kinder zu ihren gewaltreichen und zerstörerischen Phantasiewelten auf weit reichende Verallgemeinerungen zu reduzieren, die wir auf ihre Vorstellungen von Liebe und Familie, Entdeckung und Abenteuer nie und nimmer anwenden würden. Nie kämen wir auf die Idee zu fragen, ob TV-Spielshows bei unseren Kindern die Neigung zu Habgier fördern oder ob Liebeslieder die Wahrscheinlichkeit aussichtsloser Beziehungen im späteren Leben erhöhen. Wenn es jedoch um Aggression geht, versuchen wir eine Million verschiedene Spiele und Träume und Lebensgeschichten zu Statistiken zusammenzuführen. Wir stellen absurd verallgemeinernde Fragen wie: Welchen Einfluss hat Gewalt in Medien auf Kinder?« (Jones 2005b, S. 39).

2008). Gerade die für die Superheld*innen konstitutive Visualität scheint dabei das Unbegreifliche – wie existenzielle Ängste im Zusammenhang mit der Weltwirtschaftskrise, Kriegen, Waffen, Terrorismus, aber auch die eigene Pubertät, nicht erwiderte Liebe, Verantwortung – fassbar machen zu können. »Im Chaos des Ereignisses wird das Bild zum Vehikel, um Orientierung zu erlangen und des Schreckens mithilfe des Festhaltens im Bildobjekt habhaft zu werden« (Becker 2013, S. 10). Und auch hierin steckt eine mögliche tiefe Wahrheit über Superheld*innen. Sie sind ein Mittel popkultureller Angstbewältigung, indem sie Existenzielles aber Undurchschautes fassbar machen, eine Orientierung der Hoffnung anbieten und gerade durch ihre auf das Konzept von Agency fokussierte Vorbildhaftigkeit im Dienste autonomer Selbstverantwortung stehen und damit wiederum pädagogisch nutzbar sind. Diese Art kollektiver Problembewältigung ist dabei keineswegs erst mit dem Superheldischen entstanden, sondern vielmehr das, was Folklore seit Jahrtausenden macht.

Power exists not in control over a problem situation itself but in the ability to objectify the situation in symbols—words, pictures, enactments—and in the presentation of the problem in a context that not only gives the situation a name or an image but also provides for its resolution. [...] The magical effectiveness of a piece of folklore is determined by its ability to establish through performance the relation of identity between a recurrent problem situation and its embodiment. [...] For a piece of folklore to control by suggestion and thus guide future action, it must first provide the release afforded by pleasure, a release accomplished by projecting, objectifying, and impersonalizing the troublesome situation, thus linking individual experience to public concern. [...] The story serves as a pattern of behavior for the future, either through emulation or avoidance, because the piece has been performed well and the pattern of the dramatic movement is familiar. Even if this is a new story, it must present a progression of actions that are recognizable in their fictional setting if it is to receive approval. The audience will only enjoy and accept what they can understand and therefor enjoy and profit by, and this acts as a conservative force. (Abrahams 1971, S. 19 f.)

Das entspricht genau dem, was Superheld*innen tun. Sie machen Probleme und Ängste greifbar, entlasten Individuen, indem sie aufzeigen, dass sie mit ihren Sorgen nicht alleine sind und bieten darüber hinaus tradierte Lösungsmöglichkeiten im Umgang damit an. Damit übernimmt das Superheld*innennarrativ in einer technologisierten Welt vergleichbare Funktion wie Folklore, Mythen oder Märchen in der Vergangenheit (Brednich 1976). Superheld*innen sind die »folklore of their time« (Bender & Lourie 1941, S. 550) und das bereits kurz nach ihrem Erscheinen, auch weil beide identische Spannungsfelder verhandeln.

The writers of comic books and their readers have settled on the use of archetypes to portray the interconnection of the real and the unreal, the mythic and the factual,

the worldly and the otherworldly, and through this use, they are able to define their own world a little more clearly. (Banks & Wein 1998)

Aber sie sind nicht nur Weltreflexion, sondern immer auch Selbstreflexion. »Like myths and fairy tales, they provide an externalization of inner conflicts. The child can see his inner difficulties more clearly and reflect on a variety of solutions« (Brody 1995, S. 177). So schafft das Superheld*innennarrativ Klarheit nach innen wie nach außen, was nichts anderes bedeutet als Orientierung. »Der Mensch will die eigene Existenz auf ihre Möglichkeiten hin durchleuchten, sich über die eigenen Werthaltungen, Zielvorstellungen und Lebensentwürfe Rechenschaft ablegen« (Anghehrn 2004, S. 23). Das Mythisch-Utopische im Superheld*innennarrativ scheint eine ideale Folie zu sein, um genau das den popkulturellen Menschen zu ermöglichen. Und spätestens seit dem Dunklen Zeitalter ist dem Superheld*innennarrativ eine selbst- und weltkritische Orientierung eigen, was neben dem mythischen Sozialisations- und dem ideologischen Erziehungspotenzial das Narrativ um ein kritisch-reflexives auf autonome Selbstverantwortung abzielendes Bildungspotenzial – also die Fähigkeit sich selbst zu orientieren, sich selbst eine Ordnung zu geben – erweitert, denn der »Sinn von Bildung ist die Abkehr von gegebener und, darauf aufbauend, die Hinwendung zu neuer Ordnung« (Gaus 2012, S. 338 f.) zumindest in der Tradition eines platonischen Bildungsverständnisses.

Von Platon bis zu den modernen transformatorischen Bildungstheorien (vgl. Kap. 2, S. 48, Fn. 9) und dort insbesondere Koller 2018) wird dabei der Bildungsprozess – also der Prozess der Umordnung, Umorientierung oder Umwendung – stets als notwendig krisenhaft beschrieben. Vor dem Hintergrund der hier gewonnenen Erkenntnisse über die Bedeutung der Krise für mythische oder utopische Reaktionen ist es möglicherweise lohnenswert, dieses Verhältnis noch einmal zu reflektieren und durch eine weitere Deutung zu perspektivieren. Denn die Ausführungen haben gezeigt, dass es letztlich nicht die Krise selbst ist, die notwendig ist für Bildungsprozesse, sondern sie ist vielmehr Möglichkeit des Anstoßes zu Reflexionsprozessen, die dann wiederum zu Bildungsprozessen führen können. Das würde aber bedeuten, dass nicht die Krise konstitutiv ist für Bildungsprozesse, sondern Reflexionsprozesse und sich die Krise als eine – zweifelsohne überaus effektive – Möglichkeit erweist zum Anstoß solcher Reflexionsprozesse. Grundsätzlich ließen sich dann Bildungsprozesse aber auch anders anstoßen. Eine weitere Klärung dieser Frage wäre deswegen pädagogisch bedeutsam, weil es wohlmöglich einen Unterschied ausmacht, ob man Menschen zu Bildungszwecken einer Krisenerfahrung aussetzt oder versucht Selbst- und Weltreflexionsprozesse anzustoßen – beispielsweise über die Diskussion von Superheld*innengeschichten. Allerdings könnte man sogar so weit gehen, das Verhältnis von Krise und Bildung vollständig umzukehren und Bildungsprozesse im Sinne von Selbstreflexion zur Voraussetzung von Krisen machen, denn letztlich ist das selbstreflexiv erkannte Zusammenbrechen der bestehenden Ordnung überhaupt die Bedingung der Möglichkeit eine Krise als Krise zu empfinden. Wird die eigene Ordnung nicht als Ordnung hinterfragt, sondern aufrechterhalten, kann keine Krise erlebt werden. Damit wäre die Krise nicht mehr Voraussetzung, sondern vielmehr Folge von Bildungsprozessen.

Unabhängig davon, wie dieses Verhältnis nun aufzulösen ist, bleibt dem Superheld*innen-narrativ aber unbenommen, dass es – unter pädagogischer Perspektive – im Wesentlichen ein kultureller Ver- und Aushandlungsort für Ängste und Sorgen, genau wie für Hoffnungen, Lösungen und Alternativen ist. Es geht um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Chaos und Kosmos, Orientierung und Desorientierung, Routinen und ihr Aufbrechen. Das macht Superheld*innen letztlich zu einer Art popkulturellem Äquivalent zum hochkulturellen Museum (Hübscher 2020). Beide bieten die Möglichkeit der Desorientierung einerseits als Ort mythischer Bewahrung des kollektiven Gedächtnisses durch Rückbezug auf Bekanntes – aber vielleicht Vergessenes – und andererseits als Ort utopischer Entwürfe durch sich eröffnende neue Orientierungsmöglichkeiten im Unbekannten zu begegnen. Diese Eigenschaft macht beides zu Orten kultureller Bildung.

Über die konkreten Ergebnisse zu der Bedeutung von Superheld*innen hinaus eröffnet die vorliegende Arbeit auch auf einer allgemeineren Ebene Denkmöglichkeiten für den Gegenstandsbereich des Pädagogischen. So lassen sich

- a) Pädagogik als Wissenschaft des Möglichen, der Orientierung und als utopische Wissenschaft,
- b) sowohl das Mythische als auch das Utopische in ihrem jeweils orientierungsstiftenden Eigenwert für pädagogische Prozesse sowie das besondere Potenzial, das sich durch ein komplementäres Inbeziehungsetzen eröffnet, als auch
- c) populärkulturelle Phänomene insgesamt als bedeutungsvoll für pädagogische Prozesse denken.

Welt verstehen heißt, in Welt Ordnung schaffen, heißt, sich in Welt orientieren. Eine rein auf die Beobachtung des Faktischen reduzierte empirische Erziehungswissenschaft erkennt dabei, dass Ordnung stets vom Menschen hergestellte Ordnung ist, die eben nicht durch die Sache selbst, durch die Natur, vorgegeben ist. Ordnung ist Produkt einer *causa finalis* und keiner *causa efficiens*, und dass diese als kontrafaktische Zielvorstellung in Form teleologischer Orientierungen – und eben nicht als kausale Ursache – dennoch Wirksamkeit entfalten kann, sollte die Arbeit zumindest als Deutungsmöglichkeit eröffnet haben. Damit positioniert sich diese Arbeit im Rahmen einer Revitalisierung geisteswissenschaftlichen Denkens in der Pädagogik im Sinne der Aufklärung.

Nach Zerfall der mittelalterlichen Kosmologien treten die Menschen selbst als Ordner der Welt auf. In Erziehungsutopien werden der neue Mensch und mit ihm die neue Gesellschaft entworfen und Kritik an den noch vorherrschenden feudalen und absolutistischen Herrschaftsformen geübt. (Lippitz & Woo 2019, S. 84)

Es geht hier jedoch nicht um eine nostalgische Verklärung der Zeiten vor der ersten empirischen Wendung in der Pädagogik (Brezinka 1975, Roth 1962), sondern vielmehr genau um das, was im Sinne Roths und Brezinkas mit der empirischen Wendung intendiert war, nämlich neben das historisch-theoretische Denken gleichwertig eine empirische Überprü-

fung zu stellen. Die vorliegende Arbeit positioniert sich also nicht gegen die Idee, sondern vielmehr gegen das, was sich im Laufe der Jahrzehnte daraus verselbstständigt hat, nämlich eine überwiegende Reduktion pädagogischer Forschung auf empirische Methoden zur Feststellung dessen, was ist, und den damit einhergehenden Verlust des Charakters einer Reflexionswissenschaft (Flitner 1957). Denn wie bereits angedeutet, ist vor dem Hintergrund des Zwecks autonomer Orientierung mittels Reflexion eine Auseinandersetzung mit dem Möglichen und Utopischen notwendig.

Der Utopiegedanke hat in der Pädagogik eine wichtige Funktion. Er steht dafür, im Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit die Vorstellung eines anderen Lebens für sich bzw. für die Gesellschaft entwickeln zu können. Im Mittelpunkt steht, das Bestehende nicht als unveränderliche ›Doxa‹ hinzunehmen, sondern durch kritische Reflexion des Bestehenden und das In-Frage-Stellen vermeintlicher ›Sachzwänge‹ alternative Realitäten zu denken und umzusetzen. Es liegt unmittelbar auf der Hand, dass das Utopiekonzept und die darin enthaltene kritische Dimension für eine emanzipatorische und partizipatorische politische Bildung eine ausgesprochen wichtige und fruchtbare Funktion haben kann. (Bremer & Kuhnhenne 2017, S. 7)

Pädagogisches Denken und Handeln ist angewiesen auf Mögliches. Der utopische Entwurf eines gesellschaftlichen Ideals ist die Voraussetzung für Erziehung und Bildung, ansonsten stagniert die Menschheitsentwicklung in immerwährender Reproduktion des Faktischen. Wird die in pädagogischen Kontexten häufig beschworene Formel von dem Weg, der das Ziel ist, konsequent zu Ende gedacht, verfällt gesellschaftliches Miteinander dem ungeordneten Chaos im besten Fall, im schlimmsten Fall in dem von Hobbes (2017) entworfenen oder vielmehr beschriebenen dystopischen Zustand des *homo homini lupus*. Welt wäre dann stets hoffnungslose Welt. Ist die Methode Selbstzweck, ist also jeder Weg gleichermaßen ›richtig‹, gibt es keine Orientierung an einem idealen Weg, die aber die Grundlage für gesellschaftliches Zusammenleben darstellt. Selbst wenn man Pädagogik auf eine kritische Gegenwartsanalyse beschränkt, bedarf es utopischer Möglichkeiten. Ohne die Folie eines erstrebenswerten Ideals als *tertium comparationis* ließen sich vielleicht Unterschiede feststellen, diese wären jedoch nicht bewertbar. So kann – stark vereinfacht gesprochen – z. B. eine Benachteiligung bestimmter Gruppen erst als Benachteiligung identifiziert werden vor dem Hintergrund einer Gleichberechtigungsutopie, ansonsten bleiben es bloß faktisch zu konstatierende Unterschiede – und es ist fraglich, ob selbst diese überhaupt als solche zu erkennen wären, ist doch erst das Heraustreten aus der Wirklichkeit die Bedingung der Möglichkeit zum Erkennen eben dieser Wirklichkeit –, die weder Nach- noch Vorteil wären und schon gar nicht aus der Sache selbst die Notwendigkeit der Veränderung artikulieren würden. Insofern ließe sich Pädagogik nicht nur als Orientierungswissenschaft konzipieren, sondern zudem als utopische Wissenschaft, wobei es genau nicht darum geht, von jedweder Faktizität losgelöste Entwürfe im Sinne von »pädagogischen Allmachtsvisionen mitsamt der Vorstellung

von durch und durch moralisierten und sozial-integrativen Gemeinschaften« (Lippitz & Woo 2019, S. 85) in Elfenbeintürmen zu schaffen – wie es die Kritik im Rahmen der empirischen Wendung war –, sondern um den Entwurf begründeter Möglichkeiten. Eine kritisch-reflexive, empirisch fundierte Pädagogik entwirft sich somit vor dem komplementären Hintergrund von Wirklichkeit und Möglichkeit. Jedwede Vereinseitigung führt zur Auflösung, oder, um es mit den Worten Jongebloeds in Bezug auf die komplementäre Struktur des Lichts zu sagen: »das Licht also erlischt« (Jongebloed 2004, S. 28).

Als eine spezifische Ausgestaltung des komplementären Verhältnisses von Wirklichkeit und Möglichkeit hat sich im Rahmen dieser Arbeit das Verhältnis von Mythos und Logos gezeigt. Über die Analyse des Superheroischen hinaus hat sich eine Deutungsperspektive eröffnet, die der zumeist vertretenen Entweder-oder-Überwindungslogik eine komplementäre Sowohl-als-auch-Struktur gegenüberstellt, denn »wir wissen auch, daß die wissenschaftliche Sprache nicht allen Einsichten und Erfahrungen, derer wir fähig sind, adäquat ist und zum tieferen Sinn unseres Seins und Tuns wenig mitzuteilen weiß« (Schuster 1993b, S. 283). Das jedoch kann der Mythos leisten. »Es ist darum nicht länger möglich, den Übergang vom Mythos zum Logos als einen Fortschritt und Aufstieg zu sehen« (Cesana 1993, S. 308).

Weder ist der Mythos das Gegenteil der Vernunft, noch hat die Wissenschaft die mythische Weltanschauung vollkommen abgelöst. Jedoch sieht Cassirer im Fortlauf der Geschichte eine gegensätzliche Dynamik entstehen, da die mythische Weltansicht nach Synthese, die Wissenschaft nach analytischer Genauigkeit strebe. Im Spannungsfeld dieser Dynamik entwickelt er die Reichweite und Vielfältigkeit der Kultur. (Schwennsen 2013, S. 212)

Dieses für Kultur konstitutive Spannungsfeld von Synthese und Analyse wurde auch im Superheld*innennarrativ immer wieder sichtbar. Trotz aller ausführlicher Rekonstruktion des sinnstiftend orientierenden Eigenwertes des Mythos kommt Cesana (1993, S. 323) dennoch zu folgendem Ergebnis: »Die Forderung nach der Rückkehr zum kollektiven Mythos läßt sich nicht im Namen der Philosophie vertreten, deren emanzipatorisch-aufklärerischem Anliegen sie gerade zuwiderlaufen würde«. Und auch wenn Cesana zuvor noch plausibel dargelegt hat, warum die Ablösung des Mythos durch den Logos kein logisch zwingender Fortschritt war, bleibt er dennoch der mit der Entstehung des Logos einhergehenden Entweder-oder-Logik verhaftet. Was die Ausführungen hier gezeigt haben, ist jedoch ein Versuch diesem tradierten Muster eine alternative Möglichkeit entgegenzustellen, bei der Mythos und Logos gleichzeitig nebeneinander existieren können, in einem komplementären Verhältnis. Die aus dem Mythischen resultierende Ordnung, Sicherheit und Sinnhaftigkeit wird dabei zur notwendigen Bedingung sich mittels Vernunft neue Möglichkeitsräume erschließen zu können. Dieser Erschließungsprozess wiederum ist angewiesen auf den Mythos, denn Neues läßt sich nur erkunden vor dem Hintergrund des Bestehenden, genauer: in der Reflexion des sowie der Abgrenzung zum Bestehenden.

Es ist darüber hinaus anzunehmen, dass dieses sich über das komplementäre Verhältnis von Mythos und Logos konstituierende Orientierungspotenzial im Superheroischen auch für andere popkulturelle Bereiche bedeutsam ist. Daher scheint es insbesondere aus pädagogischer Perspektive erkenntnisfördernd zu sein, die im akademischen Diskurs vorherrschende kritische Perspektive auf Massenmedien und Populärkultur um eine positive Deutung zu ergänzen, da deren politische Dimension nicht unterschätzt werden darf (Goodnow 2016).

Wenig Erkenntnisse sind entwickelt worden über die wirkliche Bedeutung dieses Massenmediums für die Massen selber. [...] An der Sekundärliteratur wird deutlich, wie sehr hier ein positiver Begriff von Massenmedien fehlt. Wir meinen damit eine Theorie, die das Interesse der Massen verständlich macht. Insbesondere kritische Analysen der Comics sind auf diesem Gebiet ziemlich unfruchtbar geblieben. Sie konnten die Konsumenten der Comics nur als Opfer einer zweifelhaften Industrie verstehen, die sich hinterrücks über ihre Bedürfnisse hermache. Wenn sie von Massenmedien sprechen, imaginieren sie ein Röhrensystem, durch das ununterbrochen faschistische Ideologeme, autoritäre Strukturen und kapitalistische Vorurteile ins Unterbewußtsein fließen. (Doetinchem & Hartung 2018, S. 312)

Eine solche geforderte positive Deutung unter besonderer Berücksichtigung sich aus popkulturellen Phänomenen entwickelnder Fankulturen ließe sich in rudimentären Anfängen wie folgt skizzieren:

Mass entertainments have the power to capture our hearts and our dreams. The pleasure we derive from entertainments can sometimes sweep us into what appears consuming and fanatical behavior. But this fanaticism is only evidence of the complexity of our relationship with mass-mediated texts. Rather than blind devotion, fandom is a means of expressing one's sense of self and one's communal relation with others within our complex society. Individual fans and entire fan communities develop intimate attachments to certain forms of mass-produced entertainments that, for whatever reason, satisfy personal needs. These fan communities construct a world as rich and intricate as any traditional perception of high or red culture. Both the practice of fandom and its object of enthusiasm—T.V. shows, rock 'n roll bands, movie stars, romance novels, etc.—are usually perceived with disdain within the dominant value system. As Fiske argues, the culture of fandom is associated with the tastes of the disempowered, of people who are subordinated by the socio-economic system that determines the status of individuals within the general community. The institutionalized image of fans as social misfits devoted to accumulating worthless information about ›crass‹ entertainments has caused fandom to be devalued as one of the basest and most superficial aspects of popular culture. (Brown 1997, S. 13)

Gerade vor dem Hintergrund der in dieser Arbeit am Superheld*innennarrativ exemplarisch herausgearbeiteten Bedeutung popkultureller Phänomene als »allgegenwärtige und inhaltsreiche Orientierungsquellen« (Fleischer & Grebe 2014, S. 160) scheint eine solche abwertende akademische Haltung gegenüber popkulturellen Phänomenen kaum noch legitimierbar zu sein. Vielmehr legen die Ergebnisse nahe, das, dem Popkulturellen häufig vorgeworfene, Verhältnis von Orientierung durch Normierung – und den damit zumindest inhärenten, zumeist jedoch sogar explizierten Ideologievorwurf –, was z. B. aus Perspektive der *gender studies* dem Superheld*innennarrativ sowie dessen jeweiligen Aktualisierungen berechtigterweise zum Vorwurf gemacht wird (Sereni 2020, Sina 2018, Stuller 2018, Cocca 2016), aus einer neuen Perspektive zu reflektieren. Denn unter einer Perspektive der Orientierung scheint der Verzicht auf Normierung genau desorientierend zu wirken, eignet sich doch »jedes Subjekt Welt durch ordnungshafte Denken« (Fuhrmann & Selmayr 2021, S. 19) an. Wichtiger scheint in diesem Zusammenhang, nicht die Norm als Norm zu kritisieren, sondern vielmehr ihr kulturelles Gewordensein zu reflektieren und darauf basierend die Möglichkeit utopischer Alternativen narrativ auszutesten. Zu diesem Zweck wiederum scheint genau das polarisierende, die gesellschaftliche Realität sowie die gesellschaftlichen Ideale spiegelnde und dadurch den kritischen Diskurs anregende Superheld*innennarrativ geeignet zu sein (Easton 2017, Hatfield et al. 2013), wie die ersten Geschichten um Wonder Woman exemplifizieren. Aber auch insgesamt scheint Popkultur ein geeigneter Ort zum Austesten solcher Alternativen zu sein.

