

Der fantastische Film

Geschichte und Funktion in der
Mediengesellschaft

herausgegeben von
Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus

Königshausen & Neumann

FILM – MEDIUM – DISKURS

herausgegeben von

Oliver Jahraus – Stefan Neuhaus

Band 10

Inhalt

Oliver Jahraus / Stefan Neuhaus: Fantastik als Paradigma der Kultur.	7
Stefan Neuhaus: Das Fantastische als die Signatur der Zeit. Möglichkeiten eines ,unmöglichen Tauschs' von Theorie und Film.....	13
Wolfgang Martynkewicz: Von der Fremdheit des Ichs. Das Doppelgängermotiv in <i>Der Student von Prag</i> (1913)	19
Gunter E. Grimm: Monster und Galan. Graf Draculas filmische Metamorphosen	41
Christoph Houswitschka: Burned to Light: Die Rezeption von F.W. Murnaus <i>Nosferatu</i> (1922) in E. Elias Merhiges <i>Shadow of the Vampire</i> (2000).....	61
Johannes Pankau u. Jens Thiele: Ein seltsamer Fall: <i>The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde</i> (1886) von Robert Louis Stevenson und Rouben Mamoulians filmische Adaption von 1931	83
Birgit Haas: Nostalgie und Klischeemontage. Robert Zemeckis <i>Zurück in die Zukunft</i> (1985)	97
Stefan Neuhaus: Allegorien der Macht: <i>Batman</i> (1989/1992) und <i>Spider-Man</i> (2002) ..	111
Michael Meyer: <i>Frankenstein</i> (1994): Monströse Transformationen in Text und Film	129
Oliver Jahraus: Die Matrix des Mediums Film. Philosophische und religiöse Aspekte des Fantastischen in <i>The Matrix</i> (1999)	145
Sabine Kyora: Im Körper des Anderen: <i>Being John Malkovich</i> (2000)	159

Ken Woodgate: <i>The Others</i> (2001): Fantastische Umkehrung	171
Gertrud Rösch: Wächst das Rettende auch? Die Konzeptualisierung und Visualisierung des Bösen in den Filmen <i>Harry Potter</i> (2001/2002) und <i>Men in Black</i> (1997/2002).....	187
Beiträger/-innen.....	199

Allegorien der Macht: *Batman* (1989/1992) und *Spider-Man* (2002)

STEFAN NEUHAUS (INNSBRUCK)

I. Welche Filme?

Die vier *Batman*-Verfilmungen der 80er und 90er Jahre – jeweils zwei von Tim Burton und Joel Schumacher – waren große Publikumserfolge, die jüngste *Spider-Man*-Verfilmung, 2001 in die Kinos gekommen, dürfte schon aus diesem Grund den Produzenten als sichere Bank erschienen sein. Der 11. September kam dazwischen, der Trailer und der Film mussten angepasst werden – das World Trade Center wurde herausgeschnitten.¹ Den Erfolg des Films konnte das aber nicht stoppen. Die Kinokassen klingelten. Was ist der Grund dafür, dass ein als Fledermaus und ein als Spinne maskierter Mensch so viele jugendliche und erwachsene Zuschauer begeistern konnten? Die zweite Frage betrifft die Qualität: Können auf finanziellen Erfolg programmierte Action-Filme mit hochgradig unwahrscheinlicher Handlung mehr sein als – im besten Fall – geistiges Kaugummi für den Kino- oder Fernsehabend? Wie Analyse und Interpretation der beiden ersten *Batman*- und des *Spider-Man*-Films zeigen werden, muss die Antwort auf diese Fragen differenziert ausfallen.

II. Superhelden und Libido

Seit Freud weiß man, dass sich Menschen bemühen, Unlust zu vermeiden. Sie sind nur bereit, dies nicht zu tun, wenn sie wissen, dass es einer Strategie des Lustgewinns dient.² Die Triebstruktur des Menschen, von Freud als Libido bezeichnet, richtet sich im Laufe der Entwicklung zum Erwachsenen auf gesellschaftlich und kulturell positiv sanktionierte Ziele, etwa auf das Erreichen eines Studienabschlusses. Die Unlust bei so mancher Vorlesung oder Seminararbeit auf dem Weg dorthin wird dann als notwendiges Übel akzeptiert. Unsere Umwelt ist allerdings voller notwendiger Übel – frühes Aufstehen, Arbeitsdisziplin, ökonomischer Verzicht (warum kann ich nicht auch ein so schönes Auto wie der da haben?) und vieles mehr. Im Laufe der Zeit lernt der Mensch, von außen wirkende Regeln, den durch

¹ Vgl. hierzu meinen kleinen Aufsatz: Die zwei Türme. *Spider-Man* und der 11. September. Unter Mitarbeit von Thorben Dyk. In: Matthias N. Lorenz (Hg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (Film – Medium – Diskurs 4), S. 105-116.

² Zur Relevanz des Themas für die Medienrezeption vgl. v.a. Thomas Anz: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München: C.H. Beck 1998.

sie erzeugten Druck als positiv zu begreifen und in die eigene Lebensstrategie einzubauen, etwa die Erledigung eines schwierigen Geschäfts unter Zeitdruck wie eine sportliche Herausforderung anzugehen.

Das Ich ist nach Freud die eigentliche Persönlichkeit des Menschen, es muss oft schwierige oder unvereinbare Anforderungen versuchen zu erfüllen. Wer stellt diese Anforderungen? „Die drei Zwingherren sind die Außenwelt, das Über-Ich und das Es.“ Die Folge kann „Angstentwicklung“ sein. Um die inneren Konflikte zu lösen oder zu entschärfen, muss das Ich oftmals mit „diplomatischer Unaufrichtigkeit“ gegen sich selbst vorgehen.³

Die Aufgabe der Psychoanalyse ist laut Freud eine zivilisatorische, damit führt er ein Bewertungskriterium ein, das ihn in Übereinstimmung mit allen wichtigen Gesellschaftstheorien seit der Aufklärung bringt, sofern es deren Ziel ist, Gesellschaft zum Besten aller und zugleich jedes Einzelnen zu organisieren:

Ihre Absicht [die Absicht der Zivilisation] ist ja, das Ich zu stärken, es vom Über-Ich unabhängiger zu machen, sein Wahrnehmungsfeld zu erweitern und seine Organisation auszubauen, so daß es sich neue Stücke des Es aneignen kann. Wo Es war, soll Ich werden.⁴

Fiktionen spielen in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle, wie Freud in seinem bekannten Aufsatz *Der Dichter und das Phantasieren* gezeigt hat.⁵ Wie Träume verschlüsseln Fiktionen die geheimen Wünsche, im Raum der Fiktion lassen sich diese ansonsten von der Gesellschaft negativ sanktionierten Wünsche ausleben. Freud hat dabei den Autor im Blick, doch gilt das gleiche für den Rezipienten, der spezifische Bedürfnisse durch die Lektüre von Büchern oder das Ansehen von Filmen zu stillen versucht.