Die vorgestellten Überlegungen eröffnen zudem eine neue Perspektive auf das Problem der Ideologiefälligkeit pädagogischen Denkens und Handelns. Wie Fleck (2017) und Kuhn (2014) für die Wissenschaften gezeigt haben, bedarf es einer Art unreflektierter (vor)paradigmatischer – man könnte auch sagen mythischer – Struktur, um überhaupt normalwissenschaftlich denkfähig zu sein. In der Pädagogik, als Wissenschaft von und für die Praxis (Flitner 1957), spitzt sich dieses Problem deswegen zu, weil zusätzlich die pädagogische Praxis angewiesen ist auf ein unreflektiertes Orientiertsein, um überhaupt Handlungsfähigkeit zu ermöglichen. In der Pädagogik herrscht somit ein doppelter toter Reflexionswinkel vor. Was die Arbeit zeigt, ist die Möglichkeit, dieses Orientiertsein in Theorie in Praxis einerseits nicht per se als problematisch, sondern vielmehr als notwendig zu denken und andererseits gleichzeitig insbesondere das Augenmerk der Wissenschaft auf eine stete Reflexion dieser beiden blinden Flecken zu richten. Damit würde Pädagogik als Wissenschaft zu Reflexion der Praxis und Selbstreflexion – wie Hübner (1979) bereits für die Wissenschaften insgesamt gefordert hat, nicht nur »alles andere infrage zu stellen, sondern ebenso sich selbst« (Hübner 1979, S. 91) –, könnte damit sowohl handlungs- und denkfähig bleiben als auch ihrer Ideologiefälligkeit kritisch begegnen. Das wäre ein gänzlich anderer Ansatz als er in der Pädagogik seit der empirischen Wendung zum zentralen Denkstil geworden ist, bei dem das Organ der Kritik im Wesentlichen reduziert wird auf Empirie, was den Blick verschließt für das ebenfalls mythische Orientiertsein empirischer Wissenschaft, die blinde freiheitsberaubende Unterwerfung unter das Faktische: »das Zustandekommen der Wissenschaft kann

ebensowenig nur durch die Empirie erklärt werden wie das Zustandekommen des Mythos« (Krois 1979, S. 202). Eine komplementäre Deutung des Verhältnisses von Mythos und Logos erkennt, dass letztlich alles Denken und Handeln immer auch im Mythischen – also den unreflektierten kognitiven Strukturen des Menschen – verwurzelt ist, dass keine Denkform der anderen qua Methode überlegen ist. Nicht die Abschaffung dieser Strukturen, sondern deren Reflexion eröffnet neue Möglichkeiten, Gestaltung der Zukunft und Ideologiekritik. Insofern bleibt der kantsche Leitspruch der Aufklärung sowie Kralemanns möglichkeitstheoretische Transformation dessen bestehen: »Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! Entdecke die Möglichkeiten!« (Kralemann 2011, S. 116). Aber er darf nicht dazu führen, den Logos als Denkform zu überhöhen, der früher oder später das mythische Denken ablöst, sondern er ist dessen immerwährende kritische Reflexionsfolie:

[A]ngesichts der Mythenpflichtigkeit der Menschen wird die Mythenkritik sinnvoll und vernünftig genau dann, wenn man die Mythen nicht mehr pauschal abwehrt, sondern wenn man bekömmliche und schädliche Mythensorten zu unterscheiden versucht und gegen die schädlichen antritt. (Marquard 1979, S. 45 f.)

Aus einer genuin pädagogischen Perspektive ließe sich damit folgende zentrale Aufgabe für eine pädagogische Wissenschaft formulieren:

Die Aufgabe wird sein, zwischen Scylla und Charybdis hindurchzukommen. Die Scylla ist die opportunistisch genutzte Empirie, die Charybdis die historisch blinde Utopie. Beides sind Übel, die in dem Korpus pädagogischer Denkmöglichkeiten angelegt sind und bislang auch nur ganz ungenügend beherrscht werden. Es wäre ein Stadium der Reife, käme die künftige pädagogische und erziehungswissenschaftliche Reflexion darüber hinaus. (Oelkers 1990, S. 12)

Insofern versteht sich die vorliegende Arbeit in ihrer komplementären Auffassung von Scylla (reine Wirklichkeit) und Charybdis (willkürliche Möglichkeit) auch als ein Beitrag zur Reifung in eben diesem Sinne. Eine Auseinandersetzung mit popkulturellen Phänomenen, die diese in ihrem Eigenwert anerkennen und nicht von vornherein um Zwecke ideologischer Diffamierungen vollzogen werden, eröffnet eine pluralistischere und differenziertere Weltsicht und steht damit im Dienste von Bildung und Erziehung unter der Zielperspektive von Autonomie, weil sie ein In-Distanz-Treten zum Faktischen sowie alternative Sichtweisen ermöglicht. Darin liegt ihre pädagogische Bedeutung.

Wenn man Erziehung als Initiation in die Symbolwelt der Kultur versteht, werden die Cassirer'schen Differenzierungen dieser Symbolwelt in verschiedene Formenbereiche – Mythos, Religion, Kunst, Wissenschaft – interessant, weil sie inner-pädagogische Differenzierungen prädeterninieren. Bei Cassirer gibt es kein Block-Universum.

sum, sondern ein pluralistisches Universum symbolischer Welten. Es ist gerade seine Einsicht in die plurale Struktur symbolischer Wirklichkeiten, die Cassirers Symboltheorie pädagogisch interessant macht, denn von dieser Pluralität her lassen sich Differenzierungen sowohl auf der persönlichkeits-theoretischen Ebene als auch auf der Ebene von Kultur und Gesellschaft in den Blick nehmen. (Bilstein 2014, S. 458)

Ist zudem der »Gewinn der Mythenforschung eben darin zu sehen, uns selber besser verstehen zu lernen« (Angehrn 1996, S. 14) und erweitert man den klassischen Mythenbegriff auf die »Mythen des Alltags« (Barthes 1998), die zweifelsohne das Superheld*innennarrativ einschließen, so steht eine pädagogische Untersuchung des Popkulturellen nicht nur im Dienste des Verstehens des Anderen, sondern ist immer auch reflexives subjektives Selbstverstehen (Angehrn 2004). Ein solches reflexives Selbstverstehen hat im Rahmen dieser Arbeit gezeigt, dass auch der akademische Diskurs mythisch präfiguriert ist. Die zumindest den akademischen Diskurs dominierende ideologie- und kulturindustriekritische, in der Tradition von Marxismus, Psychoanalyse, Kritischer Theorie und Poststrukturalismus stehende Perspektive auf ein vermeintlich faschistoides Narrativ (Hatfield et al. 2013) – diese zieht sich seit dem 2. Weltkrieg (Ong 2013, erstveröffentlicht 1945) bis in die Gegenwart (Gavaler 2018, Cooper 2013)¹¹ – oder andere diskriminierende Aspekte wurde durch eine Perspektive ergänzt, die sich gleichermaßen auf das Wissen der Fangemeinde bezieht und als Gegengewicht den Fokus mehr auf den Wert als die damit verbundenen Gefahren richtet, was jedoch nicht bedeutet, diese Gefahren zu ignorieren, sondern das Narrativ vielmehr in seinen Möglichkeiten zu sehen, solche Orientierungen kritisch zu reflektieren – so geschehen beispielsweise in Millers *The Dark Knight Returns* (Klock 2013). Eine differenzierte Perspektive auf das Orientierungsphänomen des Superheroischen lässt sich nur in der Betrachtung der Gesamtheit des Diskurses gewinnen. Das erlaubt es, sowohl die in dem Narrativ liegenden Möglichkeiten als auch Gefahren zu identifizieren und entsprechend aus der Perspektive einer Pädagogik der Orientierung damit umzugehen. Diese beiden konträren Diskurse über den gleichen Gegenstandsbereich der Superheld*innen offenbaren dabei das komplementäre Verhältnis von Konstruktion und Determination sowie die Idee, dass sich die invarianten Ordnungsstrukturen in kognitiven Mustern widerspiegeln, die dann wiederum bestimmten, wie wir Welt sehen und deuten. Damit wundert es nicht, dass der ideologiekritisch kulturpessimistisch geprägte akademische Diskurs überwiegend faschistische, rassistische oder sexistische Muster im Superheroischen erkennt – vergleichbar mit dem Mythendiskurs insgesamt (Poser 2019), während im (pop)kulturoptimistischen Fandiskurs Hoffnung und Orientierung im Zentrum der Deutung stehen. Eine auf das Erkennen diskriminierender Momente trainierte kognitive Struktur wird diese auch in der Auseinandersetzung mit Welt beobachten. Das ist Ausdruck der Determiniertheit durch die

¹¹ Ein Überblick hierzu mit einer kritischen Stellungnahme auf die in der Regel damit einhergehende Simplifizierung findet sich bei Yogerst (2017). Eine Problematisierung der faschistischen Versuchung des »neuen Mythos« (Sorel 1969) insgesamt findet sich bei Marchal (1993).

eigenen invarianten Ordnungsstrukturen, der mythischen Orientiertheit. Hermeneutisch gewendet bedeutet das, das Narrativ ist nicht rassistisch oder sexistisch, es muss lediglich etwas in ihm liegen, das als solches gelesen werden kann. Eine auf andere Muster trainierte kognitive Struktur hingegen wird auch andere Muster finden, wie z. B. Hoffnung. Keiner dieser Deutungen ist ein grundsätzlicher erkenntnistheoretischer Vorrang einzuräumen. Das in dem Narrativ liegende Potenzial erschließt sich nur vor dem Hintergrund der Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten. In der Selbstreflexion der eigenen Orientiertheit sowie der Anerkennung pluraler Deutungsmöglichkeiten liegt somit eine vielversprechende Zukunft in der Erforschung popkultureller Phänomene.

It will be better for the future of Comics Studies if we refuse to transform generic distinctions into hierarchical ones. We don't need to have our own version of the fight that some music critics got into back in the 1970s over the merits of rock versus disco (or that a rather earlier generation of literary critics got into over the merits of poetry versus the novel). The discipline we want to create together can surely be big enough to contain appreciative studies of the »spirituality of the superhero«, shall we say, alongside accounts of »representations of the self in graphic memoir«.
(Saunders 2011, S. 151)

»Manchmal verstehen wir nichts, manchmal mehr oder weniger, manchmal meinen wir verstanden zu haben und haben es nicht, und fast immer könnten wir noch besser verstehen« (Dalferth 2016b, S. 181). In diesem Sinne ist mit der vorliegenden Arbeit die Hoffnung verbunden, einen Beitrag geleistet zu haben auf dem Weg des Besserverstehens des Superheroischen, insbesondere des in ihm liegenden Orientierungspotenzials der Hoffnung mit dem die Ausführungen enden sollen:

Wir lieben unsere Superhelden, weil sie sich weigern, uns aufzugeben. Wir können sie zu Tode analysieren, sie sterben lassen, verbannen, sie der Lächerlichkeit preisgeben – und doch kehren sie zurück, um uns geduldig daran zu erinnern, wer wir sind und was wir sein könnten. (Morrison 2013, S. 489)

Quellenverzeichnis

Literatur

A

- Abadía, M. C. (2017). Wonder Woman and Patriarchy. From Themyscira's Amazons to Wittig's Guérillères. In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 162–170). Wiley.
- Abad-Santos, A. (2015). *The insane history of how American paranoia ruined and censored comic books*. Vox. <https://www.vox.com/2014/12/15/7326605/comic-book-censorship>
- Abad-Santos, A. (2018). *Marvel's comic book superheroes were always political. Black Panther embraces that*. Vox. <https://www.vox.com/2018/2/22/17028862/black-panther-movie-political>
- Abel, G. (2016). Quellen der Orientierung. In A. Bertino, E. Poljakova, A. Rupschus, & B. Alberts (Hrsg.), *Zur Philosophie der Orientierung* (S. 147–169). De Gruyter.
- Abel, T. B. (2001). *The Comics Code Authority*. Splash Comics. <https://www.splashcomics.de/php/specials/22>
- Abels, H. (2017). *Identität*. Springer.
- Abernathy, K. (2020). *Shang-Chi: Why Marvel Is Right To Replace Fu Manchu With The Mandarin*. Screen Rant. <https://screenrant.com/shang-chi-fumanchu-mandarin-replacement-racism-controversy/>
- Abrahams, R. D. (1971). Personal Power and Social Restraint in the Definition of Folklore. *The Journal of American Folklore*, 84(331), 16–30.
- Adkinson, C. D. (2008). The Amazing Spider-Man and the Evolution of the Comics Code. A Case Study in Cultural Criminology. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 15(3), 241–261.
- Adorno, T. W., & Gehlen, A. (1974). Ist die Soziologie eine Wissenschaft vom Menschen? Ein Streitgespräch zwischen Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen. In F. Grenz (Hrsg.), *Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme* (S. 224–251). Suhrkamp.
- Ahrens, J., Brinkmann, F. T., & Riemer, N. (2015). Comicwelten – Religionskulturen. In J. Ahrens, F. T. Brinkmann, & N. Riemer (Hrsg.), *Comics–Bilder, Stories und Sequenzen in religiösen Deutungskulturen* (S. 7–12). Springer.
- Alberts, B. (2016). Beruhigung und Beunruhigung. Über den Umgang mit Unsicherheiten bei Epikur und in der Philosophie der Orientierung. In A. Bertino, E. Poljakova, A. Rupschus, & B. Alberts (Hrsg.), *Zur Philosophie der Orientierung* (S. 33–48). De Gruyter.
- Amberger, A., & Möbius, T. (2017). Auf Utopias Spuren. In A. Amberger & T. Möbius (Hrsg.), *Auf Utopias Spuren* (S. 1–5). Springer.
- Amini, B. (2020). *Lebenskrisen–Lebenschancen Grundlegung der Subdisziplin Krisenpädagogik*. Heseber.
- Anders, G. (1986). *Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen*. Beck.
- Andrae, T. (2010b). Funnyman, Jewish Masculinity, and the Decline of the Superhero. In T. Andrae & M. Gordon (Hrsg.), *Siegel and Shuster's Funnyman. The First Jewish Superhero. From the Creators of Superman* (S. 49–83). Feral House.
- Andrae, T. (2010a). The Jewish Superhero. In T. Andrae & M. Gordon (Hrsg.), *Siegel and Shuster's Funnyman. The First Jewish Superhero. From the Creators of Superman* (S. 38–48). Feral House.
- Angehrn, E. (1996). *Die Überwindung des Chaos. Zur Philosophie des Mythos*. Suhrkamp.
- Angehrn, E. (2004). *Interpretation und Dekonstruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik*. Velbrück.
- Aristoteles. (1907). *Metaphysik*. Eugen Diederichs.
- Arnaudo, M. (2013). *The Myth of the Superhero*. Johns Hopkins University Press.
- Arnswald, U. (2010). Einleitung: Zum Utopie-Begriff und seiner Bedeutung in der Politischen Philosophie. In U. Arnswald, H.-P. Schütt, & U. Arnswald (Hrsg.), *Thomas Morus' 'Utopia' und das Genre der Utopie in der politischen Philosophie* (S. 1–35). KIT.
- Aúz García, R. A., & Lotter, T. (2015). Superman in Mekka: Botschaften und Rezeption des islamischen Superhelden Comics. In J. Ahrens, F. T. Brinkmann, & N. Riemer (Hrsg.), *Comics–Bilder, Stories und Sequenzen in religiösen Deutungskulturen* (S. 235–254). Springer.
- Avina, A. (2020). *DC Comics: 15 Most Inspirational Quotes From Superman*. CBR. <https://www.cbr.com/most-inspirational-quotes-from-superman-comics/>

B

- Bachmann, C. A. (2019). »I'm afraid, my reaction to your noble experiment is somewhat ambivalent.« Metaisierung, Ambiguität und Heldentum zwischen Dekonstruktion und »lampshading« in Steve Gerbers »Howard the Duck« (1976–1978). *Helden. Heroes. Héros, Special issue*, 6, 67–78.
- Bahlmann, A. R. (2016). *The Mythology of the Superhero*. McFarland.
- Bainbridge, J. (2007). »This is the Authority. This Planet is Under Our Protection« – An Exegesis of Superheroes'

- Interrogations of Law. *Law, Culture and the Humanities*, 3(3), 455–476.
- Baker, K. (2015). »Welcome to Fear City« – the inside story of New York's civil war, 40 years on. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/cities/2015/may/18/welcome-to-fear-city-the-inside-story-of-new-yorks-civil-war-40-years-on>
- Baker, R. (2017). 'Welcome to Fear City' – Raw and Gritty Snapshots of NYC From the Mid-Seventies. *Flashbak*. <https://flashbak.com/welcome-to-fear-city-raw-and-gritty-snapshots-of-nyc-from-the-mid-seventies-385119/>
- Ballauff, T. (1969). *Pädagogik. Eine Geschichte der Bildung und Erziehung. Band 1: Von der Antike bis zum Humanismus*. Alber.
- Ballhausen, T., & Krenn, G. (2009). Politik der Feindschaft. Notizen zum dunkelsten aller Ritter. In B. Kainz (Hrsg.), *Comic-Film-Helden: Heldenkonzepte und medienwissenschaftliche Analysen* (S. 53–65). Löcker.
- Banhold, L. (2018). Pink Kryptonite. Das Coming-Out der Superhelden. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 439–444). transcript.
- Banks, A. C., & Wein, E. E. (1998). Folklore and the Comic Book: The Traditional Meets the Popular. *New Directions in Folklore*, 2.
- Barkman, A., & Tokbergenova, S. (2017). Wonder Woman: Saving Lives through Just Torture? In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 126–132). Wiley.
- Barnett, D. (2011). Are Frank Miller's politics visible in his comics? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2011/nov/15/frank-miller-politics-visible-comics>
- Bartha, P. (2019). Analogy and Analogical Reasoning. In E. N. Zalta (Hrsg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/reasoning-analogy/>
- Barthes, R. (1998). *Mythen des Alltags*. Suhrkamp.
- Bateman, J. (2015). »A One-In-A-Billion Chance«: The Transformative Effect of Stan Lee and Spider-Man on American Popular Culture. *Other Undergraduate Scholarship*, 2.
- Bauer, M. (2020). *Batman – Ein moderner Heldenmythos*. SWR 2. <https://www.swr.de/swr2/wissen/swr2-wissen-2020-01-23-100.html>
- Bauer, M. C. (Hrsg.). (2019). *Neue Welten – Star Trek als humanistische Utopie?* Springer.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Polity.
- Bauman, Z. (2002). *Society Under Siege*. Polity.
- Bauman, Z. (2016). *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburger Edition.
- Beach, S. (2000). Robin Hood and Green Arrow. *Outlaw Bowmen in the Modern Urban Landscape*. In T. Hahn (Hrsg.), *Robin Hood in Popular Culture. Violence, Transgression, and Justice* (S. 21–28). D. S. Brewer.
- Beaty, B., Sousanis, N., & Woo, B. (2018). Two Per Cent of What? Constructing a Corpus of Typical American Comic Books. In A. Dunst, J. Laubrock, & J. Wildfeuer (Hrsg.), *Empirical Comics Research. Digital, Multimodal, and Cognitive Methods* (S. 27–42). Routledge.
- Beauvoir, S. de. (2021). *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Rowohlt.
- Becker, A. (2013). *9/11 als Bildereignis: Zur visuellen Bewältigung des Anschlags*. transcript.
- Becker, G. S. (1993). *Der ökonomische Ansatz zur Erklärung menschlichen Verhaltens*. Mohr Siebeck.
- Bein, S. (2017). Can a Warrior Care? Wonder Woman and the Improbable Intersection of Care Ethics and Bushido. In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 115–125). Wiley.
- Bender, L., & Lourie, R. S. (1941). The effect of comic books on the ideology of children. *American Journal of Orthopsychiatry*, 11(3), 540–550.
- Benjamin, W. (2015). *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Suhrkamp.
- Benton, M. (1992). *Superhero Comics of the Golden Age. The Illustrated History*. Taylor.
- Berger, P. L. (1992). *Der Zwang zur Häresie. Religion in der pluralistischen Gesellschaft*. Herder.
- Berger, P. L., Berger, B., & Kellner, H. (1973). *Das Unbehagen in der Modernität*. Campus.
- Berninger, M., Ecke, J., & Haberkorn, G. (2010). Introduction. In M. Berninger, J. Ecke, & G. Haberkorn (Hrsg.), *Comics as a Nexus of Cultures. Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives* (S. 1–4). McFarland.
- Best, M. (2005). Domesticity, Homosociality, and Male Power in Superhero Comics of the 1950s. *Iowa Journal of Cultural Studies*, 6(1), 80–99.
- Bevc, T. (2005). *Kulturgenese als Dialektik von Mythos und Vernunft. Ernst Cassirer und die Kritische Theorie*. Königshausen & Neumann.
- Biles, J. (2013). Review: Supergods. What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville Can Teach Us about Being Human. By Grant Morrison. *Religious Studies Review*, 39(2), 99–99.
- Bilstein, J. (2014). Symbol. In C. Wulf & J. Zirfas (Hrsg.), *Handbuch Pädagogische Anthropologie* (S. 453–463). Springer.
- Bishop, J. B. (1920). *Theodore Roosevelt and His Time. Shown in His Own Letters* (Bd. 2). Charles Scribner's Sons.
- Bishop, K. (2009). Dead Man Still Walking. Explaining the Zombie Renaissance. *Journal of Popular Film and Television*, 37(1), 16–25.
- Bisky, L. (2008). Im Fokus von Kulturkritik und Markteresse – Computerspiele als massenmediales Produkt der Populär- und Alltagskultur. In O. Zimmermann & T. Geissler (Hrsg.), *Streitfall Computerspiele: Computerspiele zwischen kultureller Bildung, Kunstfreiheit und Jugendschutz*. Deutscher Kulturrat.

- Biswas-Diener, R. (2008). Positive Psychology of Peter Parker. In R. S. Rosenberg & J. Canzoneri (Hrsg.), *The Psychology of Superheroes. An Unauthorized Exploration* (S. 65–74). BenBella.
- Black, D. (2014). *The Batman of the 1950s: Censorship and New Dimensions*. PopOptiq. <https://www.popoptiq.com/the-batman-of-the-1950s-censorship-and-new-dimensions/>
- Blamberger, G. (2013). Über die Aktualität des Zukunftsdenkens. Vorwort. In W. Voßkamp, G. Blamberger, M. Roussel, & C. Thewes (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart* (S. 7–11). Wilhelm Fink.
- Bloch, E. (2016). *Das Prinzip Hoffnung*. Suhrkamp.
- Bloch, E. (2018). *Geist der Utopie. Erste Fassung*. Suhrkamp.
- Blumberg, A. T. (2003). »The Night Gwen Stacy Died«: The End of Innocence and the Birth of the Bronze Age. *Reconstruction: Studie in Contemporary Culture*, 3(4).
- Blumenberg, H. (2006). *Arbeit am Mythos*. Suhrkamp.
- Blumenberg, H. (2014). *Präfiguration: Arbeit am politischen Mythos*. Suhrkamp.
- Blumenberg, H. (2018). *Die Lesbarkeit der Welt*. Suhrkamp.
- BOBC – Bonn Online Bibliography of Comics Research. (2021). *Suchbegriff superhero*. <https://www.bobc.uni-bonn.de/index.php>
- Bogaerts, A. (2013). Rediscovering Nietzsche's Übermensch in Superman as a Heroic Ideal. In M. D. White (Hrsg.), *Superman and Philosophy* (S. 83–100). John Wiley & Sons.
- Bohnsack, R. (2010). *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*. Barbara Budrich.
- Bohnsack, R. (2012). Orientierungsschemata, Orientierungsrahmen und Habitus. In K. Schittenhelm (Hrsg.), *Qualitative Bildungs- und Arbeitsmarktforschung* (S. 119–153). Springer.
- Bohnsack, R. (2017). *Praxeologische Wissenssoziologie*. Barbara Budrich.
- Bohnsack, R. (2018a). Orientierung. In R. Bohnsack, A. Geimer, & M. Meuser (Hrsg.), *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*. Barbara Budrich.
- Bohnsack, R. (2018b). Rekonstruktion, Rationalismuskritik und Praxeologie. In M. Heinrich & A. Wernet (Hrsg.), *Rekonstruktive Bildungsforschung* (S. 211–226). Springer.
- Bolay, A.-C., & Schlüter, A. (2015). Faszinosum Antiheld. *Helden. Heroes. Héros*, 3(1), 5–8.
- Bollnow, O. F. (2014). *Existenzphilosophie und Pädagogik. Krise und neuer Anfang*. Königshausen & Neumann.
- Bondurant, T. (2017). *Hard-Traveled Tales: Is Green Lantern/Green Arrow Still Relevant?* CBR. <https://www.cbr.com/green-lantern-green-arrow-still-relevant/>
- Bongardt, M. (2018). Ergon und Energieia. Zu Form und aktueller Bedeutung von Ernst Cassirers Rezeption der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 48(4), 741–757.
- Booker, M. K. (Hrsg.). (2014). *Comics through Time. A History of Icons, Idols, and Ideas*. Greenwood.
- Boone, B. (2020). *The Real Reason These DC TV Shows Were Canceled*. Looper. <https://www.looper.com/240196/the-real-reason-these-dc-tv-shows-were-canceled/>
- Borcholte, A. (2018a). *Excelsior! Zum Tod von Comic-Gigant Stan Lee*. Der Spiegel. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/stan-lee-ist-tot-excelsior-eine-wuerdigung-des-marvel-genies-a-1238095.html>
- Borcholte, A. (2018b). *Superheld im kulturellen Grabenkampf*. Der Spiegel. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/captain-america-comic-von-ta-nehisi-coates-superheld-in-der-krise-a-1216880.html>
- Bosnić, M. G. (2015). *Über Konstitution und Orientierung von Bildung: Eine problemgeschichtliche Studie über die Grundzüge bildungspolitischen Handelns* [Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.]. <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:12783/datastreams/FILE1/content>
- Boucher, G. (2018). *Must Reads: Superheroes are thriving in movies and on TV – but comic books lag behind*. Los Angeles Times. <https://www.latimes.com/entertainment/herocomplex/la-ca-mn-superheroes-comic-books-20180714-story.html>
- Boudreaux, A. (2017). *Thor, the Problem of Evil, and Theodicy*. Popular Culture and Theology. <https://popular-cultureandtheology.com/2017/06/12/thor-the-problem-of-evil-and-theodicy/>
- Box Office Mojo. (2021). *Top Lifetime Grosses*. *Worldwide*. https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW
- Boyer, P. (2009). *Und Mensch schuf Gott*. Klett-Cotta.
- Bradshaw, P. (2018). *Black Panther review – Marvel's thrilling vision of the afuture*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2018/feb/06/black-panther-review-marvel-wakanda-chadwick-boseman>
- Braithwaite, J. (2004). Restorative Justice and De-Professionalization. *The Good Society*, 13(1), 28–31.
- Brake, M. W. (2017). Feminist Symbol or Fetish?: Žižek, Wonder Woman, and Final Crisis. In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 72–80). Wiley.
- Braun, S. (1971). *Shazam! Here Comes Captain Relevant*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/1971/05/02/archives/shazam-here-comes-captain-relevant-here-comes-captain-relevant.html>
- Brednich, R. W. (1976). Die Comic Strips als Gegenstand der Erzählforschung. *Studia Fennica*, 20, 230–240.
- Bremer, H., & Kuhnhenne, M. (2017). Utopien als alternative Zukunftsentwürfe im Kontext von politischer Bildung, Arbeiten und Lernen. In H. Bremer & M.

- Kuhnhenne (Hrsg.), *Utopien und Bildung* (S. 7–10). Hans-Böckler-Stiftung.
- Bretschneider, J., Janitza, S., Jacobi, F., Thom, J., Hapke, U., Kurth, T., & Maske, U. E. (2018). Time trends in depression prevalence and health-related correlates: Results from population-based surveys in Germany 1997–1999 vs. 2009–2012. *BMC Psychiatry*, 18(1), 1–13.
- Brezinka, W. (1975). *Von der Pädagogik zur Erziehungswissenschaft. Eine Einführung in die Metatheorie der Erziehung*. Beltz.
- Briese, O., & Günther, T. (2009). Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. *Archiv für Begriffsgeschichte*, 51, 155–195.
- Brinkmann, F. T. (2015). the unwritten – Variationen über eine fleischlose Messias- Metapher, oder: Wie das junge Comicgenre LAF den postmodernen Religionsdiskurs bereichern kann. In J. Ahrens, F. T. Brinkmann, & N. Riemer (Hrsg.), *Comics-Bilder, Stories und Sequenzen in religiösen Deutungskulturen* (S. 29–58). Springer.
- Brückling, U. (2015). Negationen des Heroischen. Ein typologischer Versuch. *Helden. Heroes. Héros*, 3(1), 9–13.
- Brückling, U. (2019). Heroism and modernity. *Helden. Heroes. Héros, Special issue*, 5, 127–142.
- Brody, M. (1995). Batman: Psychic Trauma and its Solution. *The Journal of Popular Culture*, 28(4), 171–178.
- Bronsterng, A. (2003). *Mutter Camp. Anmerkungen zu Susan Sonntag*. Lespress. <http://www.lespress.de/102003/texte102003/susansontag.html>
- Brooker, W. (2012). *Batman can't come out as gay – his character relies on him being in denial*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/may/28/batman-gay-character-relies-denial>
- Brooker, W. (2013). Fandom and Authorship. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 61–70). University Press of Mississippi.
- Brothers, D. (2011). *The Grand Unified Theory of Frank Miller's Batman: Will, Hope and Tenderness*. Comics Alliance. <https://comicsalliance.com/frank-miller-batman/>
- Brown, J. (2013). Comic Book Masculinity. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 269–278). University Press of Mississippi.
- Brown, J. A. (1997). Comic Book Fandom and Cultural Capital. *The Journal of Popular Culture*, 30(4), 13–31.
- Brownstein, C. (Hrsg.). (2005). *Eisner/Miller: A One-on-one Interview conducted by Charles Brownstein*. Dark Horse.
- Bukatman, S. (2003). *Matters of Gravity. Special Effects and Supermen in the 20th Century*. Duke University Press.
- Bukatman, S. (2013). A Song of the Urban Superhero. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 170–195). University Press of Mississippi.
- Bulk, J. (2017). *Neue Orte der Utopie. Zur Produktion von Möglichkeitsräumen bei zeitgenössischen Künstlergruppen*. transcript.
- Burckhardt, J. (2000). Das Individuum und das Allgemeine. (Die historische Größe). In *Asthetik der bildenden Kunst. Über das Studium der Geschichte* (Bd. 10, S. 497–525). Schwabe.
- Burke, L. (2015). *The Comic Book Film Adaptation. Exploring Modern Hollywood's Leading Genre*. University Press of Mississippi.
- Burkert, W. (1993). Mythos – Begriff, Struktur, Funktionen. In F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms* (S. 9–24). De Gruyter.
- Burkert, W., & Horstmann, A. (2017). Mythos, Mythologie. In *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Schwabe. <https://schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/eli-brary/openurl?id=doi%3A10.24894%2FHWP.5288>
- Burroughs, T. S. (2015). Black Panther, Black Writers, White Audience: Christopher Priest and vs. Reginald Hudlin. *Fire!!!*, 4(2), 55–93.
- Bush, G. W. (2001). *President: Today We Mourned, Tomorrow We Work*. The White House. President George W. Bush. <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010916-2.html>
- Buxton, M. (2014). *The Rich History of Captain Mar... Er, Shazam!* CBR. <https://www.cbr.com/the-rich-history-of-captain-mar-er-shazam/>

C

- Caddell, I. (2012). *Andrew Garfield gets into spidey angst in The Amazing Spider-Man*. The Georgia Straight. <https://www.straight.com/movies/andrew-garfield-gets-spidey-angst-amazing-spider-man>
- Caeners, T., Gaspers, N., & Keidel, M. (2020). *CFP: »Gerechtigkeit ist keine Sünde, Pater.« Moral, Glaube und Religion im Superhelden-Narrativ*. <https://www.comicgesellschaft.de/2020/10/24/cfp-gerechtigkeit-ist-keine-suende-pater-moral-glaube-und-religion-im-superhelden-narrativ-2/>
- Campbell, J. (1991). *The Power of Myth*. Anchor.
- Candy, E. (2016). *Evolution of the Black Superhero: From the Racist Stereotypes in the Early Days to Luke Cage*. Afropunk. <https://afropunk.com/2016/11/evolution-of-the-black-superhero-from-the-racist-stereotypes-in-the-early-days-to-luke-cage/>
- Capitiano, A. (2010). »The Jekyll and Hyde of the Atomic Age«: The Incredible Hulk as the Ambiguous Embodiment of Nuclear Power. *The Journal of Popular Culture*, 43(2), 249–270.
- Caruth, E. (1968). Hercules and Superman: The Modern Day Mythology of the Comic Book. *Journal of the American Academy of Child Psychiatry*, 7(1), 1–12.
- Cassirer, E. (1925). *Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*. B. G. Teubner.
- Cassirer, E. (2009). *Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen*. Meiner.

- Cassirer, E. (2015). *Vom Mythos des Staates*. Meiner.
- Cassirer, E. (2010a). *Philosophie der symbolischen Formen I: Die Sprache*. Meiner.
- Cassirer, E. (2010b). *Versuch über den Menschen*. Meiner.
- Cavna, M. (2017). *Captain America was punching Nazis in 1941. Here's why that was so daring*. The Washington Post. <https://www.washingtonpost.com/news/comic-riffs/wp/2017/08/17/captain-america-was-punching-nazis-in-1941-heres-why-that-was-so-daring/>
- Century, S. (2018). *5 Times Lois Lane Tried to Trick Superman into Marriage: A Retrospective*. SyFy Wire. <https://www.syfy.com/syfywire/5-times-lois-lane-tried-to-trick-superman-into-marriage-a-retrospective>
- Cesana, A. (1993). Zur Mythosdiskussion in der Philosophie. In F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms* (S. 305-323). De Gruyter.
- Chambliss, J. C., & Svitavsky, W. L. (2008). From Pulp Hero to Superhero: Culture, Race, and Identity in American Popular Culture, 1900-1940. *Studies in American Culture*, 30(1), 1-33.
- Chavez, M., Gavaler, C., & Goldberg, N. (2017). Loving Lassos: Wonder Woman, Kink, and Care. In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 188-197). Wiley.
- Chesler, P. (1972). The Amazon Legacy. An Interpretative Essay. In W. M. Marston (Hrsg.), *Wonder Woman* (S. 9-23). Bonanza.
- Chesterton, G. K. (1909). *Tremendous Trifles*. Methuen.
- Childs, K. (2021b). *1940's Batman #1 Auctioned for \$2 Million, Sets New World Record*. CBR. <https://www.cbr.com/batman-1-1940-auction-world-record-2-million/>
- Childs, K. (2021a). *High-Grade Action Comics #1 Sells for a Record-Setting \$3.25 Million*. CBR. <https://www.cbr.com/action-comics-1-record-setting-auction-first-superman/>
- Chopra, D. (2012). *Entdecke den Superhelden in dir ... Und verändere die Welt*. Kamphausen.
- Christie, A. (1981). *Dreizehn bei Tisch*. Wilhelm Goldmann.
- Christopher, T. (2014). *Orrin C Evans and the story of All Negro Comics*. Tom Christopher. <https://tomchristopher.com/comics4/orrin-c-evans-and-the-story-of-all-negro-comics/>
- Churchill, W. (1906). Commons, Speaker. In His Majesty's Stationery Office (Hrsg.), *The Parliamentary Debates (Authorised Edition), Fourth Series, First Session of the Twenty-Eighth Parliament of the United Kingdom of Great Britain and Ireland* (Bd. 152). Wyman and Sons.
- Ciampaglia, D. A. (2021a). *Fear of a Gay Batman Brought Batwoman to Life. Batwoman's arrival in 1956 wasn't just about spicing up Batman and Robin's routine*. History. <https://www.history.com/news/gay-batman-fears-batwoman>
- Ciampaglia, D. A. (2021b). *How Stan Lee's X-Men Were Inspired by Real-Life Civil Rights Heroes*. History. <https://www.history.com/news/stan-lee-x-men-civil-rights-inspiration>
- Clapham, M. (2018). *Where are Gotham City and Metropolis - and what do they have to do with New York?* City Monitor. <https://citymonitor.ai/horizons/where-are-gotham-city-and-metropolis-and-what-do-they-have-do-new-york-4349>
- Clarke, C. (2021). *'I enjoy how sexy she is, as long as she's in control': Black Widow's Cate Shortland on Scarlett Johansson*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2021/jul/02/i-enjoy-how-sexy-she-is-as-long-as-shes-in-control-black-widows-cate-shortland-on-scarlett-johansson>
- Coates, T.-N. (2018). *Why I'm Writing Captain America. And why it scares the hell out of me*. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/02/we-who-love-america/553991/>
- Cocca, C. (2016). *Superwomen. Gender, Power, and Representation*. Bloomsbury.
- Cogan, B. (2017). »I'm Batman! Bwah ha ha!« Comedy in the Grim 'n' Gritty Eighties. In J. J. Darowski (Hrsg.), *The Ages of the Justice League. Essays on America's Greatest Superheroes in Changing Times* (S. 121-130). McFarland.
- Cohn, N. (2018). Visual Language Theory and the Scientific Study of Comics. In A. Dunst, J. Laubrock, & J. Wildfeuer (Hrsg.), *Empirical Comics Research. Digital, Multimodal, and Cognitive Methods* (S. 305-328). Routledge.
- Cole, J. (2018). *The Hidden Power of Superheroes. The Ability of Superhero Movies to Influence Political Attitudes*.
- Colton, D. (2008). *Superman's story: Did a fatal robbery forge the Man of Steel?* USA Today. https://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2008-08-25-superman-creators_N.htm
- Comenas, G. (2006). *Andy Warhol Pre-Pop*. Warholstars. <https://warholstars.org/warhol1/9larryrivers.html>
- Comité de Salut. (1793). Plan de travail, de surveillance et de correspondance. In Convention Nationale (Hrsg.), *Collection générale des décrets rendus par la Convention Nationale* (Bd. 9). chez Baudouin.
- Comtois, P. (2009). *Marvel Comics In The 1960s. An Issue by Issue Field Guide to a Pop Culture Phenomenon*. TwoMorrows.
- Connors, J. (2016). *Iron Man: Battling the Cold War and the Bottle*. Anfield Index. <https://anfieldindex.com/geek/comics/iron-man-battling-cold-war-bottle>
- Coogan, P. (2006). *Superhero. The Secret Origin of a Genre*. MonkeyBrain.
- Coogan, P. (2013). Comics Predecessors. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 7-13). University Press of Mississippi.
- Coogan, P. (2018). Die Definition des Superhelden. In L.

- Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 85–108). transcript.
- Cooper, R. (2013). *Superheroes are a bunch of fascists*. salon. https://www.salon.com/2013/11/30/superheroes_are_a_bunch_of_fascists/
- Copeland, C. (2018). *Black on Purpose: The Significance of Black Superheroes*. The Source. <https://thesource.com/2018/01/26/imagerythe-significance-of-black-superheroes/>
- Cortiel, J., & Oehme, L. (2015). The Dark Knight's Dystopian Vision: Batman, Risk, and American National Identity. *European Journal of American Studies*, 10(2).
- Cox, T. L. (2016). Uncle Sam Wants You. Uncle Sam Comic Books as World War II Propaganda. In T. Goodnow & J. J. Kimble (Hrsg.), *The 10 Cent War. Comic Books, Propaganda, and World War II* (S. 94–113). University Press of Mississippi.
- Coyne, S. M., Stockdale, L., Linder, J. R., Nelson, D. A., Collier, K. M., & Essig, L. W. (2017). Pow! Boom! Kablam! Effects of Viewing Superhero Programs on Aggressive, Prosocial, and Defending Behaviors in Preschool Children. *Journal of Abnormal Child Psychology*, 45(8), 1523–1535.
- Cronin, B. (2016). *The Many Strange Identities of Jimmy Olsen*. CBR. <https://www.cbr.com/the-many-strange-identities-of-jimmy-olsen/>
- Cronin, B. (2018). *How Stan Lee's Defiance Changed the Comics Code Forever*. CBR. <https://www.cbr.com/spider-man-stan-lee-comics-code-drugs/>
- Cronin, B. (2020). »The American Way« Was Not Originally Part of Superman's Never-Ending Battle. CBR. <https://www.cbr.com/superman-american-way-not-part-never-ending-battle-truth-justice/>
- Cronin, B. (2021). *Jack Kirby's Fourth World Saga Began 50 Years Ago*. CBR. <https://www.cbr.com/new-god-jack-kirby-fourth-world-debut-look-back/>
- Culbertson, W. C. (1990). *Vigilantism: Political history of private power in America*. Greenwood.
- Cullberg, J. (2008). *Krise als Entwicklungschance*. Psychosozial.
- Cumming, J. (1854). *Voices of the Dead*. John P. Jewett.
- D** _____
- Dalferth, I. U. (2003). *Die Wirklichkeit des Möglichen. Hermeneutische Religionsphilosophie*. Mohr Siebeck.
- Dalferth, I. U. (2018). *Die Kunst des Verstehens. Grundzüge einer Hermeneutik der Kommunikation durch Texte*. Mohr Siebeck.
- Dalferth, I. U. (2016a). *Hoffnung*. De Gruyter.
- Dalferth, I. U. (2016b). Verstehen als Orientierungspraxis. Eine hermeneutische Skizze. In A. Bertino, E. Poljakova, A. Rupschus, & B. Alberts (Hrsg.), *Zur Philosophie der Orientierung* (S. 171–184). De Gruyter.
- Daniels, L. (1998). *Superman. The Complete History. The Life and Times of the Man of Steel*. Chronicle.
- Daniels, L. (2000). *Wonder Woman. The Complete History. The Life and Times of the Amazon Princess*. Chronicle.
- Daniels, L. (1995b). *DC Comics. Sixty Years of the World's Favorite Super Heroes*. Bullfinch.
- Daniels, L. (1995a). *Marvel. Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics*. Abrams.
- Darius, J. (2013). *On »How Superman Would Win the War«*. Sequart. <http://sequart.org/magazine/23691/on-how-superman-would-win-the-war/>
- Darowski, J. (2017). The Brave and Bold Beginning of the Silver Age Superteam. In J. J. Darowski (Hrsg.), *The Ages of the Justice League. Essays on America's Greatest Superheroes in Changing Times* (S. 5–17). McFarland.
- Darowski, J. J. (2017). Preface. In J. J. Darowski (Hrsg.), *The Ages of the Justice League. Essays on America's Greatest Superheroes in Changing Times* (S. 1–4). McFarland.
- Dath, D. (2005). Batman oder Ich bin der Ausnahmezustand. In Frankfurter Allgemeine Zeitung (Hrsg.), *Batman* (S. 3–10). Frankfurter Allgemeine Zeitung.
- Dath, D. (2016). *Superhelden. 100 Seiten*. Reclam.
- Davé, S. (2018). Spider-Man India. Comic Books and the Translating/Transcreating of American Cultural Narratives. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 401–416). transcript.
- Davison, J. (2021). *10 Lessons The MCU Should Learn From Crisis On Infinite Earths*. CBR. <https://www.cbr.com/mcu-lessons-from-crisis-on-infinite-earths/>
- De Dauw, E. (2021). *Hot Pants and Spandex Suits. Gender Representation in American Superhero Comic*. Rutgers University Press.
- DeFalco, T. (2003). *Hulk: The Incredible Guide*. DK.
- Delaney, A. E. (2014). Wonder Woman: Feminist Icon of the 1940s. *The Kennesaw Journal of Undergraduate Research*, 3(1), Artikel 1.
- Deppert, W. (2019). *Theorie der Wissenschaft. Band 2: Das Werden der Wissenschaft*. Springer.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. (2021). Held. In *Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities*. www.woerterbuchnetz.de/DWB/held
- Dilthey, W. (1992). *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Teubner.
- Disselkamp, M. (2013). Leyer und Schwerdt oder Ahnung und Gegenwart: Zwei Modelle des Heroischen zur Zeit der Befreiungskriege. In N. Immer & M. van Marwyck (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus* (S. 223–250). transcript.
- Ditko, S. (2001). An Insider's Part of Comics History. Jack Kirby's Spider-Man. In *Alter Ego. The Comic Book Artist Collection* (S. 56–59). TwoMorrows.
- Ditschke, S., & Anhut, A. (2009). Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superhel-

- dencomics. In S. Ditschke, K. Kroucheva, & D. Stein (Hrsg.), *Comics* (S. 131–178). transcript.
- Dockterman, E. (2021). *Black Widow Began as a Sexist Stereotype. More Than a Decade Later, Scarlett Johansson Is Reclaiming Her Story*. Time. <https://time.com/6077666/black-widow-scarlett-johansson/>
- Doetinchem, D. von, & Hartung, K. (2018). Zum Thema Gewalt in Superheldencomics. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 311–321). transcript.
- Dolle-Weinkauff, B. (2014). Comic, Manga, Graphic Novel. In A. Tillmann, S. Fleischer, & K.-U. Hugger (Hrsg.), *Handbuch Kinder und Medien* (S. 457–468). Springer.
- Donovan, S. K. (2017). The God of War is Wearing What?: Gender in the New 52. In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 19–30). Wiley.
- Dorchain, C. S. (2013). Ästhetik der Gewalt: Der ›Werwolf‹ als Symbol des negativen Heroismus und politischer Willkür. In N. Immer & M. van Marwyck (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus* (S. 51–62). transcript.
- Döring, K. (1972). *Die Megariker. Kommentierte Sammlung der Testimonien*. B. R. Grüner N.V.
- Dörner, A., & Vogt, L. (2013). Die British Cultural Studies: Kultur als Kampfplatz. In A. Dörner & L. Vogt, *Literatursoziologie* (S. 173–214). Springer.
- Dörpinghaus, A., & Uphoff, I. K. (2011). *Grundbegriffe der Pädagogik*. wbg.
- Dörre, K., Rosa, H., Becker, K., Bose, S., & Seyd, B. (Hrsg.). (2019). *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften: Sonderband des Berliner Journals für Soziologie*. Springer.
- Drennig, G. (2010). Otherness and the European as Villain and Antihero in American Comics. In M. Berninger, J. Ecke, & G. Haberkorn (Hrsg.), *Comics as a Nexus of Cultures. Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives* (S. 127–139). McFarland.
- Drozdowicz, L. (2020). Book forum. *Journal of the American Academy of Child & Adolescent Psychiatry*, 59(10), 1191–1193.
- Dundy, E. (2008). *Life itself!* Virago.
- Dunst, A., & Hartel, R. (2018). The Quantitative Analysis of Comics: Digital, Multimodal, and Cognitive Methods. In A. Dunst, J. Laubrock, & J. Wildfeuer (Hrsg.), *Empirical Comics Research: Digital, Multimodal, and Cognitive Methods* (S. 43–61). Routledge.
- Düring, M. (2012). 22. Roland Barthes, Mythologies. In C. Leggewie, D. Zifonun, A. Lang, M. Siepmann, & J. Hoppen (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften* (S. 81–83). transcript.
- Dux, G. (2014). Die Genese der Philosophie. In G. Dux & J. Rüsen (Hrsg.), *Strukturen des Denkens* (S. 103–123). Springer.
- Dykema, D. (2014). Chapter Eight: 1977. A Renewed Hope. In J. Sacks (Hrsg.), *American Comic Book Chronicles. The 1970s* (S. 204–229). TwoMorrows.
- E** ———
- Easton, L. (2017). Teaching the Body of the Nation. Captain America and Masculinity. In S. Eckard (Hrsg.), *Comic Connections. Analyzing Hero and Identity* (S. 115–132). Rowman & Littlefield.
- Eckard, S. (Hrsg.). (2017). *Comic Connections. Analyzing Hero and Identity*. Rowman & Littlefield.
- Eckard, S. (Hrsg.). (2018). *Comic Connections. Reflecting on Women in Popular Culture*. Rowman & Littlefield.
- Eckard, S. (Hrsg.). (2019). *Comic Connections. Building Character and Theme*. Rowman & Littlefield.
- Eckermann, J. P. (1835). *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Dritter Band 1822–1832*. Philipp Reclam jun.
- Eco, U. (1973). *Das offene Kunstwerk*. Suhrkamp.
- Eco, U. (2018). Der Mythos von Superman. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 275–322). transcript.
- Edgar, J. (1971). Wonder Woman Revisited. *Ms. Magazine*, 1, 52–53.
- Egan, K. (1989). *Teaching as Story Telling. An Alternative Approach to Teaching and Curriculum in the Elementary School*. University of Chicago Press.
- Ehrenberg, A. (2015). *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. Campus.
- Eibl, K. (2016). *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Mentis.
- Eisner, W. (1985). *Comics & Sequential Art. Principles & Practice of the World's Most Popular Art Form!* Poorhouse.
- Eisner, W. (2008). *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. Norton.
- El-Khoury, T. (2017). The Problem of Evil in DC Universe Animated Movies, 2007–2016. *Journal for Religion, Film and Medi*, 3(1), 59–74.
- Emad, M. C. (2006). Reading Wonder Woman's Body: Mythologies of Gender and Nation. *The Journal of Popular Culture*, 39(6), 954–984.
- Engel, M., & Auerochs, B. (Hrsg.). (2010). *Kafka-Handbuch*. J. B. Metzler.
- Engelhardt, H. T. (1996). *The Foundations of Bioethics*. Oxford University Press.
- Engelkamp, S. (2016). Agamben und die Politik der Ausnahme in The Batman. In U. Hamenstädt (Hrsg.), *Politische Theorie im Film* (S. 39–58). Springer.
- Engels, F. (1962). Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft. In Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hrsg.), *Karl Marx, Friedrich Engels: Werke* (Bd. 19, S. 189–201). Dietz.
- Erikson, E. H. (2017). *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*. Suhrkamp.
- Eucken, W. (1934). *Kapitaltheoretische Untersuchungen*. Gustav Fischer.
- Eucken, W. (1989). *Die Grundlagen der Nationalökonomie*. Springer.