Das psychische Verfahren ist schnell skizziert: Die beiden „Zwingherren“ nötigen zur Codierung, die eine Rezeptionssituation oftmals in den Bereich des Unbewussten abdrängt – man freut sich insgeheim über J.R.s schurkisches Handeln in *Dallas*, aber wichtig ist, dass das Böse letztlich keine Früchte trägt und der Schurke immer wieder für seine Untaten bestraft wird. Das ganze *mainstream*-Kino Hollywoods funktioniert nach diesem Prinzip – der Zuschauer kann unterdrückte Wünsche und Eigenschaften durch Identifikation mit den negativen Figuren oder mit den dunklen Seiten der positiven Figuren ausleben, wobei das Über-Ich und die Gesellschaft verlangen, dass das Böse negativ dargestellt und zum Schluss einer Bestrafung zugeführt wird.

Besonders deutlich wird dieses Muster in den gewählten Filmen, sie können als paradigmatisch für die Funktionsweisen von Kino und Film überhaupt angesehen werden: Ein Superheld und ein Superschurke (oder mehrere Superhelden und

³ Sigmund Freud: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Biographisches Nachwort von Peter Gay. 2., korr. Aufl. Frankfurt/Main: Fischer 1991, S. 79.

⁴ Ebd., S. 81.

⁵ Vgl. Sigmund Freud: Werke aus den Jahren 1906-1909. Frankfurt/Main: Fischer 1999 (Gesammelte Werke 7), S. 213-223.

Superschurken) stehen sich gegenüber und im triumphalen Sieg des Guten wird die Vorrangstellung des Zivilisatorischen gegenüber dem Primitiven inszeniert, das Gelernte und in der Folge auch gelebte Weltbild wird wiederhergestellt und bestätigt. Durch Identifikation mit den Superhelden wie den Bösewichtern können – einmal mit gutem Gewissen und einmal mit dem Nervenkitzel des Verbotenen – Allmachtsfantasien und Aggressionen ausgelebt werden.

Solche Überlegungen zur Analyse und Interpretation von Filmen auf der Basis psychoanalytischer Theoreme lässt die Schlussfolgerung zu, dass Filme, die nach einem stereotypen Muster von Wunscherfüllung und Normbestätigung funktionieren, wenig mehr leisten als eine placebohafte Ruhigstellung des Rezipienten. Gelernte, unbewusste Strukturen werden bestätigt, Heuchelei (das heimliche Ausleben negativ sanktionierter Triebe) wird gefördert. Weshalb aber produziert Hollywood solche Filme am laufenden Band, ist der Grund ausschließlich die Nachfrage, also der Wunsch des Rezipienten nach Unterhaltung, virtueller Triebbefriedigung und Bestätigung des tradierten Weltbildes?

III. Die Macht ist mit ihnen

Die Organisation von Menschen als Gesellschaft pendelt zwischen Anarchie und Auslöschung der Individualität. Auch heute noch ist strittig, welche Regeln des Kollektivs Individuen in Freiheit setzen, ohne die Freiheit anderer Individuen zu beschneiden. Zumindest in westlichen Gesellschaften ist dieser Grundgedanke der Aufklärung zum selbstverständlichen Ziel politischen Handelns geworden, zumindest in Form von Lippenbekenntnissen. In dem einerseits sich ständig verändernden, andererseits in vielerlei Hinsicht statischen gesellschaftlichen Diskurs bilden sich jedoch Machtzentren, die man sich als Knoten im Netz der Beziehungen der Menschen zueinander vorstellen kann. Grundlage dieser Beziehungen sind Handlungen und Kommunikation, über beides wird Gesellschaft organisiert, wird Konsens ausgehandelt und Dissens ausgetragen. Zur Organisation von Gesellschaft ist es nötig, das zunächst primär den eigenen Interessen folgende Individuum zu disziplinieren. Michel Foucault hat gezeigt, dass solche Disziplinierungen allgegenwärtig sind, dass sie den gesellschaftlichen Diskurs durchtränken und strukturieren. Art wie Umfang der gesellschaftlichen Disziplinierung haben sich historisch immer weiter ausdifferenziert. Im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit ergab sich eine wichtige „Zieländerung“, die durch die immer komplexer werdende gesellschaftliche Realität notwendig wurde. Foucault schließt aus dem Ende der ‚peinlichen‘ Strafen, dem Übergang zu Gefängnis und Irrenanstalt: „Da es [das Ziel] nicht mehr der Körper ist, ist es die Seele.“⁶

⁶ Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Aus dem Französischen übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 25.

Man sage nicht, die Seele sei eine Illusion oder ein ideologischer Begriff. Sie existiert, sie hat eine Wirklichkeit, sie wird ständig produziert – um den Körper, am Körper, im Körper – durch Machtausübung an jenen, die man bestraft, und in einem allgemeineren Sinn an jenen, die man überwacht, dressiert und korrigiert, an den Wahnsinnigen, den Kindern, den Schülern, den Kolonisierten, an denen, die man an einen Produktionsapparat bindet und ein Leben lang kontrolliert.⁷

Das Ergebnis ist eine „Mikrophysik der Macht, die von den Apparaten und Institutionen eingesetzt wird“,⁸ aber auch von den Individuen selber, die danach streben, ihre Position im Diskurs zu halten oder zu verbessern.

Die Verteilung von und der Zugang zu Wissen spielt bei dem Spiel um die Macht eine entscheidende Rolle:

Vielleicht muß man dem Glauben entsagen, daß die Macht wahnsinnig macht und daß man nur unter Verzicht auf die Macht ein Wissender werden kann. Eher ist wohl anzunehmen, daß die Macht Wissen hervorbringt (und nicht bloß fördert, anwendet, ausnutzt); daß Macht und Wissen einander unmittelbar einschließen; daß es keine Machtbeziehung gibt, ohne daß sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert.⁹

Auch Film und Fernsehen können nach Foucault als „Produktionsapparat“ beschrieben werden, mit denen einerseits das Individuum – der Rezipient – kontrolliert und diszipliniert, andererseits Wissen produziert wird, das auch die aktive Teilhabe am Spiel um die Macht ermöglicht. Hier decken sich die mögliche aufklärerische Funktion von Fiktionen und Foucaults Intention am Offenlegen der „Mikrophysik der Macht“: Nur wer das Spiel durchschaut, kann es aktiv gestalten und die Spielbedingungen für sich und andere verbessern.