- Eucken, W. (2004). *Grundsätze der Wirtschaftspolitik*. Mohr Siebeck.
- F** —
- Farge, S. (2017). Crise / Krise, catastrophe / Katastrophe: Kontrastive Ansätze zur Beschreibung unscharfer Begriffe. *Cahiers d'études germaniques*, 73, 65–76.
- Farooqi, S. (2019). 'Ms. Marvel,' Muslim Identity and a Changing Hollywood. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/ms-marvel-muslim-identity-a-changing-hollywood-1234666/>
- Faulstich, P. (2017). Zukunftsentwürfe, Gesellschaftsbilder und der Stellenwert sinnlichen Erfahrens beim Lernen. In H. Bremer & M. Kuhnhenne (Hrsg.), *Utopien und Bildung* (S. 11–26). Hans-Böckler-Stiftung.
- Feblowitz, J. C. (2009). The Hero We Create: 9/11 & The Reinvention of Batman. *Inquiries Journal*, 1(12).
- Federspiel, E., & Rodesiler, L. (2017). Who are We vs. Who We Wish to Be. Examining Heroism through Comics and Canonical Literature. In S. Eckard (Hrsg.), *Comic Connections. Analyzing Hero and Identity* (S. 81–93). Rowman & Littlefield.
- Feiffer, J. (1996). *The Minsk Theory of Krypton*. The New York Times Magazine. <https://www.nytimes.com/1996/12/29/magazine/the-minsk-theory-of-krypton.html>
- Fellmann, F. (2009). *Phänomenologie zur Einführung*. Junius.
- Fest, J. C. (1991). *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*. Siedler.
- Fezandié, J. H. (1894). The Moral Influence of a Scientific Education. *The Stevens Indicator*, 11(1), 213–218.
- Fingeroth, D. (2004). *Superman on the Couch. What Superheroes Really Tell Us About Ourselves and Our Society*. Continuum.
- Fingeroth, D. (2008). Superhelden, geheime Identitäten und Juden. In R. Gross & E. Riedel (Hrsg.), *Superman und Golem. Der Comic als Medium jüdischer Erinnerung* (S. 9–13). Jüdisches Museum Frankfurt.
- Fingeroth, D. (2010). Flying is Easy. Comedy is Hard. In T. Andrae & M. Gordon (Hrsg.), *Siegel and Shuster's Funnyman. The First Jewish Superhero. From the Creators of Superman* (S. VII–X). Feral House.
- Finkelhor, D. (2011). *The Internet, Youth Safety and the Problem of »Juvenonia«*. <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.362.8326&rep=rep1&type=pdf>
- Fisher, W. R. (1984). Narration as a human communication paradigm: The case of public moral argument. *Communication Monographs*, 51(1), 1–22.
- Flanders, J. (2014). *Penny dreadfuls*. The British Library. <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/penny-dreadfuls#>
- Fleck, L. (2017). *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Suhrkamp.
- Fleischer, S. (2007). *Mediale Beratungsangebote als Orientierungsquellen für Kinder. Ein Beitrag zur Theorie der Orientierungsfunktion des Fernsehens*. Universität Leipzig.
- Fleischer, S., & Grebe, C. (2014). Entwicklungsaufgaben und kritische Lebensereignisse. In A. Tillmann, S. Fleischer, & K.-U. Hugger (Hrsg.), *Handbuch Kinder und Medien* (S. 153–162). Springer.
- Fleming, P. (2006). Kill Kiddo. Superman und die Maske der Mittelmäßigkeit. In A. Geisenhanslüke & C. Steltz (Hrsg.), *Unfinished Business* (S. 173–182). transcript.
- Flemisch, F., Heesen, M., Hesse, T., Kelsch, J., Schieben, A., & Beller, J. (2012). Towards a dynamic balance between humans and automation: Authority, ability, responsibility and control in shared and cooperative control situations. *Cognition, Technology & Work*, 14(1), 3–18.
- Flitner, W. (1957). *Das Selbstverständnis der Erziehungswissenschaft in der Gegenwart*. Quelle & Meyer.
- Foegen, A. (2000). *The X-Men Files*. New York Magazine. <https://screenrant.com/xmen-jean-grey-killed-death-comics/>
- Foucault, M. (2020). *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Suhrkamp.
- Fradkin, C. (2017). Janina Scarlet: Superhero Therapy: A Hero's Journey Through Acceptance and Commitment Therapy. *Journal of Youth and Adolescence*, 46(7), 1629–1632.
- Frahm, O. (2018). Der Mythos vom Mythos von Superman. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 467–484). transcript.
- Frankel, V. E. (2017). *Superheroines and the Epic Journey: Mythic Themes in Comics, Film and Television*. McFarland.
- Friedman, A. (1922). Über die Krümmung des Raumes. *Zeitschrift für Physik*, 10(1), 377–386.
- Friedman, F. (2014). *Als die Zukunft wieder cool wurde. 40 Jahre »Métal Hurlant«*. Der Tagesspiegel. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/40-jahre-metal-hurlant-als-die-zukunft-wieder-cool-wurde/11146172.html>
- Fritz, K. von. (1962). *Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*. De Gruyter.
- Früchtl, J. (2013). Gemacht und dennoch wahr: Die Präsenz des Helden auf der Leinwand. In N. Immer & M. van Marwyck (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus* (S. 131–148). transcript.
- Fuchs, E. (1921). *Die Juden in der Karikatur. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*. Albert Langen.
- Fuchs, W. J. (2018). Superman. 50 Jahre härter als Krupp-Stahl. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 485–492). transcript.
- Fuchs, W. J., & Reitberger, R. (1971). *Comics. Anatomie eines Massenmediums*. Moos.
- Fuhrmann, D., & Selmayr, P. (2021). Ordnen, Wissen, Verstehen. Theoretische Vorüberlegungen. In D.

- Fuhrmann & P. Selmayr (Hrsg.), *Erzählte Ordnungen – Ordnungen des Erzählens* (S. 1–34). De Gruyter.
- G** —
- Gadamer, H.-G. (1999). *Wahrheit und Methode*. Mohr Siebeck.
- Gaiman, N. (2002). *Coraline*. Harper Collins.
- Gaiman, N. (2011). *American Gods*. Harper Collins.
- Gaus, D. (2012). *Platon als Theoretiker des Pädagogischen. Eine Erörterung erziehungs- und bildungstheoretisch relevanter Aspekte seines Denkens*. Lang.
- Gavaler, C. (2018). *Superhero Comics*. Bloomsbury.
- Gebauer, C., & Hadamitzky, C. (2014). Editorial. *Helden. Heroes. Héros*, 2(1), 3–4.
- Gebauer, C., Hadamitzky, C., Schreier, C. Hansen, G., & Willis, J. (2013). Editorial. *Helden. Heroes. Héros*, 1(1), 5–6.
- Gebert, B., & Mayer, U. (2013). Mythos zwischen Präsenz und Repräsentation: Zur Einführung. In B. Gebert & U. Mayer (Hrsg.), *Zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen* (S. 1–24). De Gruyter.
- Geertz, C. (1963). The Integrative Revolution. Primordial Sentiments and Civil Politics in the New States. In C. Geertz (Hrsg.), *Old Societies and New States. The Quest for Modernity in Asia and Africa*. The Free.
- Geertz, C. (1991). Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur. In *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Suhrkamp.
- Gehlen, A. (1971). *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Athenäum.
- Geiger, D. (2006). *Wissen und Narration. Der Kern des Wissensmanagements*. Erich Schmidt.
- Gerde, V. W., & Foster, R. S. (2007). X-Men Ethics. Using Comic Books to Teach Business Ethics. *Journal of Business Ethics*, 77(3), 245–258.
- Gerken, L., & Renner, A. (2000). Die ordnungspolitische Konzeption Walter Euckens. In L. Gerken (Hrsg.), *Walter Eucken und sein Werk: Rückblick auf den Vordenker der sozialen Marktwirtschaft* (S. 1–47). Mohr Siebeck.
- Ghee, K. (2018). »Will the »Real« Black Superheroes Please Stand Up?!« Eine kritische Untersuchung der mythologischen und kulturellen Bedeutung schwarzer Superhelden. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 417–430). transcript.
- Gibbard, N. (2015). Emergent Immanent Spiritualities in Ultimate X-Men. In J. Ahrens, F. T. Brinkmann, & N. Riemer (Hrsg.), *Comics–Bilder, Stories und Sequenzen in religiösen Deutungskulturen* (S. 87–110). Springer.
- Giesa, F., & Meteling, A. (2018). Superhelden. *Compendium heroicum*. <https://doi.org/10.6094/HEROICUM/SHD1.0>
- Gilsdorf, R. (2018). Reflexion – Nachdenken, Suchen und Erkennen in der Erlebnispädagogik. In W. Michl, H. Seidel, & R. Gilsdorf (Hrsg.), *Handbuch Erlebnispädagogik* (S. 38–44). Ernst Reinhardt.
- Giroux, H. A., & Simon, R. I. (Hrsg.). (1989). *Popular Culture, Schooling, and Everyday Life*. Bergin & Garvey.
- Godulla, A. (2017). Schlechte Nachrichten aus Dystopia? Mediendiskurse im Science-Fiction-Film. *Communicatio Socialis*, 50(4), 460–471.
- Goodfriend, W. (2008). The Social Psychology of the Justice League of America. In R. S. Rosenberg & J. Canzoneri (Hrsg.), *The Psychology of Superheroes. An Unauthorized Exploration* (S. 19–28). BenBella.
- Goodman, N. (2014). *Weisen der Welterzeugung*. Suhrkamp.
- Goodnow, T. (2016). Superman as Allegory. Examining the Isolationist/Interventionist Dilemma in U.S. Foreign Policy Prior to Pearl Harbor. In T. Goodnow & J. J. Kimble (Hrsg.), *The 10 Cent War. Comic Books, Propaganda, and World War II* (S. 114–130). University Press of Mississippi.
- Gordon, I. (1998). *Comic Strips and Consumer Culture: 1890 - 1945*. Smithsonian Institute Press.
- Gordon, I. (2017). *It's a Bird! It's a Plane! It's a Positive Symbol of American Power! What It Means to Be American*. <https://www.whatitmeanstobeamerican.org/identities/its-a-bird-its-a-plane-its-a-positive-symbol-of-american-power/>
- Gordon, I. (2019). *Superman: The Persistence of an American Icon*. Rutgers University Press.
- Gordon, M. (2010). The Farblondjet Superhero and his Cultural Origins. In T. Andrae & M. Gordon (Hrsg.), *Siegel and Shuster's Funnymen. The First Jewish Superhero. From the Creators of Superman* (S. 1–37). Feral House.
- Göttlich, U. (2002). Zur Epistemologie der Cultural Studies in kulturwissenschaftlicher Absicht: Cultural Studies zwischen kritischer Sozialforschung und Kulturwissenschaft. In U. Göttlich, L. Mikos, & R. Winter (Hrsg.), *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies* (S. 15–42). transcript.
- Göttlich, U. (2007). Editorial: Die Soziologie der Cultural Studies. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 32(4), 3–13.
- Gottschall, J. (2012). *The storytelling animal: How stories make us human*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Götze, M. (2019). Star Trek als Mythos der Moderne. In M. C. Bauer (Hrsg.), *Neue Welten–Star Trek als humanistische Utopie?* (S. 119–164). Springer.
- Grabus, I. (2016). Aus großer Kraft folgt große Verantwortung. In H. Brettel, M. Rau, & J. Rienhoff (Hrsg.), *Strafrecht in Film und Fernsehen* (S. 207–232). Springer.
- Grassi, E. (1957). *Kunst und Mythos*. Alexander.
- Greene, J. C. (2021). *Superhero Origin Stories Weren't Actually As Important As Fans Think*. Screen Rant.

<https://screenrant.com/superhero-origin-stories-spiderman-flash-change/>

- Greenspan, J. (2021). *8 Things You May Not Know About Superman. Explore eight surprising facts about the Man of Steel.* History. <https://www.history.com/news/8-things-you-may-not-know-about-superman>
- Gregov, R. J. (2008). The Re-illustration of Comic Book Heroes. *International Journal of Comic Art*, 10(1), 471–481.
- Greven, M. Th. (2000). *Kontingenz und Dezision.* Springer.
- Groensteen, T., & Morgan, H. (2018). Superhelden. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 229–240). transcript.
- Gruenewald, T. (2019). Six. Superhero Films After 9/11. Mitigating »Collateral Damag« In The Marvel Cinematic Universe. In S. Laderman (Hrsg.), *Imperial Benevolence* (S. 141–167). University of California Press.
- Gurewitz, F. (2017). *Kamala Khan: The Success of Marvel's First Muslim Superhero Series.* Entity. <https://www.entitemag.com/kamala-khan-marvel-muslim-superhero/>
- H** _____
- Habermas, J. (1985). *Die neue Unübersichtlichkeit: Kleine politische Schriften V.* Suhrkamp.
- Habermas, J. (2002). Fundamentalismus und Terror. Antworten auf Fragen zum 11. September 2001. *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 47(2), 165–178.
- Hall, R., & Friedman, S. H. (2020). Comic Books, Dr. Wertham, and the Villains of Forensic Psychiatry. *The Journal of the American Academy of Psychiatry and the Law*, 48(4), 536–544.
- Hall, S. (1994). Die Frage der kulturellen Identität. In *Rassismus und kulturelle Identität* (S. 180–222). Argument.
- Hanley, T. (2014). *Wonder Woman Unbound. The Curious History of the World's Most Famous Heroine.* Chicago Review Press.
- Hansard, T. C. (Hrsg.). (1817). *The Parliamentary Debates from the Year 1803 to the Present Time. Comprising the Period from the Twenty-Eight Day of April to the Twelfth Day of July, 1817* (Bd. 36). T. C. Hansard.
- Hansen, C., Sperlich, K., & Trauschke, J. (2017). Editorial. *Helden. Heroes. Héros*, 5(1), 5–9.
- Harold, J., & Thomas, J. R. (2019). *Marvel. 80 for 80.* Marvel.
- Harrigan, P., & Wardrip-Fruin, N. (Hrsg.). (2009). *Third person: Authoring and exploring vast narratives.* MIT Press.
- Harrington, J. A., & Winokuer, H. R. (2020). And Then Came Superman. Parallels with the Man of Steel and His Creators. In J. A. Harrington & R. A. Neimeyer (Hrsg.), *Superhero Grief. The Transformative Power of Loss* (S. 9–14). Routledge.
- Hart, M. T. (2016). *Superman, Batman, and the Evolution of the 'Perfect' Hero Body.* The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/04/superman-batman-and-the-evolution-of-the-perfect-male-body/475998/>
- Harten, H.-C. (2010). Utopien. In D. Benner & J. Oelkers (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Pädagogik* (S. 1017–1090). Beltz.
- Harth, D. (2021). *10 Most Important Graphic Novels In Comics History.* CBR. <https://www.cbr.com/most-important-graphic-novels-comics-history/>
- Hartmann, N. (1966). *Möglichkeit und Wirklichkeit.* De Gruyter.
- Hartung, C. (2015). *Ein großer Spass mit dem dynamischen Helden-Duo.* <https://christophhartung.de/index.php?page=batman-haelt-die-welt-in-atem>
- Hassler-Forest, D. A. (2010). From Trauma Victim to Terrorist: Redefining Superheroes in Post-9/11 Hollywood. In M. Berninger, J. Ecke, & G. Haberkorn (Hrsg.), *Comics as a Nexus of Cultures. Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives* (S. 33–44). McFarland.
- Hasty, J. E. (2017). Truth, Justice, and the American Way. Exploring American Identity throughout History in Superman Narratives. In S. Eckard (Hrsg.), *Comic Connections. Analyzing Hero and Identity* (S. 65–80). Rowman & Littlefield.
- Hatfield, C. (2013). Jack Kirby and the Marvel Aesthetic. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 136–154). University Press of Mississippi.
- Hatfield, C., Heer, J., & Worcester, K. (2013). Introduction. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader.* University Press of Mississippi.
- Hauser, L. (2015). Neomythische Versuchung und retromythische Weisheit in Serge Le Tendres und Régis Loiseles Comicerzählung Auf der Suche nach dem Vogel der Zeit. In J. Ahrens, F. T. Brinkmann, & N. Riemer (Hrsg.), *Comics-Bilder, Stories und Sequenzen in religiösen Deutungskulturen* (S. 15–27). Springer.
- Hayde, M. J. (2009). *Flights of Fantasy. The Unauthorized but True Story of Radio & TV's Adventures of Superman.* BearManor.
- Hecken, T. (2007). *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies.* transcript.
- Heil, M. (2013). Heroen: Halbgötter aus dem antiken Griechenland. In N. Immer & M. van Marwyck (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus* (S. 29–48). transcript.
- Heinrich, J. (2018). Nietzsche und die Philosophie der Lebenskunst. *Nietzsche-Studien*, 47(1), 442–457.
- Heitmeyer, W. (Hrsg.). (1995). *Gewalt. Schattenseiten der Individualisierung bei Jugendlichen aus unterschiedlichen Milieus.* Juventa.
- Held, J. M. (2017a). Introduction: In and For a World of Ordinary Mortals. In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 1–2). Wiley.

- Held, J. M. (2017b). Wonder Woman, Worship, and Gods Almighty: Purpose in Submission to Loving Authority. In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 141–150). Wiley.
- Helfferrich, C. (2012). Einleitung: Von roten Heringen, Gräben und Brücken-Versuche einer Kartierung von Agency-Konzepten. In S. Bethmann, C. Helfferrich, H. Hoffmann, & D. Niermann (Hrsg.), *Agency. Qualitative Rekonstruktionen und gesellschaftstheoretische Bezüge von Handlungsmächtigkeit* (S. 9–39). Beltz Juventa.
- Helsper, W. (1997). Das »postmoderne Selbst« – Ein neuer Subjekt- und Jugend-Mythos? Reflexionen anhand religiöser jugendlicher Orientierungen. In H. Keupp, & R. Höfer (Hrsg.), *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung* (S. 174–206). Suhrkamp.
- Hepp, A., Krotz, F., & Thomas, T. (2009). Einleitung. In A. Hepp, F. Krotz, & T. Thomas (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Cultural Studies* (S. 7–17). VS.
- Herder, J. G. von. (1799). *Vernunft und Sprache. Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft. Zweiter Theil*. Johann Friedrich Hartknoch.
- Hernandez, J., & Hernandez, A. (2017). Wonder Woman vs. Harley Quinn: The Paradox of the Moral Hero. In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 31–43). Wiley.
- Herrmann, A. F. (2018). Communication and ritual at the comic book shop. The convergence of organizational and popular cultures. *Journal of Organizational Ethnography*, 7(3), 285–301.
- Heyes, C. (2020). Identity Politics. In E. N. Zalta (Hrsg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2020). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/identity-politics/>
- Hicks, O. (2018). Geleitwort. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 9–10). transcript.
- Hinsch, W. (2003). Eine realistische Utopie des Liberalismus. Zum Tod des Philosophen John Rawls am 24. November 2002. *Politische Vierteljahresschrift*, 44(2), 139–147.
- Hinzke, J.-H. (2018). *Lehrerkrisen im Berufsalltag*. Springer.
- Hirsch, W. (1971). *Platons Weg zum Mythos*. De Gruyter.
- Hobbes, T. (2005). *Leviathan*. Meiner.
- Hobbes, T. (2017). *Vom Bürger. Vom Menschen*. Meiner.
- Hoff, R. V. D., Asch, R. G., Aurnhammer, A., Bröckling, U., Korte, B., Leonhardt, J., & Studt, B. (2013). Helden – Heroisierungen – Heroismen. *Helden. Heroes. Héros*, 1(1), 7–14.
- Hofmann, W. (1996). *Karl Mannheim zur Einführung*. Junius.
- Hofstadter, D. R., & Sander, E. (2018). *Die Analogie. Das Herz des Denkens*. Klett-Cotta.
- Hölscher, T. (1993). Mythen als Exempel der Geschichte. In F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms* (S. 67–87). De Gruyter.
- Holzen, A.-A. von. (2018). Marvel-lous Masked Men. Doppelidentitäten in Superheldenfilmen. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 191–204). transcript.
- Holzen, A.-A. von. (2019). *Maskierte Helden. Zur Doppelidentität in Pulp-Novels und Superheldencomics*. Chronos.
- Holzinger, M. (2007). *Kontingenz in der Gegenwartsgesellschaft: Dimensionen eines Leitbegriffs moderner Sozialtheorie*. transcript.
- Horkheimer, M. (1937). *Traditionelle und kritische Theorie*. <http://lesekreis.blogspot.de/images/Max-HorkheimerTraditionelleundkritischeTheorie.pdf>
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1987). *Gesammelte Schriften. Band 5: ›Dialektik der Aufklärung‹ und Schriften 1940–1950*. Fischer.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2017). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Fischer.
- Horton, R. (1967). African Traditional Thought and Western Science. *Africa: Journal of the International African Institute*, 37(1), 50–71.
- Hsiao, C. (2016). *Post-9/11 world: What caused the rise of superhero movies*. Los Angeles Times. <https://highschool.latimes.com/orange-county-school-of-the-arts/post-911-world-what-caused-the-rise-of-superhero-movies/>
- Hubig, C. (1979). Dialektik der Aufklärung und neue Mythen Eine Alternative zur These von Adorno und Horkheimer. In H. Poser (Hrsg.), *Philosophie und Mythos* (S. 218–240). De Gruyter.
- Hubig, C. (1991). Kunst als Anwalt heuristischer Vernunft. Über die Möglichkeit der Kunst und die Kunst des Möglichen. In F. Koppe (Hrsg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie* (S. 133–146). Suhrkamp.
- Hubig, C. (2010). Möglichkeit. In H. J. Sandkühler & D. Borchers (Hrsg.), *Enzyklopädie Philosophie*. (Bd. 2, S. 1642–1649). Meiner.
- Hübner, K. (1979). Mythische und Wissenschaftliche Denkformen. In H. Poser (Hrsg.), *Philosophie und Mythos* (S. 75–92). De Gruyter.
- Hübscher, S. (2020). *Interaktion im Kunstmuseum: Das Museum Ostwall im Dortmunder U*. transcript.
- Hufnagel, E. (1999). Vorbild. In G. Reinhold (Hrsg.), *Pädagogik-Lexikon* (S. 536–538). De Gruyter.
- Humboldt, W. von. (1851). *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen*. Eduard Trewendt.
- Humphrey, G. (1923). *The Story of Man's Mind*. Small, Maynard.
- Hunold, M. (2019). *Organisationserziehung und Macht. Eine rekonstruktive Studie zu Erwachsenen in quasi-totalen Wohnorganisationen*. Springer.

- Hürter, T. (2015). Was uns zu Helden macht. *Bild der Wissenschaft*, 8, 11–17.
- I** ———
- Immer, N., & Marwyck, M. van. (2013). Helden gestalten: Zur Präsenz und Performanz des Heroischen. In N. Immer & M. van Marwyck (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus* (S. 11–28). transcript.
- Imorde, J., & Scheller, J. (2011). Superhelden. Zur Ästhetik und Politisierung menschlicher Außerordentlichkeit. *kritische Berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 39(1), 3–4.
- Imray, K. (2017). Shall Not the Judge of All the Earth Do Right? Theodicies in Watchmen. *The Journal of Religion and Popular Culture*, 29(2), 119–131.
- Ingham, A. (2021). *The Boys Season 3 is not coming to Amazon Prime Video in July 2021*. Fansided. <https://amazonadviser.com/2021/06/23/the-boys-season-3-not-coming-amazon-july-2021/>
- Ingold, J. (2014). Christopherus ist kein Superheld mehr. Brechung historischer und gegenwärtiger Darstellung des Heroischen in Markus Färbers Comic Reprobus. *Helden. Heroes. Héros*, 2(1), 29–40.
- J** ———
- Jabłkowska, J. (1993). *Literatur ohne Hoffnung*. Deutscher Universitätsverlag.
- Jacke, A. (2017). Batman beschützt New York. *Psychoanalyse im Widerspruch*, 29(1), 91–99.
- Jaeger, W. (1973). *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*. De Gruyter.
- Jäger, F. (1992). Der Kulturbegriff im Werk Max Webers und seine Bedeutung für eine moderne Kulturgeschichte. *Geschichte und Gesellschaft*, 18(3), 371–393.
- Jaspers, K., & Bultmann, R. (1954). *Die Frage der Entmythologisierung*. Piper.
- Jenkins, H. (2013). Death-Defying Heroes. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 295–304). University Press of Mississippi.
- Jenkins, H. (2007a). *Just Men in Tights (Part One)*. Henry Jenkins. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/just_men_in_capes.html?rq=Tights%3F
- Jenkins, H. (2007b). *Just Men in Tights (Part Two)*. Henry Jenkins. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/just_men_in_tights_part_two.html
- Jenkins, H. (2007c). *Just Men in Tights (Part Three)*. Henry Jenkins. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/just_men_in_tights_part_three.html
- Jensen, J. (2005). *Watchmen: An Oral History*. Entertainment Weekly. <https://ew.com/books/2005/10/21/watchmen-oral-history/>
- Jerry Siegel greift ein! (1940, April 25). *Das Schwarze Korps*, 8.
- Jewett, R., & Lawrence, J. S. (2013). Crowds of Superheroes. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 80–83). University Press of Mississippi.
- Jochum, P. (2021). *Alan Moore's Swamp Thing: 7 Issues That Solidified Its Place In Comics History*. Screen Rant. <https://screenrant.com/alan-moore-swamp-thing-most-important-comic-issues/>
- Johnson, J. (2016). *The amazing stylistic history of comic books*. 99design. <https://en.99designs.de/blog/design-history-movements/history-of-comic-book-styles/>
- Johnson, K. L., Lurye, L. E., & Freeman, J. B. (2008). Gender Typicality and Extremity in Popular Culture. In R. S. Rosenberg & J. Canzoneri (Hrsg.), *The Psychology of Superheroes. An Unauthorized Exploration* (S. 229–244). BenBella.
- Johnson, T. (2018). *Black Panther is a gorgeous, groundbreaking celebration of black culture*. Vox. <https://www.vox.com/culture/2018/2/23/17028826/black-panther-wakanda-culture-marvel>
- Johnson-Moxley, M. (2017). Bound to Face the Truth: The Ethics of Using Wonder Woman's Lasso. In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 91–103). Wiley.
- Johnston, R. (2017). *25 Years Ago Today, Superman Died At The Hands Of Doomsday – Three Days Later Will He Rise Again In Doomsday Clock?* Bleeding Cool. <https://bleedingcool.com/comics/25-years-ago-today-superman-died-hands-doomsday-three-days-later-will-rise-doomsday-clock/>
- Jones, G. (2005b). *Kinder brauchen Monster. Vom Umgang mit Gewaltphantasien*. Ullstein.
- Jones, G. (2005a). *Men of Tomorrow. Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book*. Basic.
- Jongebloed, H.-C. (2004). »Komplementarität« als Prinzip beruflicher Bildung – oder: Warum der »Lernfeldansatz« weder dem Grunde nach funktionieren noch seine eigenen Ziele erreichen kann. <https://www.berufswirtschaftspaedagogik.uni-kiel.de/de/downloads/jongebloed-2004-komplementaritaet>
- Jongebloed, H.-C. (2008). »Komplementarität« als Prinzip dualer Struktur von beruflicher Bildung und von Bildung allgemein – oder: Über das Allgemeine des Bestimmten. In G. Weigand, M. Böschen, & H. Schulz-Gade (Hrsg.), *Allgemeines und Differenzielles im pädagogischen Denken und Handeln. Grundfragen – Themenschwerpunkte – Handlungsfelder* (S. 73–103). Ergon.
- Jongebloed, H.-C. (2019). Beruflichkeit als Bildungskonzept: Geschichte mit Zukunft. In M. Böge & M. F. Buck (Hrsg.), *Pädagogik als Disziplin und Profession – Historische Perspektiven auf die Zukunft. Beiträge zum 350. Jubiläum der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel* (S. 277–376). Peter Lang.
- Jongebloed, H.-C. (1998b). Komplementarität als Verhältnis: Lernen in dualer Struktur. In H.-C. Jongebloed (Hrsg.), *Wirtschaftspädagogik als Wissenschaft und Praxis- oder: Auf dem Wege zur*

- Komplementarität als Prinzip (Bd. 1, S. 259–286). bajOsch-Hein.
- Jongebloed, H.-C. (1998a). »Wirtschaftspädagogik« Gedanken zu einem Verhältnis. In H.-C. Jongebloed (Hrsg.), *Wirtschaftspädagogik als Wissenschaft und Praxis- oder: Auf dem Wege zur Komplementarität als Prinzip* (Bd. 1, S. 9–55). bajOsch-Hein.
- Jörissen, B., & Unterberg, L. (2019). *Digitale Kulturelle Bildung: Bildungstheoretische Gedanken zum Potenzial Kultureller Bildung in Zeiten der Digitalisierung*. Kulturelle Bildung Online. <https://doi.org/10.25529/92552.505>
- Joyce, J. (1922). *Ulysses*. Shakespeare.
- Judy, J., & Palmer, B. (2016). Boys on the Battlefield. Kid Combatants as Propaganda in World War II-Era Comic Books. In T. Goodnow & J. J. Kimble (Hrsg.), *The 10 Cent War. Comic Books, Propaganda, and World War II* (S. 66–79). University Press of Mississippi.
- Jung, C. (2011). *Die doppelte Natur des menschlichen Intellekts bei Aristoteles*. Königshausen & Neumann.
- K** ———
- Kainz, B. (2009). Einleitende Worte. In B. Kainz (Hrsg.), *Comic-Film-Helden: Heldenkonzepte und medienwissenschaftliche Analysen* (S. 7–15). Löcker.
- Kaminer, M. (2016). *How Jewish Comic Book Heroes Inspired Roy Lichtenstein's Pop Art*. Forward. <https://forward.com/culture/352183/how-jewish-comic-book-heroes-inspired-roy-lichtensteins-pop-art/>
- Kant, I. (1977). *Was heißt: Sich im Denken orientieren?* (Bd. 5). Suhrkamp.
- Katsion, J. R. (2016). The Boy Commandos Comic Book as Equipment for Living. The Comic Book Form as Propaganda. In T. Goodnow & J. J. Kimble (Hrsg.), *The 10 Cent War. Comic Books, Propaganda, and World War II* (S. 80–93). University Press of Mississippi.
- Kaveney, R. (2008). *Superheroes! Capes and Crusaders in Comics and Films*. Tauris.
- Keiling, T. (2013). Mimesis und Mythostheorie bei Aristoteles und Gadamer: Hermeneutische Überlegungen. In B. Gebert & U. Mayer (Hrsg.), *Zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen* (S. 48–70). De Gruyter.
- Kemmer, K. (2008). *Das bedingungslose Grundeinkommen* [Ludwig-Maximilians-Universität]. https://edoc.ub.uni-muenchen.de/8815/1/Kemmer_Kilian.PDF
- Keogh, P. C. (2010). *Elvis Presley. The Man. The Life. The Legend*. Atria.
- Kerényi, K. (1967). Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos. In *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch* (S. 234–252). wbg.
- Khazan, O. (2019). *The Therapeutic Potential of Staning*. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/health/archive/2019/10/superhero-therapy-im-batman/600475/>
- Khoury, A. (2008). *Obama: »I Was Born On Krypton«*. CBR. <https://www.cbr.com/obama-i-was-born-on-krypton/>
- Khoury, A. (2011). *Racists Totally Freak Out Over Muslim 'Batman of Paris'*. Islamic Human Rights Commiccion. <https://www.ihr.org.uk/news/comment/9532-racists-totally-freak-out-over-muslim-batman-of-paris/>
- Kimble, J. J., & Goodnow, T. (2016). Introduction. In T. Goodnow & J. J. Kimble (Hrsg.), *The 10 Cent War. Comic Books, Propaganda, and World War II* (S. 3–25). University Press of Mississippi.
- Kipniss, M. (1994). The Death (and Rebirth) of Superman. *Discourse*, 16(3), 144–167.
- Klafki, W. (1958). Didaktische Analyse als Kern der Unterrichtsvorbereitung. *Die Deutsche Schule*, 50(10), 450–471.
- Klafki, W. (1963). *Studien zur Bildungstheorie und Didaktik*. Beltz.
- Klapp, O. E. (1979). *Opening and Closing. Strategies of information adaption in Society*. Cambridge University Press.
- Klock, G. (2002). *How to Read Superhero Comics and Why*. Continuum.
- Klock, G. (2013). The Revisionary Superhero Narrative. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 116–133). University Press of Mississippi.
- Knigge, A. C. (2004). *Alles über Comics. Eine Entdeckungsreise von den Höhlenbildern bis zum Manga* (Erstausg.). Europa.
- Knigge, A. C. (2009). Zeichen-Welten. Der Kosmos der Comics. In H. L. Arnold & A. C. Knigge (Hrsg.), *Comics, Mangas, Graphic Novels* (S. 5–31). Richard Boorberg.
- Knight, G. L. (2010). *Female Action Heroes. A Guide to Women in Comics, Video Games, Film, and Television*. Greenwood.
- Koch, M. (2015). *Das utopische Europa. Die Verträge der politischen Integration Europas und ihre utopischen Elemente*. transcript.
- Koerrenz, R. (2020). Bildung als Krise. *Zeitschrift Für Pädagogik Und Theologie*, 72(4), 458–471.
- Kohlen, H., & Kumbruck, C. (2008). *Care-(Ethik) und das Ethos fürsorglicher Praxis*. Universität Bremen, Forschungszentrum Nachhaltigkeit (artec).
- Kohler, B. (2016). *Atlantische Allianz. Das unentbehrliche Bündnis*. Frankfurter Allgemeine Zeitung. <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/atlantische-allianz-das-unentbehrliche-buendnis-14196283.html>
- Kokemohr, R. (2007). Bildung als Welt- und Selbstentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an eine Bildungsprozessstheorie. In H.-C. Koller, W. Marotzki, & O. Sanders (Hrsg.), *Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung* (S. 13–68). transcript.
- Koller, H.-C. (2018). *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Kohlhammer.

- Korte, B. (2014). (Re-)Bonded to Britain: The Meta-Heroic Discourse of Skyfall (2012). *Helden. Heroes. Héros, Special issue, 1*, 68–77.
- Kralemann, B. (2000). *Die Begriffstheorie Ernst Cassirers: Zur Konstitution bedeutungsvoller Realität*. Libri-BoD.
- Kralemann, B. (2011). – Entdecke die Möglichkeiten! In W. Prieß (Hrsg.), *Wirtschaftspädagogik zwischen Erkenntnis und Erfahrung – Strukturelle Einsichten zur Gestaltung von Prozessen* (S. 87–119). BoD.
- Kralemann, B. (2014). *Bildung als Gleichgewicht. Attraktoren als Interpretationsrahmen der Person in ihrer Bildung*. BoD.
- Kramer, B. (2021). *Recognizing the Jewish origins of Superman*. Daily Planet. <https://dailyplanet-dc.com/2021/01/27/recognizing-the-jewish-origins-of-superman/>
- Kramp, L. (2015). Populärkultur. In A. Hepp, F. Krotz, S. Lingenberg, & J. Wimmer (Hrsg.), *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse* (S. 207–218). Springer.
- Krapp, P. (2016). 16. Sprache in Cultural Studies und Kulturwissenschaften. In L. Jäger, W. Holly, P. Krapp, S. Weber, & S. Heekeren (Hrsg.), *Sprache–Kultur–Kommunikation / Language–Culture–Communication* (S. 145–156). De Gruyter.
- Kreye, A., & Rabe, J.-C. (2018). *Ein Mythos für die Zukunft der Menschheit*. Süddeutsche Zeitung. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/black-panther-im-kino-ein-mythos-fuer-die-zukunft-der-menschheit-1.3880277>
- Krois, J. M. (1979). Der Begriff des Mythos bei Ernst Cassirer. In H. Poser (Hrsg.), *Philosophie und Mythos* (S. 199–217). De Gruyter.
- Krois, J. M. (1988). Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen. In H.-J. Braun, H. Holzhey, & E. W. Orth (Hrsg.), *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen* (S. 15–44). Suhrkamp.
- Krotz, F. (2015). Überblicksartikel: Theoretische Basisorientierungen. In A. Hepp, F. Krotz, S. Lingenberg, & J. Wimmer (Hrsg.), *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse* (S. 17–21). Springer.
- Kuch, M. (2013). Helden der Versöhnung in zeitgenössischen Erzählungen über den Spanischen Bürgerkrieg von Javier Cercas, Alberto Méndez und Ramiro Pinilla. *Helden. Heroes. Héros, 1*(1), 64–76.
- Kuhn, T. S. (2014). *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Suhrkamp.
- Kukkonen, K. (2008). *Neue Perspektiven auf die Superhelden. Polyphonie in Alan Moores »Watchmen«*. Tectum.
- Kukkonen, K. (2013). Navigating Infinite Earths. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 155–169). University Press of Mississippi.
- Kukkonen, K., & Müller-Wood, A. (2010). Whatever Happened to All the Heroes? British Perspectives on Superheroes. In M. Berninger, J. Ecke, & G. Haberkorn (Hrsg.), *Comics as a Nexus of Cultures. Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives* (S. 153–163). McFarland.
- Kunzle, D. (2007). *Father of the Comic Strip. Rodolphe Töpffer*. University Press of Mississippi.
- L** _____
- Lafleur, I. (2018). *Why Black Panther's Wakanda Is the Black Utopia We've Been Waiting For*. yes! Magazine. <https://www.yesmagazine.org/democracy/2018/02/07/why-black-panthers-wakanda-is-the-black-utopia-weve-been-waiting-for>
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Lange, J. (2021). *Black Widow is the next step for female superhero movies*. The Week. <https://theweek.com/culture/entertainment/1002297/black-widow-review-female-superhero-movies>
- Lanzendörfer, T. (2015). Superheroes, Social Responsibility, and the Metaphor of Gods in Mark Waid and Alex Ross's Kingdom Come. In J. Ahrens, F. T. Brinkmann, & N. Riemer (Hrsg.), *Comics–Bilder, Stories und Sequenzen in religiösen Deutungskulturen* (S. 143–162). Springer.
- Last, J. V. (2009). *It's a Bird, It's a Plane, It's... Obama*. The Wall Street Journal. <https://www.wsj.com/articles/SB124719493132621465>
- Leberecht, T. (2020). *We Are All So Entangled. The pandemic has catapulted us into the quantum age of non-binaries*. Psychology Today. <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/the-romance-work/202007/we-are-all-so-entangled>
- Lee, M. A. (1985). *Acid Dreams. The CIA, LSD and the Sixties Rebellion*. Grove.
- Lee, P. W. (2017). A Crisis of Infinite Dearth. Winning Vietnam via the Never-Ending War on Earth-X. In J. J. Darowski (Hrsg.), *The Ages of the Justice League. Essays on America's Greatest Superheroes in Changing Times* (S. 66–79). McFarland.
- Lee, S. (1974). *Origins of Marvel Comics*. Simon & Schuster.
- Lee, S., & Mair, G. (2002). *Excelsior! The Amazing Life of Stan Lee*. Fireside.
- Legion of Andy. (2019). *Secret Origins of the Multiverse*. <https://legionofandy.com/2019/08/15/secret-origins-of-the-multiverse/>
- Lehmann, A. (2009). Homo narrans – Individuelle und kollektive Dimensionen des Erzählens. In R. W. Brednich (Hrsg.), *Narrative Culture. Studies in Narrative Culture presented to Hans-Jörg Uther on the occasion of his 65th birthday* (S. 59–70). De Gruyter.
- Leinkauf, T. (2003). *Dilthey und Cassirer*. Meiner.
- Lennon, T. (o. J.). *Métal Hurlant: The French comic that changed the world*. Tom Lennon. <https://www.tomlennon.com/metal-hurlant-the-french-comic-that-changed-the-world/>
- Lepore, J. (2014). *The Surprising Origin Story of Wonder Woman*. Smithsonian Magazin. <https://www.smithsonianmag.com/>

- sonianmag.com/arts-culture/origin-story-wonder-woman-180952710/
- Lepore, J. (2015). *The Secret History of Wonder Woman*. Scribe.
- Lethbridge, S. (2015). Girl on Fire. Antihero, Hero, Hunger Games. *Helden. Heroes. Héros*, 3(1), 93–103.
- Lethbridge, S. (2017). 'It wasn't so long ago. We had heroes': Superheroes and catastrophe in the early 21st century. *Helden. Heroes. Héros*, 5(1), 31–39.
- Levitas, R. (1990). *The Concept of Utopia*. Philip Allan.
- Lewis, A. (1987). »Die Reagan-Ära ist vorüber«. Der Spiegel. <https://www.spiegel.de/politik/die-reagan-ära-ist-vorueber-a-1bba-bc48-0002-0001-0000-000013526397>
- Lewis, A. (2017). *Batman: 15 Things You Didn't Know About Bruce Wayne*. Screen Rant. <https://screenrant.com/bruce-wayne-batman-trivia-facts/>
- Lewis, A. D., & Lund, M. (2017). From Book to Tool: Editorial Remarks. In A. D. Lewis & M. Lund (Hrsg.), *Muslim Superheroes. Comics, Islam, and Representation* (S. 235–253). Ilex Foundation.
- Linck, D. (2018). Batman & Robin. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 171–190). transcript.
- Lindgren, A. (1947). *Känner du Pippi Långstrump?* Rabén & Sjögren.
- Lippitz, W., & Woo, J.-G. (2019). Pädagogischer Bezug. Erzieherisches Verhältnis. In M. Brinkmann (Hrsg.), *Phänomene der Erziehung und Bildung. Phänomenologisch-pädagogische Studien* (Bd. 7, S. 83–101). Springer.
- Lis, M. (2018). *Exclusive: John Leguizamo On What Went Wrong With 1997's 'Spawn' Movie*. Screen Geek. <https://www.screengeek.net/2018/10/23/spawn-movie-john-leguizamo/>
- Litt, T. (1976). *Führen oder Wachsenlassen. Eine Erörterung des pädagogischen Grundproblems*. Klett-Cotta.
- Little, B. (2010). 2000AD: Understanding the »British Invasion« of American Comics. In M. Berninger, J. Ecke, & G. Haberkorn (Hrsg.), *Comics as a Nexus of Cultures. Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives* (S. 140–152). McFarland.
- Lobenhofer, S. (2019). Chaos. *Online Encyclopedia Philosophy of Nature*, 2019. <https://doi.org/10.11588/OEPN.2019.0.68092>
- Loeb, J., & Morris, T. (2018). Helden und Superhelden. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 109–116). transcript.
- Lohse, G., & Malatraït, S. (2006). Einleitung. In G. Lohse & S. Malatraït (Hrsg.), *Die griechische Tragödie und ihre Aktualisierung in der Moderne* (S. 7–12). K. G. Sauer.
- Lorenz, D. (2018). Genealogie einer hypermedialen Poetik im Zeitalter der Kulturindustrien. Die Transmediation von Spider-Mans Ursprungsgeschichte. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 493–508). transcript.
- Lorenz, K. (1998). *Indische Denker*. Beck.
- Lorenz, K. (2008). *Dialogischer Konstruktivismus*. De Gruyter.
- Lorenz, K. (2011). Das Eigene und das Fremde im Kontext von Natur und Kultur. In *Philosophische Variationen. Gesammelte Aufsätze unter Einschluss gemeinsam mit Jürgen Mittelstraß geschriebener Arbeiten zu Platon und Leibniz* (S. 349–371). De Gruyter.
- Löwe, M. (2013). Utopie versus Anthropologie. Konstellationen eines Konflikts um 1800 und heute. In W. Voßkamp, G. Blumberger, M. Rüssel, & C. Thewes (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart* (S. 69–88). Wilhelm Fink.
- Löwisch, D.-J. (2000). *Kompetentes Handeln: Bausteine für eine lebensweltbezogene Bildung*. wbg.
- Lukács, G. (1920). *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik*. Paul Cassirer.
- Lund, M. (2016b). 'Introducing the Sensational Black Panther!' Fantastic Four #52–53, the Cold War, and Marvel's Imagined Africa. *The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship*, 6(1), 1–21.
- Lund, M. (2016a). *Re-Constructing the Man of Steel. Superman 1938–1941, Jewish American History, and the Invention of the Jewish-Comics Connection*. Palgrave Macmillan.
- Lund, M., & Lewis, A. D. (2017). Whence the Muslim Superhero? In A. D. Lewis & M. Lund (Hrsg.), *Muslim Superheroes. Comics, Islam, and Representation* (S. 1–19). Ilex Foundation.
- Lupoff, D. (1961). Re-Birth. *Comic Art*, 1, 2–6.
- Lüthi, M. (1996). Abgrenzung gegen benachbarte Gattungen: Sage, Legende, Mythos, Fabel, Schwank. In H. Rölleke (Hrsg.), *Märchen* (S. 6–15). Metzler.
- Lytard, J.-F. (1999). *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Passagen.
- Lyubansky, M. (2008). Prejudice Lessons from the Xavier Institute. In R. S. Rosenberg & J. Canzoneri (Hrsg.), *The Psychology of Superheroes. An Unauthorized Exploration* (S. 75–90). BenBella.