Foucaults machtkritischer Ansatz läßt sich mit den Einschätzungen Pierre Bourdieus zusammendenken,¹⁰ der explizit das formuliert hat, was bei Foucault implizit als Motivation vorhanden ist: „[...] daß ein Bewußtsein von den strukturellen Mechanismen, aus denen unmoralisches Verhalten hervorgeht, es ermöglichen würde, etwas zu ihrer Kontrolle zu unternehmen.“¹¹ Bourdieu zeichnet ein Bild des Fernsehens als Ort „symbolischer Unterdrückung“, der „bedrohlichen Instrumentalisierung“.¹² Solche Kritik an dem, was gesendet wird, als Machtmissbrauch in

⁷ Ebd., S. 41.

⁸ Ebd., S. 38.

⁹ Ebd., S. 39.

¹⁰ Foucaults Kritik an Freud und Bourdieus Kritik an Foucault wird hier bewusst vernachlässigt, da diese Kritik nach meiner Einschätzung Bestandteil einer Taktik der Abgrenzung und Positionierung der eigenen Theorie ist.

¹¹ Pierre Bourdieu: Über das Fernsehen. Aus dem Französischen von Achim Russer. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998 (edition suhrkamp 2054), S. 79.

¹² Ebd., S. 13 u. 17.

Form von Sozialdisziplinierung lässt sich ergänzen durch die psychoanalytische Perspektive, die Gründe, weshalb die Disziplinierung durch das Fernsehen (und den Film) so gut funktioniert. Bourdieu prägt mit Blick auf Talkshows den Begriff „Spiegel des Narziß“,¹³ dieser Spiegel funktioniert allerdings in beiden Richtungen. Die Zuschauer erlangen ihre Gratifikationen über Identifikation mit bestimmten Personen und Positionen, die auf dem Bildschirm anwesend und aktiv oder abwesend sind in der Gestalt, dass der Zuschauer die Positionen des/der Abwesenden mit den auf dem Bildschirm präsentierten abgleicht und die Diskutanten kritisch bewertet, oftmals – wer kennt das nicht – sogar lautstark, als ob der Fernsehschirm durchlässig wäre und man den Zuschauer im Senderaum hören könnte. Damit wird die perfekte Illusion von Machtteilhabe illustriert, die das Fernsehen durch seinen visuellen, mimetischen Charakter suggeriert – und die mit der faktischen Machtlosigkeit des Rezipienten kontrastiert, dem als einzige Macht die Möglichkeit bleibt, den Fernseher auszuschalten oder auf ein anderes Programm umzuschalten.

Im abgedunkelten Raum des Kinos steigert sich die Illusion bis zur absoluten Identifikation, zur Auslöschung der Individualität des Zuschauers, es sei denn, der Film steuert gegen diese Tendenz. Im Medium jedes Films kann der Zuschauer zumindest virtuell die Lustempfindungen generieren – insofern ist die Teilhabe im Film aktiv – die ihm in der Realität verwehrt sind. Über die entweder kathartische oder stimulierende Wirkung solcher Erfahrungen wird bekanntlich gestritten, diese Frage soll hier keine Rolle spielen. Es geht viel grundsätzlicher darum, ob Filme im skizzierten theoretischen Rahmen eine die gesellschaftliche Macht stabilisierende oder subvertierende Funktion erfüllen. Eine hier nicht beweisbare, aber aus Foucaults und Bourdieus Machtkritik herleitbare Grundannahme dazu lautet, dass Film und Fernsehen als Massenmedium grundsätzlich systemstabilisierend wirken. Ausnahmen werden als Ventil für hoffnungslos kritische Geister oder als Studienobjekt für Intellektuelle, die eine machtkritische Perspektive in ihr kollektives wie individuelles Image eingebaut haben, geduldet und innerhalb des Diskurses der Intellektuellen positiv sanktioniert, etwa durch die Vergabe von Preisen, die je nach Breitenwirkung auch ein Spagat zwischen den beiden Polen sein kann.

So könnte man versuchen nachzuweisen, dass der Oscarregen für *American Beauty* im Jahr 2000 ein geschickter Schachzug der Macht war, gegen die Strategie des Films, die im Mythos des amerikanischen Traums aufgehenden US-amerikanischen Werte mythoskritisch als inhaltsleer und die Freiheit von Individuen gefährdend zu entlarven. Durch die Prämierung konnte der Film von systemsubvertierend in systemstabilisierend umcodiert werden: Die US-amerikanische Gesellschaft demonstriert einerseits Selbstkritik, punktuell wie als selbstverständlicher Bestandteil des Diskurses, und entwertet andererseits durch die stereotype Vermarktung eines Spitzenfilms als *mainstream* dessen gegen den *mainstream* gerichtete Wirkungsstrategie. Das Produzieren von diskurskritischen Filmen ist somit ein Teufelskreis: Entweder erreicht man nur jene, die sowieso schon diskurskritisch eingestellt sind,

¹³ Ebd., S. 17.

und zementiert deren sich zu Vorurteilen verfestigenden Urteile, oder man erreicht ein breites Publikum, das gar kein Sensorium für die diskurskritischen Konnotationen besitzt und nur die Handlungsebene wahrnimmt: Perfekte Bilder, schöne und hässliche Menschen, Spannung und Nervenkitzel, Leid und Glück der Figuren.

Film und Fernsehen bieten, das sollte unmittelbar einleuchten, durch die Visualisierung die für die symbolische Machtausübung besten Möglichkeiten. „Das Fernsehen verlangt die Dramatisierung, und zwar im doppelten Sinn: Es setzt ein Ereignis in Bilder um, und es übertreibt seine Bedeutung, seinen Stellenwert, seinen dramatischen, tragischen Charakter.“¹⁴ Action-Filme mit Superhelden steigern die visuelle Dramatik im Wortsinn ins Extreme, Super-Egos¹⁵ können Häuser versetzen und die Rotation von Planeten beeinflussen (siehe die von 1979-86 uraufgeführten vier *Superman*-Filme). Die Möglichkeiten der Erweiterung mimetischer Inhalte durch die Fantastik macht alles möglich, und doch ist alles, was den Zuschauern vorgesetzt wird, oft nur die unendliche Variation des Bekannten. Die Konzentration auf die visuellen Effekte führt zu einem von Bourdieu am Beispiel der Talkshows beschriebenen Effekt: „[...] das Ringen um Exklusivität, das andernorts, in anderen Berufsfeldern Originalität, Einzigartigkeit hervorbringt, endet hier in Uniformisierung und Banalisierung.“¹⁶

Gerade bei Comicfiguren muss das nicht zwangsläufig so sein, immerhin war die Gattung von Beginn an eher subversiv als systemstabilisierend. Erst als sich der Comic in den 30er Jahren „den Forderungen, die nach realistischer Handlung und realistischer Widerspiegelung des Lebens, nach Glaubwürdigkeit und Lehrhaftigkeit erhoben wurden“, zu beugen begann,¹⁷ geriet er in den Sog von Erfolg und Kommerzialisierung. Satire und Ironie blieben lediglich Qualitätsmerkmale der unangepassten Strips.¹⁸ Dem Wunsch nach Eskapismus und Kompensation dienten die Superhelden in besonderer Weise. *Superman* hielt gegen die Realität der Gangsterbosse, der internationalen Spannungen und kriegerischen Auseinandersetzungen, mit dem 2. Weltkrieg als traurigem Höhepunkt.

„Batman“, 1939 zum ersten Mal erschienen, geht darin über ‚Superman‘ hinaus, daß sich der Akzent vom ‚Champion of the oppressed [...]‘ eindeutig auf den ‚Rächer des Verbrechens‘ verlagert hat; Vergeltung ist, wie schon die erste Folge zeigt, sein ganz persönliches Motiv.“¹⁹ Die Tendenz zur Trivialität scheint offensichtlich, so urteilt Bernd Dolle-Weinkauff über Superhelden, vorrangig am Beispiel von Spider-Man: „Die Superhelden der ersten Generation zeichneten sich noch

¹⁴ Ebd., S. 25.

¹⁵ Der Versuch eines bedeutungsreichen Wortspiels: Im Englischen heißt das Über-Ich ‚Super-Ego‘.

¹⁶ Bourdieu: Über das Fernsehen, S. 27.

¹⁷ Karl Riha: Zok Roarr Wumm. Zur Geschichte der Comics-Literatur. Steinbach: Anabas 1970, S. 11.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 16f.

¹⁹ Ebd., S. 25.

durch ungebrochenes Pathos und einen selbstverständlichen Missionseifer aus.“²⁰
Dabei werden die Figuren auf triviale Weise vermenschlicht:

Insbesondere bei „Spider Man“ Peter Parker werden die Leiden an der eigenen Existenz und deren Bestimmung durch Schuldgefühle genährt, die aus der Notwendigkeit seiner Geheimidentität resultieren. Mehr als die Schurken von New York machen der „Spinne“ die Herzattacken seiner geliebten Tante May und die teilweise tragischen Schicksale seiner Freundinnen zu schaffen. Die wohlkalkulierte, dick aufgetragene Sentimentalität macht den Helden zwar nicht realistischer, begrenzt jedoch das alleinige Regiment uferloser Superkräfte über deren [sic] Charakter und Handlungen.²¹

Die Geschichte, Struktur und Funktion der Superhelden-Comics zu untersuchen, insbesondere der beiden im Titel genannten, wäre sicher sehr spannend, doch soll das hier nicht Thema sein. Zu fragen ist nun endlich, wie sich die neueren Verfilmungen von *Batman* und *Spider-Man* in den skizzierten Rahmen einordnen lassen. Auf den ersten Blick handelt es sich um vorrangig kommerzielle *mainstream*-Filme ohne diskurskritische Tendenz. Es wird sich zeigen, dass dies auf geradezu erstaunliche Weise auf *Spider-Man*, dafür aber nicht auf *Batman* zutrifft, ein Film, der wie ein trojanisches Pferd funktioniert: Wer sich auf ihn einlässt, muss Erschütterungen stereotyper, machtstabilisierender Positionen zulassen.

IV. Die dunkle Seite der Macht

Batman ist ein Comic-Superheld der ersten Stunde. 1938 erschien „Heft 1 der *Action Comics* mit dem Senkrechtstarter *Superman*, zu dem sich in *Detective Comics* Nr. 27 (1939) der nicht minder erfolgreiche Kampfgefährte *Batman* gesellte.“²² Zunächst von Bob Kane kreiert, später von Marshall Rogers und Terry Austin neu gezeichnet²³ blieb *Batman* über Jahrzehnte einer der den Markt bestimmenden Comic-Helden. Die früheren Verfilmungen des *Batman*-Comics waren kommerziell erfolgreich, sind wegen ihrer Naivität und Revitalisierung von Stereotypen hier aber vernachlässigbar. Aus einer Serie der 40er Jahre wurde ein Spielfilm geschnitten, der 1966, mit Lewis Wilson in der Titelrolle, in die Kinos kam. Bereits 1967 folgte ein weiterer *Batman* mit Adam West in der Titelrolle, der stellvertretend für die US-amerikanischen Politiker zeittypische Superschurken besiegte. Auch der Zeichentrickfilm von 1993 mit dem Titel *Batman: Mask of the Phantasm* soll hier keine Rolle spielen.

²⁰ Bernd Dolle-Weinkauff: Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945. Mit einem Vorwort von Klaus Doderer. Weinheim u. Basel: Beltz 1990, S. 267.

²¹ Ebd., S. 269f.

²² Wolfgang J. Fuchs u. Reinhold Reitberger: Comics-Handbuch. Reinbek: Rowohlt 1978, S. 27.

²³ Vgl. ebd., S. 268.

Der kommerziellen Klischee-Falle entkommen die beiden letzten Verfilmungen der Viererserie nicht, die Joel Schumacher 1995 und 1997 realisierte: *Batman Forever* und *Batman & Robin*, die aber immerhin Problematisierungsversuche unternehmen (etwa in der Auseinandersetzung von Batman und seinem Helfer Robin oder der tragischen Familiengeschichte von Mr. Freeze im letzten Film) und die, wie die beiden ersten Filme, auch wieder durch eine brillante Besetzung der Superhelden punkten können. Insbesondere Jim Carrey als Riddler im dritten Film gibt seiner Figur eine dämonische Abgründigkeit, die zu Reflexionen über das Böse im Eigenen des Zuschauers anregt. Darin kann er mit Jack Nicholson konkurrieren.