M

- Maahs, I.-M. (2019). *Utopie und Politik. Potenziale kreativer Politikgestaltung*. transcript.
- Maggin, E. S. (2008). The New Bards. Introduction. In M. Waid & A. Ross (Hrsg.), *Kingdom Come* (S. 5–7). DC.
- Maher, B. (2017, Mai 19). *HBO Real Time* (S15, E16).
- Mahon, J. E. (2017). The Lasso of Truth? In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 171–187). Wiley.
- Mannheim, K. (1980). *Strukturen des Denkens*. Suhrkamp.
- Marchal, G. P. (1993). Mythos im 20. Jahrhundert. Der Wille zum Mythos oder die Versuchung des »neuen Mythos« in einer säkularisierten Welt. In F. Graf (Hrsg.),

- Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms* (S. 204–229). De Gruyter.
- Markowitsch, H. J., & Welzer, H. (2005). *Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung*. Klett-Cotta.
- Marnau, B. (2017). *Jugendschutz in den 50er Jahren. »Feldzug gegen Schmutz- und Schundliteratur«*. Norddeutsche Rundschau. <https://www.shz.de/lokales/norddeutsche-rundschau/feldzug-gegen-schmutz-und-schundliteratur-id16659471.html>
- Marotzki, W. (1988). Bildung als Herstellung von Bestimmtheit und Ermöglichung von Unbestimmtheit. Psychoanalytisch-lerntheoretisch geleitete Untersuchungen zum Bildungsbegriff im Kontext hochkomplexer Gesellschaften. In O. Hansmann & W. Marotzki (Hrsg.), *Diskurs Bildungstheorie* (Bd. 1, S. 311–333). Deutscher Studien Verlag.
- Marotzki, W. (1990). *Entwurf einer strukturalen Bildungstheorie. Biographietheoretische Auslegung von Bildungsprozessen in hochkomplexen Gesellschaften*. Deutscher Studien Verlag.
- Marquard, O. (1979). Lob des Polytheismus über Monomythie und Polymythie. In H. Poser (Hrsg.), *Philosophie und Mythos* (S. 40–58). De Gruyter.
- Marsteller, V., Minelli, K., Schubert, S., & Vössing, L. (2019). Heroische Kollektive zwischen Norm und Exzeptionalität. Editorial. *Helden. Heroes. Héros, Special issue*, 7, 3–6.
- Marston, W. M. (2018). Warum 100.000.000 Amerikaner Comics lesen. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 259–264). Transcript.
- Martin, J. F. (2019). Taking Superheroes Seriously: Three Implications for Society Based on Travis Smith's 'Superhero Ethics'. *popmatters*. <https://www.popmatters.com/superhero-ethics-travis-smith-2632844371.html>
- Martin, S. E. (2016). Debunking Hitler. True Comics as Counter-Propaganda. In T. Goodnow & J. J. Kimble (Hrsg.), *The 10 Cent War. Comic Books, Propaganda, and World War II* (S. 164–182). University Press of Mississippi.
- Maslon, L., & Kantor, M. (2013). *Superheroes! Capes, Cows, and the Creation of Comic Book Culture*. Random House.
- Mathur, S. (2010). From Capes to Snakes: The Indianization of the American Superhero. In M. Berninger, J. Ecke, & G. Haberkorn (Hrsg.), *Comics as a Nexus of Cultures. Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives* (S. 175–186). McFarland.
- Maus, I. (2006). Der Urzustand: (Kapitel 3, vgl. § 4). In O. Höffe (Hrsg.), *John Rawls: Eine Theorie der Gerechtigkeit* (S. 65–88). Akademie.
- Mayor, A. (2016). *The Amazons: Lives & Legends of Warrior Women across the Ancient World*. Princeton University Press.
- McCabe, J. (2017). *100 Things Batman Fans Should Know & Do Before They Die*. Triumph.
- McClancy, K. (2015). Iron Curtain Man versus Captain American Exceptionalism. World War II and Cold War Nostalgia in the Age of Terror. In K. M. Scott (Hrsg.), *Marvel Comics' Civil War and the Age of Terror. Critical Essays on the Comic Saga* (S. 108–119). McFarland.
- McClelland-Nugent, R. (2017). The Not-So-Golden Age. Gender, Race and Nostalgia in All-Star Squadron 1981–1987. In J. J. Darowski (Hrsg.), *The Ages of the Justice League. Essays on America's Greatest Superheroes in Changing Times* (S. 91–106). McFarland.
- McCloud, S. (2011). *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*. Carlsen.
- McCrossin, T. (2017). Great Hera!: Considering Wonder Woman's Super Heroism. In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 44–53). Wiley.
- McLuhan, M. (2018). Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 265–270). transcript.
- McMillan, K. R. (2016). »Neutrons? They trigger the atom bomb, don't they?«. Nationalism and Masculine Spaces within Science, Technology, Engineering and Mathematics. *Red Feather Journal*, 7(2), 1–16.
- McNamara, C. (2015). »Sentinel of Liberty«: Captain America on the Home Front in WWII. UT Research Showcase. <https://research.utexas.edu/showcase/articles/view/sentinel-of-liberty-captain-america-on-the-home-front-in-wwii>
- Mead, G. H. (2009). *Mind, Self, and Society. From the Standpoint of a Social Behaviorist*. University of Chicago Press.
- Medhurst, A. (2013). Batman, Deviance and Camp. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 237–250). University Press of Mississippi.
- Meinke, A. (2019). *Nimm das, Hitler! Comics im Zweiten Weltkrieg*. SRF. <https://www.srf.ch/kultur/film-serien/comics-im-zweiten-weltkrieg-nimm-das-hitler>
- Meinrenken, J. (2018). Eine jüdische Geschichte der Superheldencomics. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 211–228). transcript.
- Meireis, S. (2020). *Mikro-Utopien der Architektur. Das utopische Moment architektonischer Minimaltechniken*. transcript.
- Mendl, H. (2015). Mit Helden ins Gespräch kommen. *Eulenfisch - Limburger Magazin für Religion und Bildung*, 14(1), 62–66.
- Mennemann, H. (2000). Krise als ein Zentralbegriff der (Sozial-)Pädagogik. Eine ungenutzte Möglichkeit. *Neue Praxis*, 30, 207–226.
- Merlin Blog. (2018). *Von Hogwarts nach Wakanda. Eine Reise zu Demokratie und Werten in modernen Mythen*. <https://blog.merlinstuttgart.de/2018/12/06/von-hogwarts-nach-wakanda-eine-reise-zu-demokratie-und-werten-in-modernen-mythen/>
- Mesch, S. (2013). *Auf Augenhöhe. 75 Jahre Superman*.

- Der Tagesspiegel. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/75-jahre-superman-auf-auge-hoehel/8093608.html>
- Metscher, T. (2018). Notwendigkeit und Möglichkeit der Utopie. In R. Dannemann, H. W. Pickford, & H.-E. Schiller (Hrsg.), *Der aufrechte Gang im windschiefen Kapitalismus* (S. 195–223). Springer.
- Meyer, R. (2011). Im leeren Zentrum der Netze. Ein Versuch über Superschurken und kriminelle Genies. *kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 39(1), 135–152.
- Mick, C. (2012). Das Agency-Paradigma. In U. Bauer, U. H. Bittlingmayer, & A. Scherr (Hrsg.), *Handbuch Bildungs- und Erziehungssoziologie* (S. 527–541). Springer.
- Mill, J. S. (2009). *Utilitarismus*. Meiner.
- Miller, F. (2018). »Die Griechen hatten Götter, wir haben Supermänner.« - Interview mit Frank Miller. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 345–348). transcript.
- Misiroglu, G. (2012). *The Superhero Book. The Ultimate Encyclopedia of Comic-Book Icons and Hollywood Heroes*. Visible Ink.
- Misiroglu, G., Sanderson, P., & Eury, M. (2021). Superhero. In *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/superhero>
- Mittelstraß, J. (2019). Bildung in einer Wissensgesellschaft. *he|EDUCATION Journal. Transdisziplinäre Studien zur Lehrerbildung*, 21–36.
- Mollenhauer, K. (1972). *Theorien zum Erziehungsprozeß. Zur Einführung in erziehungswissenschaftliche Fragestellungen*. Juventa.
- Mollenhauer, K. (2003). *Vergessene Zusammenhänge. Über Kultur und Erziehung*. Beltz Juventa.
- Mondello, S. (1976). Spider-Man: Superhero in the Liberal Tradition. *The Journal of Popular Culture*, X(1), 232–238.
- Moore, G. E. (1988). *Principia Ethica*. Prometheus.
- Morrison, G. (2011). *Supergods. What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville Can Teach Us About Being Human*. Spiegel & Grau.
- Morrison, G. (2013). *Superhelden. Was wir Menschen von Superman, Batman, Wonder Woman & Co lernen können*. Hannibal.
- Morrison, M. (2021). *The MCU Wants You To Forget Steve Rogers Killed People Too*. Screen Rant. <https://screenrant.com/falcon-winter-soldier-steve-rogers-captain-america-killed/>
- Morus, T. (2016). *Utopia*. Reclam.
- Mosse, H. L., & Daniels, C. R. (1959). Linear Dyslexia. A New Form of Reading Disorder. *American Journal of Psychotherapy*, 13(4), 826–841.
- Müller, B. (2011). *Empirische Identitätsforschung*. VS.
- Müller, H.-P. (2020). Kultur. In H.-P. Müller & S. Sigmund (Hrsg.), *Max Weber-Handbuch* (S. 107–109). J. B. Metzler.
- Münkler, H. (2006). *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*. Velbrück.
- Münkler, H. (2009). *Die Deutschen und ihre Mythen*. Rowohlt.
- Munson, K. A. (2016). How the French Kickstarted the Acceptance of Comics as an Art Form in the US: the Books and Exhibitions of Maurice Horn. *International Journal of Comic Art*, 18(2), 111–155.
- Munson, K. A. (2017). Forming a Visual Canon: Comics in Museums. In R. Duncan & M. Smith (Hrsg.), *The Secret Origins of Comics Studies* (S. 226–245). Routledge.
- Murray, C. (2010). Signals from Airstrip One: The British Invasion of Mainstream American Comics. In P. Williams & J. Lyons (Hrsg.), *The Rise of the American Comics Artist* (S. 31–45). University Press of Mississippi.
- Murray, C. (2011). *Champions of the oppressed? Superhero comics, popular culture, and propaganda in America during World War II*. Hampton Press.
- Murray, C. (2017). *The British Superhero*. University Press of Mississippi.
- Murray, C. (2021). Grant Morrison. In *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Grant-Morrison>
- Murray, W. (1998). The Roots of Superman! *Comic Book Marketplace*, 64, 19–21.
- Musil, R. (1930). *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes Buch*. Rowohlt.

N

- Nagel, T. (2012). *Letzte Fragen. Mortal questions*. CEP Europäische Verlagsanstalt.
- Nama, A. (2011). *Super Black. American Pop Culture and Black Superheroes*. University of Texas Press.
- Nama, A. (2013). Color Them Black. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 252–267). University Press of Mississippi.
- Ndalianis, A. (2009). Comic Book Superheroes: An Introduction. In A. Ndalianis (Hrsg.), *The Contemporary Comic Book Superhero* (S. 3–15). Routledge.
- Negt, O. (2014). *Philosophie des aufrechten Gangs. Streitschrift für eine neue Schule*. Steidl.
- Nehrkorn, S. (2001). *Richard Rorty—Eine Einführung. 132. Sitzung der Humboldt-Gesellschaft am 08.12.01*. <http://www.humboldtgesellschaft.de/inhalt.php?name=rorty>
- Nehrlich, T. (2013). Wenn Identität mittels einer Maske sichtbar wird. Zu Geschichte, Wesen und Ästhetik von Superhelden. In N. Immer & M. van Marwyck (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus* (S. 107–128). transcript.
- Nehrlich, T. (2018). Einführung. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 27–34). transcript.
- Nehrlich, T., Nowotny, J., & Etter, L. (2018). Einleitung. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 11–24). transcript.

- Nennen, H.-U. (2010). Mythos und Utopie. Über die Urbanisierung der Seele. In U. Arnsward & H.-P. Schütt (Hrsg.), *Thomas Morus' Utopia und das Genre der Utopie in der Politischen Philosophie* (S. 227–249). KIT.
- Nestle, W. (1975). *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*. Kröner.
- Nevins, J. (o. J.). *Encyclopedia of Golden Age Superheroes*. <http://jessnevins.com/encyclopedia/character-list.html>
- Newby, R. (2018). *Why 'Superman' Is So Hard to Leave in the Past*. The Hollywood Reporter. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/why-christopher-reeves-superman-is-hard-forget-1169350/>
- Newkirk II, V. R. (2018). *The Provocation and Power of Black Panther*. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/02/the-provocation-and-power-of-black-panther/553226/>
- Niesen, M. (2011). Public Enemy Number One: The US Advertising Council's First Drug Abuse Prevention Campaign. *Substance Use & Misuse*, 46(7), 872–881.
- Nietzsche, F. (1954). *Unzeitgemäße Betrachtungen. In Werke in drei Bänden* (Bd. 1, S. 137–434). Hanser.
- Nietzsche, F. (1988). *Also sprach Zarathustra I–IV*. De Gruyter.
- Niiniluoto, I. (1999). Defending Abduction. *Philosophy of Science*, 66, 436–451.
- Niles, J. D. (1999). *Homo Narrans. The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. University of Pennsylvania Press.
- Nixon, R. (1972). *Transcript of Nixon's Television Address to the Soviet People From the Great Kremlin Palace*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/1972/05/29/archives/transcript-of-nixons-television-address-to-the-soviet-people-from.html>
- Nohl, A.-M. (2020). Erziehung zur Interaktion. Eine produktive Herausforderung für Analysen mittels der Dokumentarischen Methode. In A.-M. Nohl (Hrsg.), *Rekonstruktive Erziehungsforschung* (S. 239–261). Springer.
- Nohl, H. (1963). *Die pädagogische Bewegung in Deutschland und ihre Theorie*. G. Schulte-Bulmke.
- Nohl, H. (1970). *Charakter und Schicksal. Eine pädagogische Menschenkunde*. Vittorio Klostermann.
- Nowotny, J. (2016). The Human Shell. The Iron Man Armour as an Agent of Heroism. *Helden. Heroes. Héros*, 4(1), 65–78.
- Nowotny, J. (2018). Einführung. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 325–332). transcript.
- Nozick, R. (1974). *Anarchy, State, and Utopia*. Basic.
- Nyberg, A. K. (1998). *Seal of Approval. The History of the Comics Code*. University Press of Mississippi.
- O** ———
- Oelkers, J. (1989). Symbolische Form und Differenz. Pädagogische Überlegungen im Anschluß an Ernst Cassirer. In J. Oelkers, W. K. Schulz, & H.-E. Tenorth (Hrsg.), *Neukantianismus. Kulturtheorie, Pädagogik und Philosophie* (S. 291–326).
- Oelkers, J. (1990). Utopie und Wirklichkeit. Ein Essay über Pädagogik und Erziehungswissenschaft. *Zeitschrift für Pädagogik*, 36(1), 1–13.
- Oelkers, J., Wegenast, K., & Mollenhauer, K. (Hrsg.). (1991). Die Funktion des Symbols in der Erziehung. In *Das Symbol – Brücke des Verstehens* (S. 98–110). Kohlhammer.
- Oevermann, U. (2009). Biographie, Krisenbewältigung und Bewahrung. In S. Bartmann, A. Fehlhaber, S. Kirsch, & W. Lohfeld (Hrsg.), *»Natürlich stört das Leben ständig«* (S. 35–55). VS.
- Ofenloch, S. (2009). Antihelden als Superhelden, Superhelden als Antihelden. Die Pseudo-Comicfilme der Darkman-Reihe und Hancock. In B. Kainz (Hrsg.), *Comic-Film-Helden: Heldenkonzepte und medienwissenschaftliche Analysen* (S. 17–33). Löcker.
- Olson, L. (2013). *Those Angry Days. Roosevelt, Lindbergh, and America's Fight Over World War II, 1939–1941*. Random House.
- Ong, W. (2013). The Comics and the Super State. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 34–45). University Press of Mississippi.
- O'Rourke, D. J. (2017). Absolute Secrets Kept Absolutely. Public Memory and Forgetting in Identity Crisis. In J. J. Darowski (Hrsg.), *The Ages of the Justice League. Essays on America's Greatest Superheroes in Changing Times* (S. 186–193). McFarland.
- Orth, E. W. (1991). Beschreibung in der Phänomenologie Edmund Husserls. *Phänomenologische Forschungen*, 24/25, 8–45.
- Orth, E. W. (2004). *Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie. Studien zu Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*. Königshausen & Neumann.
- Ott, K. (2016). Zum Selbst der Orientierung. In A. Bertino, E. Poljakova, A. Rupschus, & B. Alberts (Hrsg.), *Zur Philosophie der Orientierung* (S. 115–126). De Gruyter.
- Otto, W. F. (1962). *Mythos und Welt*. Klett.
- Otway, J. (2020). *Spider-Man: 10 Money Facts About The Sam Raimi Trilogy*. Screen Rant. <https://screenrant.com/sam-raimi-spider-man-trivia-money/>
- Özçınar, M. (2010). A Cornerstone of Turkish Fantastic Films: From Flash Gordon to Baytekin. In M. Berninger, J. Ecke, & G. Haberkorn (Hrsg.), *Comics as a Nexus of Cultures. Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives* (S. 164–174). McFarland.
- P** ———
- Packard, S. (2011). 'Whose Side Are You On?' The Allegorization of 9/11 in Marvel's Civil War. In V. Bragard,

- C. Dony, & W. Rosenberg (Hrsg.), *Portraying 9/11. Essays on Representations in Comics, Literature, Film and Theatre* (S. 44-57). McFarland.
- Paetzold, H. (2002). *Ernst Cassirer zur Einführung*. Junius.
- Pagnucci, G. S. (2017). Who is the Greatest Superhero? Using Comics to Explore the Concept of Heroism. In S. Eckard (Hrsg.), *Comic Connections. Analyzing Hero and Identity* (S. 37-63). Rowman & Littlefield.
- Palmer, D. (2010). The Evolution of the American Comic Book industry: Are We Entering the Third Wave? *Advances in Business Research*, 1(1), 232-239.
- Palmer, L. (2013). The Punisher as Revisionist Superhero Western. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 279-294). University Press of Mississippi.
- Pasamonik, B. (2004). The Paradoxes of Tolerance. *The Social Studies*, 95(5), 206-210.
- Pasquill, V. (2018). *10 Ways Kingdom Come Is The Best Justice League Story (And 10 Ways It's Overrated)*. CBR. <https://www.cbr.com/kingdom-come-justice-league-kingdom-come/>
- Patrick, C. J., & Patrick, S. K. (2008). The Incredible Hulk: Origins of Rage. In R. S. Rosenberg & J. Canzoneri (Hrsg.), *The Psychology of Superheroes. An Unauthorized Exploration* (S. 213-228). BenBella.
- Peirce, C. S. (1991). *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*. Suhrkamp.
- Perry, J. B. (1966). Fear in Response to the Threat of Nuclear War. *The Kansas Journal of Sociology*, 2(3), 100-106.
- Petersen, J., Reisas, S., Tanski, G., Ziethen, C., & Grone-Lübke, W. von. (2020). *Unterricht vorbereiten und planen können. Ein Lehrbuch zur Unterrichtsvorbereitung und Stundenplanung*. Brigg.
- Peterson, C., & Park, N. (2008). The Positive Psychology of Superheroes. In R. S. Rosenberg & J. Canzoneri (Hrsg.), *The Psychology of Superheroes. An Unauthorized Exploration* (S. 5-18). BenBella.
- Pfarr, U. (2004). Comics als Mythologie der Moderne. Mythen in einer rationalisierten Welt. In K. Nakas (Hrsg.), *Funny Cuts. Cartoons und Comics in der zeitgenössischen Kunst* (S. 104-129). Kerber.
- Pheasant-Kelly, F. (2013). The Ecstasy of Chaos. Mediations of 9/11, Terrorism, and Traumatic Memory in The Dark Knight. In F. Pheasant-Kelly, *Fantasy Film Post 9/11* (S. 131-142). Palgrave Macmillan.
- Phillips, N. D., & Strobl, S. (2013). *Comic Book Crime. Truth, Justice, and the American Way*. New York University Press.
- Piaget, J. (1976). *Die Äquilibration der kognitiven Strukturen*. Klett.
- Piaget, J. (2016). *Meine Theorie der geistigen Entwicklung*. Beltz.
- Platon. (2017). *Der Staat*. Reclam.
- Platzgummer, V. (2003). *Die Errettung der Menschheit. Studien zu den Science Fiction-Filmen Gattaca und Matrix*. Tectum.
- Pleij, H. (2000). *Der Traum vom Schlaraffenland: Mittelalterliche Phantasien vom vollkommenen Leben*. Fischer.
- Podbregar, N. (2018). »Sprechende« Wandgemälde in antikem Grab. damals.de. <https://www.wissenschaft.de/geschichte-archaeologie/sprechende-wandgemaelde-in-antikem-grab/>
- Polanyi, M. (2016). *Implizites Wissen*. Suhrkamp.
- Politzer, H. (1949). *From Little Nemo to Li'l Abner: Comic Strips as Present-Day American Folklore*. Commentary Magazine. <https://www.commentarymagazine.com/articles/heinz-politzer/from-little-nemo-to-lil-abnercomic-strips-as-present-day-american-folklore/>
- Popper, K. R. (2002). *Logik der Forschung*. Mohr Siebeck.
- Popper, K. R. (2003). *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde. Band 1. Der Zauber Platons*. Mohr Siebeck.
- Poser, H. (1979). Mythos und Vernunft Zum Mythenverständnis der Aufklärung. In H. Poser (Hrsg.), *Philosophie und Mythos* (S. 130-153). De Gruyter.
- Poser, H. (2012). *Wissenschaftstheorie. Eine philosophische Einführung*. Reclam.
- Poser, H. (2019). Mythos und Rationalität. *Internationale Zeitschrift für Philosophie und Psychosomatik*, 12(1). http://www.izpp.de/fileadmin/user_upload/Ausgabe_1_2019/002_Poser_1_2019.pdf
- Posth, C. L. (2017). Krisenbewältigung im spätmittelalterlichen Schauspiel: Elias und Enoch als eschatologische Heldenfiguren. *Helden. Heroes. Héros*, 5(1), 21-29.
- Postman, N. (1995). *Keine Götter mehr. Das Ende der Erziehung*. Berlin Verlag.
- Potts, M. (1992). *Superman's Last Leap*. The Washington Post. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1992/09/05/supermans-last-leap/c1e53279-756f-47f3-b230-07b18c507907/>
- Prefore, C. (2020). *How The X-Men's Jean Grey Killed Death in Superhero Comics*. Screen Rant. <https://screenrant.com/xmen-jean-grey-killed-death-comics/>
- Primavera-Lévy, E. (2013). Helden der Autonomie: Genieästhetik und der Heroismus der Tat. In N. Immer & M. van Marwyck (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus* (S. 63-82). transcript.
- Prorokova, T., & Tal, N. (Hrsg.). (2018). *Cultures of War in Graphic Novels. Violence, Trauma, and Memory*. Rutgers University Press.
- Ruitt, D. C. (2017). The Comics That Hate Produced: Representing the African-American Muslim Experience in DC Comics. In A. D. Lewis & M. Lund (Hrsg.), *Muslim Superheroes. Comics, Islam, and Representation* (S. 88-109). Ilex Foundation.
- Pulfer, R. (2020). *The Origin of Superman's »Truth, Justice, and American Way«*. Screen Rant. <https://screenrant.com/superman-truth-justice-american-way-origin/>