Dieser spielt den Joker im ersten Film der Reihe, 1989 erstmals gezeigt. Das primäre Ziel war, einen nie dagewesenen kommerziellen Erfolg zu kreieren. In einer Dokumentation zu dem Film heißt es:

„Batman“ als Auftakt eines neuen Kino-Zeitalters? „Batman II“ ist schon geplant, weitere Comic-Verfilmungen und Fortsetzungen populärer Filmhit-Reihen werden erwartet. Die Rezeptur für den Mega-Film der 90er Jahre sieht so aus: Man nehme aus allen Bereichen, aus denen sich ein Film zusammensetzt[,] nur die absoluten Höhepunkte: Eine Story mit populären Superhelden, die größten Stars [...], das aufwendigste und phantasievollste Design, dazu den Soundtrack eines absoluten Superstars, der schon ohne Film ein Hit ist. Das Ganze gut aufkochen, ein paar Monate in allen Medien ziehen lassen und schließlich brandheiß servieren. Dazu reicht man die garnierten Beilagen [sic] des Merchandising, der Vermarktung von Büchern, Comics, Platten, Mode, Accessoires (bis hin zum ‚Batman‘-Kondom). Mit einem Wort: Ein Instant-Mythos wird kreiert. Und ist der Mythos erst etabliert, dann läßt er sich beliebig lange als Reihe fortsetzen.²⁴

Obwohl er zu einem solchermaßen vorherbestimmten und bereits weit gediehenen Projekt hinzugezogen wurde, schafft es Regisseur Tim Burton, dem Film seinen Stempel aufzudrücken. Burton hat sich zu einem für Hollywood ungewöhnlichen Regisseur entwickelt,²⁵ doch war das damals noch nicht absehbar. Der Durchbruch kam mit *Batman*, und er kam sicher auf eine andere Weise, als sich die Studiobosse das vorgestellt hatten. Burton stellte die dunkle Seite der Geschichte in den Vordergrund. Hier ein Auszug aus der Kritik von Franz Everschor im *Filmdienst*:

Bevor er jetzt, mit 40 Millionen Dollar für die Leinwand adaptiert, seinen Siegeszug durch die Kinos antritt, hat Batman schon ein wechselvolles

²⁴ Dirk Manthey u.a. (Hg.): *Wie ein Film entsteht*. Hamburg: Kino-Verlag 1989 (Cinema-Filmbuch), S. 173f.

²⁵ Burton hatte vorher vor allem Kurzfilme gedreht, die durch bizarre Figuren auffielen und düstere Geschichten erzählten. Im Jahr vor *Batman* realisierte Burton die Horrorkomödie *Beetlejuice*, bereits mit Michael Keaton in der Hauptrolle. Zu Leben und Werk des Regisseurs bis zur Verfilmung von *Sleepy Hollow* (1999) vgl. den sehr informativen und instruktiven Band von Helmut Merschmann: *Tim Burton*. Berlin: Bertz 2000 (film: 5).

Schicksal hinter sich gebracht. Seine Existenz verdankt er dem auch zuvor im Kino erfolgreichen Kollegen Superman, der in den 30er Jahren zum anhaltenden Comic-Erfolg wurde. In Nummer 27 des Jahrgangs 1939 von „Detective Comics“ erblickte der 38jährige Einzelgänger Batman das Licht der Öffentlichkeit. Bob Kane, damals kaum volljährig gewordener Cartoonist in der DC-Fabrik, hatte den Auftrag, sich etwas einfallen zu lassen, um Superman Konkurrenz zu machen, und fand Inspiration bei Leonardo da Vinci und zwei unvergessenen Stummfilmen, „Das Zeichen des Zorro“ und „The Bat“. Schon damals unterschied sich Batman deutlich von dem eindimensionalen Superman. Sein Schöpfer billigte ihm keine übernatürlichen Kräfte zu, sondern ließ ihn allein in der bösen Umwelt mit einer Reihe technischer Hilfsmittel, die im heutigen Film trotz aller Stilisierung ein bißchen zu sehr an James Bond erinnern. Vor allem aber gab er ihm eine Vergangenheit, die Ursache und Motiv seines Handelns ist: Als Zehnjähriger mußte Batman beobachten, wie Vater und Mutter von Straßenräubern getötet wurden. [...] Seit 1979 arbeitete man in Hollywood an einer Verfilmung fürs Kino. [...] Der Film läßt schon nach den ersten Szenen keinen Zweifel: Es ist eine finstere, gewalttätige, böartige Welt, in die der Zuschauer entführt wird, eine Welt, in der Gier und Verbrechen die Menschen beherrschen und in der sich Ironie wie von selbst in Zynismus verwandelt. Die stilisierten Stadt- und Industriekulissen, die schäbigen Straßen und Spelunken erinnern sogleich mehr an Ridley Scotts „Blade Runner“ als an die geleckte Werbe-Mentalität von „Superman“. Monströse Art-Deco-Bauten und –Interieurs vervollkommen das Metropolis einer zum Untergang bestimmten Großstadt, dieser „Gotham City“, in der unschwer die Konturen New Yorks zu erkennen sind. Der Drahtzieher von Verbrechen und Korruption ist Carl Grissom (eine verdiente Rolle für den alten Jack Palance), aber aufstrebend und ihm an Kaltschnäuzigkeit weit überlegen ist der Gangster Jack Napier (Jack Nicholson). Die Inkarnation des Diabolisch-Bösen manifestiert sich in seiner Person noch deutlicher, als er bei einer ersten Begegnung mit Batman in ein Faß voll chemischen Mülls fällt und ihm ein Scharlatan bei der anschließenden Operation das Gesicht zu einem permanenten Grinsen verunstaltet. Der „Joker“ wie er sich nunmehr nennt, wird zum Erzfeind Batmans, denn nach der Ermordung Grissoms ist er der unangefochtene Beherrscher der Unterwelt, gegen den auch die Polizei machtlos ist. Sein Ziel, die Bevölkerung von Gotham City durch eine tödlich giftige Kombination von Toilettenartikeln und durch Smylex Gas zu paralysieren, wird buchstäblich in letzter Minute durch einen spektakulären Zweikampf verhindert. [...] Burton [...] zeigt sich am stärksten fasziniert von der düsteren Seite der Batman-Geschichte und offensichtlich auch mehr vom zynischen Charakter des Jokers als von der jugendlich-naiven Gerechtigkeitsfanatik Batmans. [...] Der Film gerät dadurch aus dem Gleichgewicht. Das Böse erweist sich

als der weitaus fesselndere Aspekt. Für den Joker kreiert Burton auch tiefgründigere Situationen als für Batman. Die Zerstörungssorgie im Museum, in der die schönsten Zeugnisse unserer Zivilisation in einem spielerischen, schließlich brutalen Vernichtungsrausch mit grellen Farben beschmiert und unkenntlich gemacht werden, ist eine der beziehungsreichsten Szenen des Films. Nur eine alptraumhafte Vision von Francis Bacon bleibt dabei verschont. Die Sequenz ist stellvertretend für den Film: Das Faszinosum des Alptraums ist allemal stärker als die Humanitas des wohlmeinenden Retters. Aber damit trifft Burton ja nur eines der schwärzesten Geheimnisse der menschlichen Seele.²⁶

Everschor ist nur teilweise zuzustimmen. Wie er selbst bemerkt, etabliert der Film von Anfang an, durch Bauten, Kameraperspektive und Licht beispielsweise, eine düstere Stimmung. Bürger werden auf der Straße überfallen und Politiker zeigen sich gegen das organisierte Verbrechen machtlos, das heißt: Auf der Ebene des Privaten und des Öffentlichen regiert das Böse. Es dominiert den Film bereits, als der Joker auftritt. Dieser ist eine Konsequenz und zugleich eine Radikalisierung der vorgefundenen Machtstrukturen. Konsequenz deshalb, weil er ein Produkt der gezeigten Gesellschaft ist. In der Figur werden privater und öffentlicher Verbrechensdiskurs verschmolzen: Er hat als junger Krimineller die Eltern von Bruce Wayne ermordet, der nur deshalb zu Batman wurde, und übernimmt in der Gegenwart des Films die Herrschaft über einen Konzern, der nach außen legale Geschäfte macht und zugleich inoffiziell das organisierte Verbrechen dominiert.

Die Radikalität der Figur führt allerdings zur Sprengung aller bisherigen Regeln. Verbrecher werden die ersten Opfer. Der Joker wird durch die Lust am Töten getrieben, er verkörpert für den Zuschauer den Todestrieb und zugleich die Angst vor dem Tod, der unerwartet zuschlägt. Die Verbindung von Kunst und Tod im Film wird gespiegelt durch die künstlerischen Ambitionen des Jokers, der seine Opfer mit seinem Grinsen verunstaltet. Dadurch wird der Joker zur Umkehrung des Schöpfungsmythos. Gott schuf als größtes Kunstwerk der Natur den Menschen, der Mensch begriff sich seit dem 18. Jahrhundert selbst als Schöpfer, Leben und Kunst – damit auch die Beförderung des Lebens durch die Kunst – wurden scheinbar unauflöslich miteinander verbunden. Der Beginn der Moderne erschütterte dieses Weltbild nachhaltig. Der Joker ist eine radikale Konsequenz dieser Erschütterung, radikal gerade wegen der positiven Faszination, die von ihm ausgeht. Everschors Auffassung, es gebe im Film eine Schiefelage oder einen Bruch, ist folglich inkorrekt. Der Film inszeniert konsequent einen Anti-Schöpfungsmythos, und zwar bis zum Versuch des Jokers am Schluss, alle Bürger Gothams (das die Zivilisation repräsentiert) durch Gas zu töten und zu ‚verzieren‘.

²⁶ Franz Everschor: Batman. In: Filmdienst 21/1989, zitiert nach: Lexikon des internationalen Films 2000/2001 (CD-Rom).



Jack Nicholson als Jack Napier, der Joker

Man könnte nun vermuten, dass das Scheitern des Jokers der eigentliche Bruch des Films ist, nach dem typischen Muster des US-amerikanischen Films, einer Erschütterung der Ordnung ganz selbstverständlich deren Wiederherstellung und Bestätigung folgen zu lassen. Auch Burtons Film unterliegt diesem Zwang, doch immerhin etabliert Burton von Beginn an eine Strategie, die gegen das Muster läuft. Denn auch Batman ist eine düstere Figur und keineswegs, wie Everschor meint, das Produkt einer „jugendlich-naiven Gerechtigkeitsfanatik“. Diese Neupositionierung der Figur wird auf verschiedenen Ebenen inszeniert:

1. Auf der Ebene der Öffentlichkeit von Gotham City, gespiegelt in den Medien, die immer wieder darauf hinweisen, dass von Batman eine Gefahr für die bestehende Ordnung ausgeht, und verkörpert in den Gesetzeshütern, die Batmans anarchisches Gesetz als Bedrohung ansehen.
2. Auf der Ebene der Handlung – so lässt Batman Jack Napier in den Tank mit Chemikalien fallen, obwohl er ihn hätte retten können. An keiner Stelle lässt sich Batman von dem Ziel abbringen, seinen Gegner zu töten.
3. Auf der Ebene der Figur, die in einem dunklen Schloss wohnt, das seinem Fledermauskollegen Dracula alle Ehre machen würde. Verschiedenste Szenen im Haus zitierten Dracula- und Horrorfilme, so sieht Batmans Kommandostand aus wie die stereotype Orgel, die in Horror- und sinistren Verbrecherfilmen vorkommt. Auch das Museum mit diabolisch aussehenden Rüstungen spiegelt die andere Seite der privat als nett und bescheiden auftretenden Figur.

Für die Konzeption beider Hauptfiguren wie des Films überhaupt ist allerdings eine weitere Beobachtung wichtig, die sich mit einem Wort zusammenfassen lässt: Ironie. Beide Figuren zeichnen sich durch Ironie in ihrem Verhalten aus und beide werden ironisiert, etwa Bruce Wayne in seiner Rolle als Schlossbesitzer, wenn er mit Vicky Vale diniert und der Abstand zwischen beiden, wegen der Ausmaße des Tisches, so groß ist, dass sie sich nicht einmal unterhalten können. Der Aktualisierung dieses Stereotyps folgt seine Ironisierung und schließlich seine Aufhebung,

wenn Wayne und Vale einfach aufstehen und in die gemütlichere Küche gehen. Dies lässt sich, wie viele andere Szenen des Films, als selbstreferenziell ‚lesen‘: Aus der Aktualisierung des stereotypen Batman-Stoffes und dessen Ironisierung wird eine anarchische Tragikomödie, die alle überkommenen Muster sprengt. Ähnlich verhält es sich mit der Szene, in der das Museum der monsterhaften Rüstungen begangen wird. Sie sind *Pars pro toto* für den Film, der seine Düsterei nicht nur inszeniert, sondern als Inszenierung ausstellt und dadurch sich selbst als ironisches Spiel entlarvt.