- Pumphrey, N. (2017). Niqab not Burqa: Reading the Veil in Marvel's *Dust*. In A. D. Lewis & M. Lund (Hrsg.), *Muslim Superheroes. Comics, Islam, and Representation* (S. 20–39). Ilex Foundation.
- Pyle, C. L. (2021). Review of *Joker. Science Fiction Film and Television*, 14(1), 104–108.
- R** —
- Rabenau, M. S. von. (2016). Kompetenz als Schlüsselbegriff der Bildungstheorie. Vorschlag einer orientierungsphilosophischen Fundierung. In A. Bertino, E. Poljakova, A. Rupschus, & B. Alberts (Hrsg.), *Zur Philosophie der Orientierung*. De Gruyter.
- Rachels, J. (1971). God and Human Attitudes. *Religious Studies*, 7(4), 325–337.
- Ramsey, T. (2013). *The History of Comics: Decade by decade. The Artifice*. <https://the-artifice.com/history-of-comics/>
- Ranke, K. (1967). Kategorienprobleme der Volksprosa. *Fabula*, 9(1–3), 4–12.
- Raphael, R. (2019). *The Evolution and Impact of the Black Superhero*. *Ebony*. <https://www.ebony.com/exclusive/the-evolution-and-impact-of-the-black-superhero/>
- Rapp, F. (1979). Technik als Mythos. In H. Poser (Hrsg.), *Philosophie und Mythos* (S. 110–129). De Gruyter.
- Rauscher, A. (2009). Von Gotham nach Sin City. (Anti-)Heldenkonzepte in Graphic Novel-Verfilmungen. In B. Kainz (Hrsg.), *Comic-Film-Helden: Heldenkonzepte und medienwissenschaftliche Analysen* (S. 35–51). Löcker.
- Rauscher, A. (2010). The Marvel Universe on Screen: A New Wave of Superhero Movies? In M. Berninger, J. Ecke, & G. Haberkorn (Hrsg.), *Comics as a Nexus of Cultures. Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives* (S. 21–32). McFarland.
- Rauscher, A. (2011). Antihero Superstar. Vom Außenseiter zum Konsenshelden. *kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 39(1), 92–103.
- Rauscher, A. (2019). Star Trek Generations – Modifikationen und Konfigurationen eines Mythenpatchworks. In M. C. Bauer (Hrsg.), *Neue Welten – Star Trek als humanistische Utopie?* (S. 205–238). Springer.
- Rawls, J. (1971). *A Theory of Justice*. Harvard University Press.
- Recki, B. (2004). *Kultur als Praxis. Eine Einführung in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*. Akademie.
- Recki, B. (2007). Die Fülle des Lebens – Ernst Cassirer als Ästhetiker. In J. Früchtel & M. Moog-Grünwald (Hrsg.), *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten* (S. 225–239). Meiner.
- Reed, C. (2016). *How Marvel Video Games Could Storm the Industry*. Showbiz CheatSheet. <https://www.cheatsheet.com/entertainment/marvel-plans-take-video-game-world.html/>
- Reed, P. A. (2016). *On This Day In 1992: The Start Of The Image Comics Revolution*. Comics Alliance. <https://comicsalliance.com/tribute-image-comics/>
- Reichertz, J. (2013). *Die Abduktion in der qualitativen Sozialforschung*. Springer.
- Reichstein, A. (1998). Batman—An American Mr. Hyde? *Amerikastudien / American Studies*, 43(2), 329–350.
- Reid, D. (2015). Apotheosis of the Batman? Symbolism and Allegory in Batman: The Return of Bruce Wayne. In J. Ahrens, F. T. Brinkmann, & N. Riemer (Hrsg.), *Comics-Bilder, Stories und Sequenzen in religiösen Deutungskulturen* (S. 111–141). Springer.
- Reiling, J. (2013). Der Auftritt des Helden: Zu einem konstitutiven Aspekt des Heroismus seit dem 19. Jahrhundert. In N. Immer & M. van Marwyck (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus* (S. 173–198). transcript.
- Resha, A. (2020). The Blue Age of Comic Books. *Inks: The Journal of the Comics Studies Society*, 4(1), 66–81.
- Reynolds, R. (1994). *Super Heroes. A Modern Mythology*. University Press of Mississippi.
- Reynolds, R. (2013). Masked Heroes. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 99–113). University Press of Mississippi.
- Reyns-Chikuma, C. (2017). Lund, Martin. Re-Constructing the Man of Steel, Superman 1938–1941, Jewish American History, and the Invention of the Jewish-Comics Connection. *Belphegor*, 15–2.
- Reyns-Chikuma, C., & Lorenz, D. (2017). Kamala Kahn's Superhero Burkini: Negotiating an Autonomous Position between Patriarchal Islamism, French Secularism, and Feminism. In A. D. Lewis & M. Lund (Hrsg.), *Muslim Superheroes. Comics, Islam, and Representation* (S. 63–87). Ilex Foundation.
- Richter, C. (2015). Orientalismus und das Andere. In A. Hepp, F. Krotz, S. Lingenberg, & J. Wimmer (Hrsg.), *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse* (S. 313–321). Springer.
- Ricker, A. (2015). The Third Side of the Coin: Constructing Superhero Comics Culture as Religious Myth. *ArctArc—The Journal of the School of Religious Studies*, 43, 91–105.
- Rieks, R., & Best, O. F. (2017). Held, Heros. In J. Ritter, K. Gründer, & G. Gabriel (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*. Schwabe. <https://schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/openurl?id=doi%3A10.24894%2FHWP5.170>
- Riemer, N. (2015). Religiös inspirierte und religiöse Comics in islamischen Kulturen. In J. Ahrens, F. T. Brinkmann, & N. Riemer (Hrsg.), *Comics-Bilder, Stories und Sequenzen in religiösen Deutungskulturen* (S. 165–199). Springer.
- Riesman, A. (2016). *How a Group of Desperate Comics Creators Hatched Doomsday, Superman's Deadliest Foe*. *Vulture*. <https://www.vulture.com/2016/03/history-doomsday-batman-v-superman.html>
- Riesman, A. (2018). *Green Lantern No. 76 Was the Mo-*

- ment *Superhero Comics Got Woke*. Vulture. <https://www.vulture.com/2018/04/green-lantern-green-arrow-76-woke-superheroes.html>
- Riesman, A., MacDonald, H., & Boxer, S. (2018). *The 100 Pages That Shaped Comics From Mickey to Maus, tracing the evolution of the pictures, panels, and text that brought comic books to life*. Vulture. <https://www.vulture.com/article/100-most-influential-pages-comic-book-history.html>
- Ringgenberg, S. (2019). A Life Long Love Affair With The Pop Culture Pin Up! *Betty Pages*, 4. <http://www.thedrawingsofsteranko.com/bettypages.html>
- Robbins, T. (2013). The Great Women Superheroes. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 53–60). University Press of Mississippi.
- Robinson, L. (2013). Invisible Girl. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 211–215). University Press of Mississippi.
- Rohgalf, J. (2015). *Jenseits der großen Erzählungen. Utopie und politischer Mythos in der Moderne und Spätmoderne*. Springer.
- Röhrich, L. (1993). Märchen und Mythen. In F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms* (S. 295–304). De Gruyter.
- Rollett, A. (1891). Untersuchungen über Contraction und Doppelbrechung der quergestreiften Muskelfasern. *Denkschriften Der Kaiserlichen Akademie Der Wissenschaften. Mathematisch-Naturwissenschaftliche Classe*, 58(Abt. 1), 41–98.
- Rollin, R. B. (2013). The Epic Hero and Pop Culture. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 84–98). University Press of Mississippi.
- Roosevelt, F. D. (1945). Undelivered Address Prepared for Jefferson Day. In G. Peters & J. T. Woolley (Hrsg.), *The American Presidency Project*. <https://www.presidency.ucsb.edu/node/210105>
- Rorty, R. (1989). *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Suhrkamp.
- Rorty, R. (2012). *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*. Suhrkamp.
- Rosa, H. (2019). »Spirituelle Abhängigkeitserklärung«: Die Idee des Mediopassiv als Ausgangspunkt einer radikalen Transformation. In K. Dörre, H. Rosa, K. Becker, S. Bose, & B. Seyd (Hrsg.), *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften* (S. 35–55). Springer.
- Rosenberg, R. S. (2008). Introduction. In R. S. Rosenberg & J. Canzoneri (Hrsg.), *The Psychology of Superheroes. An Unauthorized Exploration* (S. 1–4). BenBella.
- Ross, A. (2006). *Ten Years Later: Reflecting on »Kingdom Come« with Alex Ross*. CBR. <https://www.cbr.com/ten-years-later-reflecting-on-kingdom-come-with-alex-ross/>
- Ross, J. (2011). *Supergods: Our World in the Age of the Superhero by Grant Morrison – review*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2011/jul/21/supergods-grant-morrison-review-jonathan-ross>
- Roth, H. (1962). Die realistische Wendung in der pädagogischen Forschung. *Neue Sammlung. Göttinger Blätter für Kultur und Erziehung*, 2, 481–290.
- Rousseau, J.-J. (1993). *Diskurs über die Ungleichheit*. Ferdinand Schöningh.
- Rowe, W. L. (2007). *Philosophy of Religion. An Introduction*. Wadsworth.
- Rüth, A. (2016). Wenn Helden sterben. Über die Bedeutung des Todes für den griechischen Heros und seine Wiedergabe in Vasenbildern aus Athen. *Helden. Heroes. Héros*, 4(2), 23–31.
- Ryba, A., & Roth, G. (Hrsg.). (2019). *Coaching und Beratung in der Praxis: Ein neurowissenschaftlich fundiertes Integrationsmodell*. Klett-Cotta.

S

- Saage, R. (1997). *Utopieforschung. Eine Bilanz*. wbg.
- Saage, R. (2004). Wie zukunftsfähig ist der klassische Utopiebegriff? *UTOPIE kreativ*, 15(165/166), 617–636.
- Sabin, R. (1993). *Adult Comics. An Introduction*. Routledge.
- Sacks, J. (2014). Chapter Ten: 1979. Post-Impllosion Malaise. In J. Sacks (Hrsg.), *American Comic Book Chronicles. The 1970s* (S. 254–277). TwoMorrows.
- Saffel, S. (2007). *Spider-Man the Icon. The Life and Times of a Pop Culture Phenomenon*. Titan.
- Sallustius. (1779). *Von den Göttern und der Welt*. Orell, Geßner, Füllin.
- Sanderson, P., & Martin, M. A. (2021). Spider-Man. In *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Spider-Man-comic-book-character>
- Sattin, S. (2013). *Why Image Comics Embodies the Future of the Industry*. Publishing Perspectives. <https://publishingperspectives.com/2013/12/why-image-comics-embodies-the-future-of-the-industry/>
- Saunders, B. (2011). *Do The Gods Wear Capes? Spirituality, Fantasy, and Superheroes*. Continuum.
- Sawan, A. (2021). *Superman's Future State Is a COVID-19 Metaphor*. CBR. <https://www.cbr.com/future-state-superman-covid-19-metaphor/>
- Sawyer, E., & Buescher, D. T. (2016). Tell the Whole Truth. In T. Goodnow & J. J. Kimble (Hrsg.), *The 10 Cent War. Comic Books, Propaganda, and World War II* (S. 149–163). University Press of Mississippi.
- Scarlet, J. (2017). *Superhero Therapy. Mindfulness Skills to Help Teens and Young Adults Deal with Anxiety, Depression, and Trauma*. New Harbinger.
- Scarlet, J. (2020). *Super-Women. Superhero Therapy for Women Battling Depression, Anxiety and Trauma*. Robinson.
- Scarlet, J. (2021). *Superhero Therapy for Anxiety and Trauma. A Professional Guide with ACT and CBT-based Activities and Worksheets for All Ages*. Jessica Kingsley.

- Schäfer-Biermann, B., Westermann, A., Vahle, M., & Pott, V. (2016). *Foucaults Heterotopien als Forschungsinstrument*. Springer.
- Schelly, W. (2013). *American Comic Book Chronicles. The 1950s. TwoMorrors*.
- Schikowski, K. (2014). *Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler*. Reclam.
- Schlechtriemen, T. (2016). The Hero and a Thousand Actors. On the Constitution of Heroic Agency. *Helden. Heroes. Héros*, 4(1), 17–32.
- Schlechtriemen, T. (2019). Handlungsmacht. *Compendium heroicum*. <https://doi.org/10.6094/HEROICUM/HD1.0.20191114>
- Schleiermacher, F. (1959). *Hermeneutik*. Winter.
- Schleiermacher, F. (1977). *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*. Suhrkamp.
- Schleiermacher, F. (1988). *Dialektik (1814/15). Einleitung zur Dialektik (1833)*. Meiner.
- Schmeink, L. (2017). *Biopunk Dystopias. Genetic Engineering, Society and Science Fiction*. Liverpool University Press.
- Schmid, H. (2011). «Beherrschte Welten» und «Herrscher der Welt». *kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 39(1), 104–113.
- Schnackertz, H. J. (1980). *Form und Funktion medialer Erzählens: Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip*. W. Fink.
- Schneidewind, U. (2017). Utopische Wissenschaft. Oder: Warum gerade Wirtschaftswissenschaft als Möglichkeitswissenschaft konzipiert sein sollte. In Forschungsgruppe Unternehmen und Gesellschaftliche Organisation (Hrsg.), *Unternehmen der Gesellschaft. Interdisziplinäre Beiträge zu einer kritischen Theorie des Unternehmens* (S. 147–159). Metropolis.
- Schölderle, T. (2017). *Geschichte der Utopie. Eine Einführung*. Böhlau.
- Schöllgen, G. (2018). Rückblick in die Gegenwart. *bp-b:magazin*, 14(2), 5–7.
- Schorb, B. (2014). Identität und Medien. In A. Tillmann, S. Fleischer, & K.-U. Hugger (Hrsg.), *Handbuch Kinder und Medien* (S. 171–180). Springer.
- Schrodt, R. (2017). *Milestone Media and Me. Milestone Media*. <http://milestone.media/milestone-media-and-me/>
- Schroll, M. A., & Polansky, C. (2017). Bridging Transpersonal Ecosophical Concerns with the Hero's Journey and Superheroes Through Comicbook Lore: Implications for Personal and Cultural Transformation. *International Journal of Transpersonal Studies*, 36(2), 1–27.
- Schulz, H.-J. (1986). *Science Fiction*. J.B.Metzler.
- Schupp, F. (1979). Mythos und Religion: Der Spielraum der Ordnung. In H. Poser (Hrsg.), *Philosophie und Mythos* (S. 59–74). De Gruyter.
- Schuster, M. (1993a). ‚Mythenlosigkeit‘ in ethnologischer Sicht. In F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms* (S. 191–203). De Gruyter.
- Schuster, M. (1993b). Zum Mythosbegriff in der Ethnologie. In F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms* (S. 271–283). De Gruyter.
- Schwensen, A. (2013). Kunst und Mythos zwischen Präsenz und Repräsentation: Cassirers Begriff des mythischen Denkens in literaturwissenschaftlicher Perspektive. In B. Gebert & U. Mayer (Hrsg.), *Zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen* (S. 205–225). De Gruyter.
- Scivally, B. (2007). *Superman on Film, Television, Radio, and Broadway*. McFarland.
- Seeblen, G. (2018a). Hitler, Comic-Star. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 241–246). transcript.
- Seeblen, G. (2018b). *Schwarze Superhelden, Afrofuturismus und Funky Space – Der popkulturelle Hintergrund des »Black Panther«*. Comic. Das Magazin für Comic-Kultur. <https://www.comic.de/2018/02/schwarze-superhelden-afrofuturismus-und-funky-space-ueber-den-pop%C2%AD-kulturellen-%C2%ADhintergrund-des-neuen-marvel-films-black-panther/>
- Segal, R. A. (2013). Myth and Literature. In B. Gebert & U. Mayer (Hrsg.), *Zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen* (S. 258–273). De Gruyter.
- Seitz, P. (2013). Auf die Gemeinsamkeiten kommt es an. Ernst Cassirers Kultur- und Sprachphilosophie als kulturphilosophische Anthropologie. In Arbeitskreis Kultur- und Sozialphilosophie (Hrsg.), *Der Begriff der Kultur* (S. 89–108). transcript.
- Sereni, E. (2020). »When I'm Bad, I'm Better«. From Early Villainesses to Contemporary Antiheroines in Superhero Comics. *Helden. Heroes. Héros*, 8(1), 31–41.
- Shaheen, J. G. (1994). Arab Images in American Comic Books. *The Journal of Popular Culture*, 28(1), 123–133.
- Shaw, B. (1903). *Man and Superman. A Comedy and a Philosophy*. Archibald Constable.
- Shepherd, K. (2011). The Superhero Genre. *kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 39(1), 114–123 Seiten.
- Sierra Barra, S. (2011). X-MEN. Evolutionstheoretische Spekulationen. *kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 39(1), 71–81.
- Simmel, G. (1903). Die Großstädte und das Geistesleben. In T. Petermann (Hrsg.), *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden* (Bd. 9, S. 185–206). v. Zahn & Jaensch.

- Simmons, D. (2008). *The Anti-Hero in the American Novel. From Joseph Heller to Kurt Vonnegut*. Palgrave Macmillan.
- Simon, J. (Hrsg.). (1997). *Orientierung der Zeichen*. Suhrkamp.
- Sims, C. (2012). *Ask Chris #110: The Best 'Imaginary' Story*. Comics Alliance. <https://comicsalliance.com/ask-chris-110-the-best-imaginary-story/>
- Sina, V. (2016). *Comic - Film - Gender. Zur (Re)medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. transcript.
- Sina, V. (2018). »It's time to be a hero«. Vom Scheitern der Gender-Parodie im Comicfilm Kick-Ass. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 445-463). transcript.
- Singer, W. (2005b). Das Bild im Kopf-Aus neurobiologischer Perspektive. In B. Graf & A. B. Müller (Hrsg.), *Sichtweisen* (S. 143-158). VS.
- Singer, W. (2005a). *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*. Suhrkamp.
- Singh, N. (2018). *What »Black Panther« Wakanda can teach us about Africa's history - And its future*. The Washington Post. <https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2018/02/28/what-black-panthers-wakanda-can-teach-us-about-africas-history-and-its-future/>
- Smart, T. (2016). *Superhero Popularity in Past and Present America*. PIT Journal. <https://pitjournal.unc.edu/article/superhero-popularity-past-and-present-america>
- Smith, G. (2016). *15 Reasons Why Batman '66 Was The Best*. CBR. <https://www.cbr.com/15-reasons-why-batman-66-was-the-best/>
- Smith, J. (2018). *The Revolutionary Power Of Black Panther*. Time. <https://time.com/black-panther/>
- Smith, P. (2021). Asian Stereotypes and American-Sino Relations in Marvel's Collective Man. *Academia Letters*, Article 669. <https://doi.org/10.20935/AL669>
- Smith, P., & Goodrum, M. (2011). 'We have experienced a tragedy which words cannot properly describe': Representations of Trauma in Post-9/11 Superhero Comics. *Literature Compass*, 8(8), 487-498.
- Smith, T. (2018). *Superhero Ethics: 10 Comic Book Heroes; 10 Ways to Save the World; Which One Do We Need Most Now?* Templeton.
- Snyder, C. R. (1994). *The Psychology of Hope. You Can Get There From Here*. Free Press.
- Soeffner, H.-G. (2004). Protosoziologische Überlegungen zur Soziologie des Symbols und des Rituals. In R. Schlögl, B. Giesen, & J. Osterhammel (Hrsg.), *Die Wirklichkeit der Symbole. Grundlagen der Kommunikation in historischen und gegenwärtigen Gesellschaften* (S. 41-72). UVK.
- Soeffner, H.-G. (2019). *Der geplante Mythos. Untersuchungen zur Struktur und Wirkungsbedingung der Utopie*. Springer.
- Söll, Ä., & Weltzien, F. (2018). Spider-Mans Heldenmaske. Kampf um Männlichkeit im Superheldengenre. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 157-170). transcript.
- Sonderforschungsbereich 948. (2019). *Held. Compendium heroicum*. <https://doi.org/10.6094/HEROICUM/HDD1.0>
- Sontag, S. (1964). Notes on »Camp«. *Partisan Review*, 31(4), 515-530.
- Sorel, G. (1969). *Über die Gewalt*. Suhrkamp.
- Speer, A. (2016). Weisheit und Orientierung. In A. Bertino, E. Poljakova, A. Rupschus, & B. Alberts (Hrsg.), *Zur Philosophie der Orientierung*. De Gruyter.
- Spencer, A. (2018). *The Hulk mutated over 55 years to become Marvel's most multifaceted character. The evolution of Bruce Banner according to the writers who made him great*. Polygon. <https://www.polygon.com/comics/2018/7/11/17550926/the-hulk-history-writers-marvel-comics-thor-ragnarok>
- Spisto, S. (2017). *Civil Rights and Black Panther*. ISIS. <https://isismagazine.org.uk/2017/12/civil-rights-and-black-panther/>
- Spivey, M., & Knowlton, S. (2008). Anti-Heroism in the Continuum of Good and Evil. In R. S. Rosenberg & J. Canzoneri (Hrsg.), *The Psychology of Superheroes. An Unauthorized Exploration* (S. 51-63). BenBella.
- Šprah, A. (2012). Catastrophe, Documentary and the Limits of Cinematic Representation. In C. Meiner & K. Veel (Hrsg.), *The Cultural Life of Catastrophes and Crises* (S. 125-135). De Gruyter.
- Stallmach, J. (1959). *Dynamis und Energeia. Untersuchungen am Werk des Aristoteles zur Problemgeschichte von Möglichkeit und Wirklichkeit*. Anton Hain.
- Stanley, K. E. (2005). »Suffering Sappho!«: Wonder Woman and the (re)invention of the feminine ideal. *Helios*, 32(2), 143-171. Gale Literature Resource Center.
- Steensen, T. (o. J.). Mythen in Schleswig-Holstein. Einführung zum 1. Tag der Schleswig-Holsteinischen Geschichte am 11. Juni 2016 im Hohen Arsenal in Rendsburg. *Mitteilungen der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte*, 91, 5-8.
- Stegmaier, W. (2008). *Philosophie der Orientierung*. De Gruyter.
- Stegmaier, W. (2016). Zur Philosophie der Orientierung. Fragen und Antworten. In A. Bertino, E. Poljakova, A. Rupschus, & B. Alberts (Hrsg.), *Zur Philosophie der Orientierung* (S. 375-408). De Gruyter.
- Stein, D. (2013). Superhero Comics and the Authorizing Functions of the Comic Book Paratext. In D. Stein & J.-N. Thon (Hrsg.), *From Comic Strips to Graphic Novels*. De Gruyter.
- Steinem, G. (2013). Wonder Woman. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 203-210). University Press of Mississippi.
- Steller, J. J. (2017). In the Aftermath of Catastrophe. The Case for Relational Agency in Captain America: Civil

- War (2016). *Helden. Heroes. Héros*, 5(1), 41–49.
- Stolworthy, J. (2020). *Anthony Mackie says Black Panther's crew diversity suggests Marvel only hires 'black people for black movies'*. Independent. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/anthony-mackie-marvel-black-panther-mcu-diversity-falcon-winter-soldier-a9590681.html>
- Stone, S. (2019). *Death of Superman: Everything You Need to Know About DC's Biggest Event*. CBR. <https://www.cbr.com/death-of-superman-breakdown-dc/>
- Stoppe, S. (2019). Aus dem Chaos in die Ordnung – die Schaffung politisch-sozialer Strukturen in Star Trek. In M. C. Bauer (Hrsg.), *Neue Welten – Star Trek als humanistische Utopie?* (S. 165–204). Springer.
- Streim, H. (1975). Heuristische Lösungsverfahren. Versuch einer Begriffsklärung. *Zeitschrift für Operations Research*, 19(5), 143–162.
- Striet, M., & Dober, B. (2016). Mythenverarbeitung – oder: Zur Genealogie moderner Unübersichtlichkeit auf dem Feld des Heroischen. *Helden. Heroes. Héros*, 4(2), 17–22.
- Strömberg, F. (2018). »Hey, Turban-Typ«. Arabische und muslimische Superhelden in amerikanischen Comics nach 9/11. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 385–400). transcript.
- Stuller, J. (2013). Love Will Bring You to Your Gift. In C. Hatfield, J. Heer, & K. Worcester (Hrsg.), *The Superhero Reader* (S. 216–233). University Press of Mississippi.
- Stuller, J. K. (2018). Die Geburt der modernen Mythologie und der Mutter aller weiblichen Superhelden. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 433–438). transcript.
- Summerscale, K. (2016). *Penny dreadfuls: The Victorian equivalent of video games*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/30/penny-dreadfuls-victorian-equivalent-video-games-kate-summerscale-wicked-boy>
- Suvin, D. (1979). *Poetik der Science-Fiction: Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Suhrkamp.
- Swartz-Levine, J. (2017). Madwomen. Sexism as Nostalgia, or Feminism in The New Frontier. In J. J. Darowski (Hrsg.), *The Ages of the Justice League. Essays on America's Greatest Superheroes in Changing Times* (S. 172–185). McFarland.
- Swiderski, R. M. (2012). *X-Ray Vision. A Way of Looking*. Universal.
- T** —
- Tate, C. (2008). The Stereotypical (Wonder) Woman. In R. S. Rosenberg & J. Canzoneri (Hrsg.), *The Psychology of Superheroes. An Unauthorized Exploration* (S. 147–162). BenBella.
- Testard-Vaillant, P. (2018). *An Iconographic Treasure Unearthed in Jordan*. CNRS News. <https://news.cnrs.fr/articles/an-iconographic-treasure-unearthed-in-jordan>
- Thapa, S. (2020). *5 Reasons Why We Need A Spawn Reboot Now (& 5 Why We Don't)*. Screen Rant. <https://screenrant.com/spawn-reboot-do-dont-need-reasons/>
- Thouret, C. (2013). Traveling possible words in graphic narratives: The example of Watchmen (Alan Moore and Dave Gibbons). *Neohelicon*, 40(2), 461–474.
- Tilg, S. (2019). Amazone. *Compendium heroicum*. <https://doi.org/10.6094/HEROICUM/AD1.0.20190807>
- Tilley, C. L. (2012). Seducing the Innocent: Fredric Wertham and the Falsifications that Helped Condemn Comics. *Information & Culture*, 47(4), 383–413.
- Tilley, C. L. (2018). A regressive formula of perversity: Wertham and the women of comics. *Journal of Lesbian Studies*, 22(4), 354–372.
- Tippens, N. (2000). *Dorothy Woolfolk, Superman Editor*. Daily Press. https://web.archive.org/web/20130404225236/http://articles.daily-press.com/2000-12-06news/0012060120_1_superman-comics-comic-books-superman-editor
- Tipton, N. G. (2008). Gender Trouble: Frank Miller's Revision of Robin in the Batman: Dark Knight Series. *The Journal of Popular Culture*, 41(2), 321–336.
- Tobienne, F. Jr. (2017). Wonder Woman Winning with Words: A Paragon of Wisdom, Disarming Threats One at a Time.... In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 133–140). Wiley.
- Toh, J. (2009). »People have had enough tragedy«: The Spectacle of Global Heroism in Superman Returns. In A. Schopp & M. B. Hill (Hrsg.), *The War on Terror and American Popular Culture. September 11 and Beyond* (S. 167–186). Fairleigh Dickinson University Press.
- Topitsch, E. (1979). Gemeinsame Grundlagen mythischen und philosophischen Denkens. In H. Poser (Hrsg.), *Philosophie und Mythos* (S. 1–15). De Gruyter.
- Törne, L. von. (2018). *Die S-Klasse. Superman wird 80*. Der Tagesspiegel. <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/superman-wird-80-die-s-klasse/21146772.html>
- Torres, S. (1996). The Caped Crusader of Camp. Pop, Camp, and the Batman Television Series. In J. Doyle, J. Flatley, & J. E. Muñoz (Hrsg.), *Pop Out* (S. 238–256). Duke University Press.
- Trainer, M. (2015). *What do Johann Sebastian Bach and Spider-Man mean to President Obama?* Share America. <https://share.america.gov/president-obama-favorite-superhero/>
- Truitt, B. (2015). *Frank Miller returns to his »Dark Knight« world*. USA Today. <https://eu.usatoday.com/story/life/2015/11/25/frank-miller-the-dark-knight-iii-the-master-race/76358174/>
- Truman, H. S. (1950). *Remarks in Independence at the Liberty Bell Luncheon*. Harry S. Truman Library. <https://www.trumanlibrary.gov/library/public-papers/280/remarks-independence-liberty-bell-luncheon>
- Trummer, M. (2011). Powermythologie. Zur Phänome-

- nologie des Superhelden in der Ikonografie des Heavy Metal. *kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 39(1), 51–70.
- Turgay, D. (2017). #1, S. 1. Die stetige Wiederkehr des Neuanfangs in Reboots. *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung*, 4, 105–127.
- Turner, V. W. (1998). Liminalität und Communitas. In A. Belliger & D. J. Krieger (Hrsg.), *Ritualtheorien* (S. 251–262). Westdeutscher Verlag.
- Tye, L. (2012). *Superman. The High-Flying History of America's Most Enduring Hero*. Random House.
- U** ———
- Ulmer, K. (1959). *Von der Sache der Philosophie*. Karl Alber.
- Ulrich, P. (2016). *Integrative Wirtschaftsethik. Grundlagen einer lebensdienlichen Ökonomie*. Haupt.
- V** ———
- Van Gelder, L., & Van Gelder, L. (1970). The Radicalization of the Superheroes. *New York*, 3(42), 36–43.
- Vance, D. C. (2016). Racial Stereotypes and War Propaganda in Captain America. In T. Goodnow & J. J. Kimble (Hrsg.), *The 10 Cent War. Comic Books, Propaganda, and World War II* (S. 131–148). University Press of Mississippi.
- VanDerWerff, E. (2016). *Superhero movies have become an endless attempt to rewrite 9/11*. Vox. <https://www.vox.com/2015/5/19/8577803/avengers-age-of-ultron-review-politics>
- Velten, H. R. (2003). Reviewed Work: Der Traum vom Schlaraffenland. Mittelalterliche Phantasien vom vollkommenen Leben by Herman Pleij. *Zeitschrift für Germanistik*, 13(1), 167–169.
- Vieweg, K. (2019). »Auf die (Raum-)Schiffe, ihr Philosophen!« Star Trek und Philosophie. In M. C. Bauer (Hrsg.), *Neue Welten—Star Trek als humanistische Utopie?* (S. 13–32). Springer.
- Vignold, P. (2018). »You Can't Save The World Alone«. Zum zeitgenössischen Comicfilm in Serie. *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung*, 5, 97–124.
- Volkmann-Schluck, K.-H. (1969). *Mythos und Logos. Interpretationen zu Schellings Philosophie der Mythologie*. De Gruyter.
- Voss, D. (2015). Von Ahab zu Schwejk. Formen des Antihelden im Spannungsfeld problematischer Heldentypen der Moderne. *Helden. Héros. Héros*, 3(1), 23–36.
- Voßkamp, W. (1982). Einleitung. In W. Voßkamp, *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie* (Bd. 3, S. 1–10). Metzler.
- Voßkamp, W. (2013). Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. Einleitung. In W. Voßkamp, G. Blumberger, M. Roussel, & C. Thewes (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart* (S. 13–30). Wilhelm Fink.
- W** ———
- Walsh, J. A., Martin, S., & Germain, J. St. (2018). »The Spider's Web«. An Analysis of Fan Mail from Amazing Spider-Man, 1963–1995. In A. Dunst, J. Laubrock, & J. Wildfeuer (Hrsg.), *Empirical Comics Research. Digital, Multimodal, and Cognitive Methods* (S. 62–84). Routledge.
- Walter, F. (2010). *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Reclam.
- Wanner, K. (2017). »And, erm, religious stuff«: Islam, Liberalism, and the Limits of Tolerance in Stories of Faiza Hussain. In A. D. Lewis & M. Lund (Hrsg.), *Muslim Superheroes. Comics, Islam, and Representation* (S. 40–62). Ilex Foundation.
- Warshak, R. A. (2014). *Batman's Traumatic Origins*. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/05/batmans-traumatic-origins/361638/>
- Webber, T. (2016). *Strange History: The Long, Strange Journey of Doctor Strange*. CBR. <https://www.cbr.com/strange-history-the-long-strange-journey-of-doctor-strange/>
- Weber, M. (1985). Ueber einige Kategorien der verstehenden Soziologie. In J. Winckelmann (Hrsg.), *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre* (S. 426–477). Mohr Siebeck.
- Weber, M. (2013). *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Beck.
- Weber, M. (2016). *Max Weber-Studienausgabe Wirtschaft und Gesellschaft*. Mohr Siebeck.
- Weinelt, N. (2015). Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe ‚Held‘ und ‚Antiheld‘. Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive. *Helden. Héros. Héros*, 3(1), 15–22.
- Weldon, G. (2017). *The Caped Crusade. Batman and the Rise of Nerd Culture*. Simon & Schuster.
- Weniger, E. (1956). *Theorie der Bildungsinhalte und des Lehrplans*. Beltz.
- Wertham, F. (2018). Verführung der Unschuldigen. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 271–272). transcript.
- White, M. D. (2017). »What I Had to Do«: The Ethics of Wonder Woman's Execution of Maxwell Lord. In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 104–114). Wiley.
- Wiacek, W. (2017). *Iron Man: Demon in a Bottle*. Now Read This! Graphic Novel Reviews and Recommendations by Win Wiacek. <https://www.comicsreview.co.uk/nowreadthis/2017/07/31/iron-man-demon-in-a-bottle-2/>
- Wiener, O. (2018). Der Geist der Superhelden. In L. Etter, T. Nehrlich, & J. Nowotny (Hrsg.), *Reader Superhelden* (S. 301–309). transcript.
- Wikipedia. (2021). *Identität—Wikipedia, Die freie Enzyklopädie*. <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Identit%C3%A4t&oldid=213128290>

- Williams, S. T. (2012). »Holy PTSD, Batman!«: An Analysis of the Psychiatric Symptoms of Bruce Wayne. *Academic Psychiatry*, 36(3), 252.
- Willmann, O. (1957). *Didaktik als Bildungslehre. Nach ihren Beziehungen zur Sozialforschung und zur Geschichte der Bildung*. Herder.
- Wilpert, G. von. (2001). *Sachwörterbuch der Literatur*. Kröner.
- Wilt, D. E. (2016). Beyond the Storylines. Even More Ways That Comic Books Helped Boys and Girls Help Win the War. In T. Goodnow & J. J. Kimble (Hrsg.), *The 10 Cent War. Comic Books, Propaganda, and World War II* (S. 220–242). University Press of Mississippi.
- Wimmer, J. (2015). Überblicksartikel: Populärkultur und Vergnügen. In A. Hepp, F. Krotz, S. Lingenberg, & J. Wimmer (Hrsg.), *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse* (S. 203–206). Springer.
- Wimmer, M. (2014). *Pädagogik als Wissenschaft des Unmöglichen. Bildungsphilosophische Interventionen*. Ferdinand Schöningh.
- Winkler, S. (2010). Darwin's Natural Selection and the Need for a Kuhnian Apology. *Revista Portuguesa de Filosofia*, 66(4), 919–930.
- Wishnia, S. (2017). *The Summer of Love Revisited: 1967, A Year of Change*. Freedom Leaf. <https://www.freedomleaf.com/summer-of-love-revisited-1967/>
- Wittgenstein, L. (1984). *Das Blaue Buch. Eine philosophische Betrachtung*. Suhrkamp.
- Wittgenstein, L. (2008). *Philosophische Untersuchungen*. Suhrkamp.
- Wolze, W. T. (2015). Komplementarität und Interaktion – Zusammenhänge in Natur und Kultur. *Zeitschrift für Interdisziplinäre Systembildung*, 1–39. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2374.5763>
- Wright, B. W. (2003). *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*. Johns Hopkins University Press.
- Wright, J. L. (2017). Becoming a (Wonder) Woman: Feminism, Nationalism, and the Ambiguity of Female Identity. In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 3–18). Wiley.
- Wunderlich, W. (1998). Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe. In U. Müller & W. Wunderlich (Hrsg.), *Dämonen, Monster, Fabelwesen* (S. 11–38). UVK.
- Y** —
- Yanora, M. (2017). Marked by Foreign Policy: Muslim Superheroes and their Quest for Authenticity. In A. D. Lewis & M. Lund (Hrsg.), *Muslim Superheroes. Comics, Islam, and Representation* (S. 88–109). Ilex Foundation.
- Yogerst, C. (2017). Superhero Films: A Fascist National Complex or Exemplars of Moral Virtue? *Journal of Religion & Film*, 21(1), Article 37.

Z —

- Zanin, A. (2017). Wonder Woman: Feminist Faux Pas? In J. M. Held (Hrsg.), *Wonder Woman and Philosophy* (S. 55–71). Wiley.
- Zogbi, E. (2020). *The Boys Boss Says Season 3 Storyline Will Be Informed by USA's Response to COVID-19*. CBR. <https://www.cbr.com/the-boys-season-3-storyline-covid-19/>
- Zöhler, M. (2015). Gewöhnliche Superheld_innen. Zur universalisierten Zitierbarkeit von Superheldentum in nichtkommerzieller Werbung. *Helden. Heroes. Héros*, 3(2), 77–90.
- Zywietz, B. (2016). *Terrorismus im Spielfilm*. Springer.

Comics**A** —

- Azzarello, B., & Chiang, C. (2011). *Wonder Woman* #1. DC.

B —

- Bendis, B. M., & Gaydos, M. (2001). *Alias* #1. Marvel.
- Binder, O., & Swan, K. (1954). *Superman's Pal Jimmy Olsen* #1. DC.
- Biro, C. (1941). *Daredevil Battles Hitler*. In *Daredevil Comics* #1. Lev Gleason Publications.

C —

- Claremont, C., & Byrne, J. (1980). *Uncanny X-Men* #129–138. Marvel.
- Claremont, C., & Lee, J. (1991). *X-Men* #1. Marvel.
- Claremont, C., & Trimpe, H. (1976). *Captain Britain Weekly* #1. Marvel UK.
- Claremont, C., Wein, L., & Cockrum, D. (1975). *Uncanny X-Men* #94. Marvel.
- Coates, T.-N., & Stelfreeze, B. (2016). *Black Panther* #1. Marvel.
- Coates, T.-N., & Yu, L. F. (2018). *Captain America* #1. Marvel.
- Conway, G., & Andrew, R. (1974). *The Amazing Spider-Man* #129. Marvel.
- Conway, G., & Kane, G. (1973). *The Amazing Spider-Man* #121. Marvel.
- Conway, G., & Kane, G. (1973). *The Amazing Spider-Man* #122. Marvel.
- Cooke, D. (2004). *DC: The New Frontier* #1–6. DC.
- Cornell, P., & Kirk, L. (2008). *Captain Britain and MI-13* #1. Marvel.

D —

- DeConnick, K. S., Hepburn, S., & Sandoval, G. (2013). *Captain Marvel* #14. Marvel.
- Ditko, S., & Lee, S. (1965). If Eternity Should Fail! In: *Strange Tales* #138. Marvel.
- Dorfman, L., & Novik, I. (1970). *Superman's Girl Friend, Lois Lane* #101. DC.
- Dorfman, L., & Swan, C. (1971). *Action Comics* #397. DC.

E —

- Eisner, W., & Berg, D. (1940). *National Comics* #1. Quality Comics.
- Englehart, S., & Buscema, S. (1974). *Captain America* #180. Marvel.
- Englehart, S., & Starlin, J. (1973). *Special Marvel Edition* #15. Marvel.
- Evans, O. C., Terrell, J., Cooper, L., Evans Jr., G. J., Len & Cravat (1947). *All-Negro Comics* #1. All-Negro Comics.

F —

- Finger, B., & Kane, B. (1940). *Batman* #1. DC.
- Finger, B., & Kane, B. (1939). *Detective Comics* #27. DC.
- Finger, B., & Moldoff, S. (1960). *Batman* #134. DC.
- Finger, B., & Schaffenberger, K. (1959). *Superman's Girl Friend, Lois Lane* #11. DC.
- Fox, G., & Infantino, C. (1961). *The Flash* #123. DC.
- Fox, G., & Sekowsky, M. (1964). *Justice League of America* #29. DC.
- Fox, G., & Sekowsky, M. (1960). *The Brave and the Bold* #28. DC.

G —

- Goodwin, A., & Tuska, G. (1972). *Luke Cage, Hero for Hire* #1. Marvel.

H —

- Hamilton, E., & Moldoff, S. (1956). *Detective Comics* #233. DC.
- Hine, D., & Padilla, A. (2011). *Detective Comics Annual* #12. DC.
- Hudlin, R., & Romita Jr., J. (2005). *Black Panther* #1. Marvel.
- Hughes, R. E., & Mandel, G. (1940). Origin of the Woman in Red. In *Thrilling Comics* #2. Standard Comics.

J —

- Jimenez, P., Chiang, C., Igle, J., & Buzz (2001). *Wonder Woman: Our Worlds at War* #1. DC.
- Johns, G., & Mahnke, D. (2012). *Green Lantern* #0. DC.
- Johns, G., Morrison, G., Rucka, G., Waid, M., Giffen, K., McKone, M., Justiniano, Barrows, E., Batista, C., Olliffe, P., & Robertson, D. (2007). *52* #52. DC.
- Jurgens, D., & Breeding, B. (1993). *Superman* #75. DC.

K —

- Kanigher, R., & Infantino, C. (1956). *Showcase* #4. DC.
- Kanigher, R., & Peter, H. G. (1946). Wonder Woman: The Bog Trap. In *Sensation Comics* #58. DC.
- Kirby, J. (1971). *New Gods* #1. DC.
- Kirby, J. (1971). *New Gods* #3. DC.
- Kurtzman, H., & Wood, W. (1953). *Mad* #4. EC.

L —

- Lee, S., & Ditko, S. (1962). *Amazing Fantasy* #15. Marvel.
- Lee, S., & Kane, G. (1971). *The Amazing Spider-Man* #96. Marvel.
- Lee, S., & Kirby, J. (1966). *Fantastic Four* #52. Marvel.
- Lee, S., & Kirby, J. (1961). *The Fantastic Four* #1. Marvel.
- Lee, S., & Kirby, J. (1961). *The Incredible Hulk* #1. Marvel.
- Lee, S., Lieber, L., & Kirby, J. (1962). *Journey into Mystery* #85. Marvel.
- Lee, S., & Romita Sr., J. (1967). *The Amazing Spider-Man* #50. Marvel.
- Lewis, S., & Timms, J. (2021). *Future State: Superman of Metropolis* #1. DC.

M —

- Marston, W. M., & Peter, H. G. (1948). *Wonder Woman* #28. DC.
- Marston, W. M., & Peter, H. G. (1943). *Sensation Comics* #22. DC.
- Marston, W. M., & Peter, H. G. (1942). *Wonder Woman* #1. DC.
- Marston, W. M., & Peter, H. G. (1942). Wonder Woman Arrives in Man's World. In *Sensation Comics* #1. DC.
- Marston, W. M., & Peter, H. G. (1941). *Introducing Wonder Woman*. In *All-Star Comics* #8. DC.
- McFarlane, T. (1992). *Spawn* #1. Image.
- McFarlane, T. (1990). *Spider-Man* #1. Marvel.
- Michelinie, D., Layton, B., & Romita Jr., J. (1979). *Iron Man* #120–128. Marvel.
- Millar, M., & McNiven, S. (2006–2007). *Civil War* #1–6. Marvel.
- Millar, M., & Quitely, F. (2013). *Jupiter's Legacy* #1. Image.
- Miller, F. (1986). *The Dark Knight Returns*. DC.
- Moore, A., & Davis, A. (1982). *Marvel Superheroes* #387. Marvel UK.
- Moore, A., & Gibbons, D. (1986–87). *Watchmen* #1–12. DC.
- Moore, A., & Swan, C. (1986). *Superman* #423. DC.
- Moore, A., Swan, C., & Anderson, M. (1986). *Action Comics* #583. DC.
- Moore, A., & Tottleben, J. (1986). *Swamp Thing* #53. DC.
- Morrison, G., & Grant, J. (2018). *All-Star Superman* #1–12. DC.

Morrison, G. & Sciver, E. v. (2002). *New X-Men* #133. Marvel.

Morrison, G., & Story, K. (2011). *Batman: The Return of Bruce Wayne* #1–6. DC.

O

O'Neil, D., & Adams, N. (1972). *Green Lantern / Green Arrow* #87. DC.

O'Neil, D., & Adams, N. (1971). *Green Lantern / Green Arrow* #86. DC.

O'Neil, D., & Adams, N. (1971). *Green Lantern / Green Arrow* #85. DC.

O'Neil, D., & Adams, N. (1970). *Green Lantern / Green Arrow* #76. DC.

O'Neil, D., & Adkins, D. (1968). This Dream ... This Doom! In: *Strange Tales* #167. Marvel.

P

Parker, B., & Beck, C. C. (1940). *Whiz Comics* #2. Fawcett Publications.

S

Schiff, J., & Schaffenberg, K. (1963). *Superman's Girl Friend, Lois Lane* #41. DC.

Siegel, J., & Shuster, J. (1940). How Superman Would End the War. In *Look* 27. Februar 1940.

Siegel, J., & Shuster, J. (1939). *Superman* #1. DC.

Siegel, J., & Shuster, J. (1938). Superman, Champion of the Oppressed. In *Action Comics* #1. National Allied Publications.

Siegel, J., & Shuster, J. (1933). The Reign of the Superman. In *Science Fiction: The Advance Guard of Future Civilization* #3.

Simon, J., & Kirby, J. (1940). *Captain America Comics* #1. Timely Comics.

Starling, J., & Milgrom, A. (1973). *Captain Marvel* #29. Marvel.

Straczynski, J. M., & Romita Jr., J. (2001). *The Amazing Spider-Man* #36. Marvel.

W

Waid, M., & Kitson, B. (2009). *The Amazing Spider-Man* #583. Marvel.

Waid, M., & Ross, A. (1996). *Kingdom Come* #1–4. DC.

Wilson, G. W., & Alphonso, A. (2015). *Ms. Marvel: Metamorphose*. Marvel.

Wilson, G. W., & Alphonso, A. (2014). *Ms. Marvel* #1. Marvel.

Wolfman, M., & Pérez, G. (2012). *Crisis on Infinite Earths* #1–12. DC.

Woolfolk, W., & Plastino, A. (1949). *Superman* #61. DC.

Filme und Serien

A

Avengers: Endgame, USA 2019, R: Russo, A., & Russo, J.

B

Batman, USA & UK 1989, R: Burton, T.

Batman TV-Serie, USA 1966–68, R: Rudolph, O. et al.

Batman Begins, USA & UK 2005, R: Nolan, C.

Batman v Superman: Dawn of Justice, USA 2016, R: Snyder, Z.

Black Lightning TV-Serie, S03, E05, USA 2020, R: Townsend, R.

Black Panther, USA & Südafrika 2018, R: Coogler, R.

Black Widow, USA 2021, R: Shortland, C.

C

Cloak & Dagger TV-Serie, S01, E09, USA 2018, R: Woolnough, J.

G

Gotham TV-Serie, S03, E03, USA 2017, R: Bailey, R.

H

Heroes TV-Serie, USA 2006–10, R: Semel, D. et al.

I

Invincible TV-Serie, USA 2021, R: Allen J. et al.

Iron Man, USA & Kanada 2008, R: Favreau, J.

J

Jupiter's Legacy TV-Serie, S01, E01, USA 2021, R: DeKnight, S. S.

Justice League, USA, Kanada & UK 2017, R: Snyder, Z.

L

Luke Cage TV-Serie, S01, E06, USA 2016, R: Miller, S.

S

Spawn, USA 1997, R: Dippé, M. A. Z.

Spider-Man, USA 2002, 2004, 2007, R: Raimi, S.

Stargirl TV-Serie, S01, E04, USA 2020, R: Hardy, R.

Supergirl TV-Serie, S05, E09, USA 2019, R: Warn, J.

Superman, USA, UK & Kanada 1978, R: Donner, R.

T

The Avengers, USA 2012, R: Whedon, J.

The Dark Knight, USA & UK 2008, R: Nolan, C.

The Dark Knight Rises, USA & UK 2012, R: Nolan, C.

The Falcon and The Winter Soldier TV-Serie, S01, E01, USA 2021, R: Skogland, K.

The Falcon and The Winter Soldier TV-Serie, S01, E06,
USA 2021, R: Skogland, K.

The Flash TV-Serie, S06, E09, USA 2019, R: McWhirter, D.

X —

X-Men, USA 2000, R: Singer, B.