Michael Keaton als Bruce Wayne und Kim Basinger als Vicky Vale

Diese Struktur spiegelt sich in den kleinsten Szenen, wobei die Anfangsszene die Funktion einer Exposition übernimmt. Zwei Verbrecher überfallen eine Familie – Vater, Mutter und Junge. Einer der Verbrecher ist besonders rücksichtslos, er bedroht sogar das Kind mit der Pistole. Diese Szene rekapituliert Bruce Waynes Trauma, die Ermordung seiner Eltern, auch das Kind Bruce wurde von dem Mörder mit der Waffe bedroht. In diesem Fall schlägt der Verbrecher jedoch ‚nur‘ den Vater nieder und beraubt das Paar. Batman stellt die beiden Schurken, der Mann mit der Waffe schießt auf ihn und hätte ihn zweifellos getötet – wäre er nicht gepanzert gewesen. Dennoch bringt Batman ihn nicht um. Er hält ihn über die Brüstung des Gebäudes, um seinen Widerstand zu brechen, und verlangt von ihm, das Erlebte in Verbrecherkreisen als Warnung zu verbreiten.

Aus dieser Szene lassen sich entscheidende Schlüsse für die Gesamtinterpretation des Films ziehen:

1. Auf die düstere Atmosphäre des ganzen Films wird durch die Bauten, die Beleuchtung etc. vorausgedeutet.
2. Die Szene spiegelt den Urkonflikt Batmans, die Ermordung seiner Eltern.
3. Sie zeigt, dass Batman nicht von blinder Rache getrieben ist – sonst hätte er angesichts der Analogie, der Wiederholung eines Traumas den Verbrecher nicht am Leben gelassen.

4. Die Szene ist voller Ironie, die zur düsteren Atmosphäre des Verbrechens eigentlich nicht passt. Eltern und Kind streiten sich über den Weg, in patriarchalischer Manier übernimmt der Vater die Führung – um in die Gasse mit den Verbrechern zu gelangen. Nach dem Raub unterhalten sich diese über eine sagenhafte Fledermausgestalt, der Anführer macht sich über den Aberglauben des anderen lustig – während Batman im Hintergrund auftritt. Beim Teilen der Beute zieht der Anführer eine Kreditkarte aus der Brieftasche, um einen Werbespruch der Kreditkartenfirma zu zitieren.

Ironie erzeugt Distanz – damit ist die der kunstvollen Entfaltung einer Atmosphäre des Verbrechens gegenläufige Strategie auf einen Begriff gebracht. Auch in der von Everschor angeführten Museumsszene wird Distanz erzeugt. Das Grinsen des Jokers, seine Buntheit im Gegensatz zur grauen Tristesse des Museums, die tänzerische, spielerische Zerstörung der Kunstwerke durch Graffiti, das Verschonen eines apokalyptischen Bildes mit einer schnoddrigen Bemerkung – das kann man nur auf der Ebene der identifikatorischen Rezeption als „brutalen Vernichtungsrausch“ (Everschor) bezeichnen. Vielmehr werden hier traditionelle Vorstellungen von Gut und Böse durch ironische Kontrafaktur in Frage gestellt.

Schon im Vorspann ist diese Grundstruktur des Films vorhanden. Gezeigt wird eine Kamerafahrt durch eine kurvige Schlucht, schließlich fährt die Kamera nach oben und man sieht, was diese Schlucht war: Die Gravur des Batman-Zeichens. Der Film weist von nun an überdeutlich auf seine Zeichenhaftigkeit, seine Struktur als fiktionales Konstrukt hin, stellt sämtliche Normen durch Ironisierung und spielerische Verfremdung in Frage und subvertiert damit das Oberflächenschema, den Kampf des extrem Guten gegen das extrem Böse. Somit behält der Batman-Stoff nur auf einer sehr oberflächlichen Rezeptionsebene noch die alte Funktion, seine Rezipienten von bösen Leidenschaften zu reinigen und ihnen durch den Sieg des absolut Guten ein Gefühl der Sicherheit zu vermitteln.

Dieses Spiel mit Dispositiven der Macht (Foucault) setzt Burton im zweiten Film fort. *Batman Returns* von 1992 stellt an der Oberfläche einen weiteren persönlichen Konflikt Bruce Waynes in den Mittelpunkt, seine schizophrene Persönlichkeit. Wayne ist deshalb von Catwoman beeindruckt, obwohl sie ihn bekämpft, denn auch Selinas (Catwomans) Persönlichkeit ist gespalten. Das Gefühl des Ausgenutztseins der Sekretärin steigert sich bis zur traumatischen Erfahrung: Ihr Boss mit Namen Max Shreck versucht sie zu töten, als sie eines seiner dunklen Geheimnisse erfahren hat. Hier zeigt sich übrigens beispielhaft der Anspielungsreichtum des Films – der Hauptdarsteller in Friedrich Wilhelm Murnaus legendärem fantastischem Stummfilm *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* von 1921 hieß Max Schreck (geb. 1879, gest. 1936). Tatsächlich dürfte vor allem die Darstellung des zweiten Bösewichts, des Pinguin, Murnau einiges verdanken. Doch ich greife vor.

Wieder führt uns der Film in eine Welt der Korruption, in der der Bürgermeister als ranghöchster Politiker nur eine Puppe zu sein scheint. Der aktuelle Volksvertreter ist hilflos, unfähig und lässt sich von Shreck beeinflussen, allerdings muss er, weil der Bericht einer von Bruce Wayne geleiteten Kommission negativ

ausgefallen ist, den Bau eines riesigen Kraftwerks ablehnen. Das veranlasst Shreck dazu, den anarchischen, animalischen Pinguin für seine Zwecke zu gebrauchen. Der alptraumhafte Oswald mit dem sprechenden, ironischen Nachnamen Cobblepot (engl. to cobble heißt soviel wie zusammenschustern, pot heißt Topf – also eine künstliche, eine Frankensteinfigur) wurde als Baby von seinen Eltern ausgesetzt und hat nur überlebt, weil sich im Kanalsystem der Stadt lebende Pinguine seiner angenommen haben. Der Untergrund der Stadt, sinniger- bzw. ironischerweise befindet sich die Höhle des Pinguin unter Vergnügungspark und Zoo, symbolisiert das Unbewusste und Verdrängte der Gotham-Zivilisation.

In noch düsteren Farben als im ersten Film entwickelt sich der Kampf zwischen den Kontrahenten, also Batman und Pinguin / Shreck. Der Pinguin wird zunächst unterstützt durch Catwoman, die mit Batman exemplarisch ein männliches Superego strafen will. Doch die Handlung eines *film noir* wird konterkariert durch zahlreiche Ironiesignale, die in erster Linie durch Übertreibungen realisiert werden. In der Eingangssequenz müssen die fassungslosen Eltern erkennen, dass ihnen ein Monster geboren wurde – ohne dass man das Monster zu Gesicht bekäme. Es wird Weihnachten gefeiert und ein kleines Wesen befindet sich in einem Käfig neben dem strahlend weißen (Farbe der Unschuld) Weihnachtsbaum – es zieht eine weiße (!) Katze in den dunklen (!) Käfig, den Geräuschen nach um sie umzubringen oder gar zu essen. Die schockierten Eltern gehen mit dem altmodisch aussehenden, dunklen (!) Kinderwagen spazieren und werfen ihn in einem idyllisch aussehenden, weihnachtlich verschneiten, weißen (!) Park über eine Brücke in einen Fluss. Es ist dieselbe Brücke, über die der Pinguin zum Schluss, auf der Flucht vor seinen Verfolgern, in seine unterirdische Welt zurückkehren wird.

Genau symbolische 33 Jahre nach der biblischen Kindesaussetzung beginnt die eigentliche Handlung. Der ganze Film spielt zur Weihnachtszeit, die bürgerliche Weihnachtsidylle wird damit kräftig auf den Arm genommen. Ein Thema, auf das Tim Burton übrigens noch einmal zurück kommen wird – von ihm stammt der ungewöhnliche Zeichentrickfilm *The Nightmare Before Christmas* von 1993, der Halloween und Weihnachten zusammendenkt und die Ursprungsanregung möglicherweise dem von Burton geschätzten Dr. Seuss verdankt, genauer: dessen gereimtem Kinderbuch *The Grinch*, in dem ein haariges Monster den ironisch gezeichneten Bewohnern einer Kleinstadt Weihnachten vermiesen will. (*The Grinch* wurde erfolgreich von Ron Howard mit dem Kanadier Jim Carrey in der Hauptrolle verfilmt und kam 2000 in die Kinos.)

Batman Returns ist voller Seitenhiebe auf die symbolische Repräsentation amerikanischer Werte, etwa wenn Selina ihre Stofftiere mit einem Messer ‚ermordet‘ und sogar den US-typischen Zerkleinerer im Küchenwaschbecken für ihr Zerstörungswerk einsetzt. Besonders interessant ist das Spiel mit den Medien. Oswald, von Shreck beraten, lässt das Baby des Bürgermeisters entführen, um sich als stolzer Retter zu präsentieren – natürlich eine Anspielung auf seine eigene Vergangenheit. Oswald hat allerdings nicht aus seinen Erfahrungen positive Lehren gezogen, er ist von Rache, Hass und grenzenlosem Egoismus getrieben. Die Imageberater

Shrecks schaffen es jedoch zunächst problemlos, ihn zum erfolgreichen Kandidaten für das Bürgermeisteramt zu machen. Dass er dabei einem vorwitzigen Berater fast die Nase abbeißt, ist nur eines von zahlreichen Ironiesignalen in der Entwicklung dieses Handlungsstranges. Oswald ist abstoßend hässlich, doch genau daraus schlagen die Imageberater Kapital: Man soll mit hässlichen Menschen Mitleid haben und nie glauben, was man an der Oberfläche sieht. Damit wird ein typischer Wert der US-amerikanischen Gesellschaft mit ihrer multiethnischen Struktur realisiert. Zugleich ist Oswald aber genauso böse, wie er aussieht. Damit wird nicht das Ziel der Toleranz entwertet, sondern gezeigt, dass Werte nur dann einen Wert haben, wenn man sie reflektiert.

Oswald ist nicht das absolut Böse in dem Sinn, dass er zu Warnung und Nervenkitzel der Zuschauer dient. Vielmehr ist er in noch radikalerer Weise als zuvor der Joker die Inkarnation des anarchischen Potenzials im Menschen, der dunklen Seite der Persönlichkeit jedes Menschen. Das zeigt sich in der Inszenierung seiner Bösartigkeit als Spiel, etwa wenn er in einem Spielzeugauto herumtobt, mit dem er das Batmobil fernsteuern kann. Er ist Opfer und Täter zugleich: ausgesetztes Baby und Herodes, der die Erstgeborenen der Reichen entführen und töten lassen will. *Batman Returns* ist ein Film über die Psyche der Macht und die Psyche des Individuums, dessen Verführbarkeit durch Libido und Gelegenheit. Catwoman ist in dieser Hinsicht das Bindeglied zwischen Oswald und Batman: Auch sie folgt Racheininstinkten, ist dabei aber nicht so asozial wie der Pinguin.

Der Spruch ‚What you see is what you get‘ trifft hier nicht zu, er wäre umzukehren: ‚What you don’t see is what you get‘. Das Gezeigte erschließt sich erst im Zusammenhang mit seiner Negation. Der Film etabliert ein Spiel mit Dichotomien, das als desillusionierende Parabel auf die amerikanische Gesellschaft ‚gelesen‘ werden kann, ohne auf eine konkrete Aussage reduzierbar zu sein. Hier scheint ein Zitat Paul de Mans über Nietzsche zu passen:

Denn wenn genetische Modelle nur ein Beispiel rhetorischer Mystifizierung neben anderen sind, [...] dann wird die Metapher zu einer blinden Metonymie, und alle Wertvorstellungen [...] nehmen sich hohl aus, wenn sie der Klarheit eines neuen ironischen Lichtes ausgesetzt werden.²⁷

Licht wird im Film durch Dunkelheit erzeugt, denn die Umkehrung ist allumfassend und radikal. Ausgangs- und Endpunkt ist Weihnachten, der Geburt Jesu entspricht die Geburt des Pinguins, des Anti-Messias, der ebenso Teil des menschlichen Erbes ist. Idylle und Abgrund grenzen aneinander. Weihnachten wird als Zeit der Besinnung bestätigt – aber anders, als es das Klischee will. Deshalb darf Bruce Wayne zum Schluss, nachdem er den Schatten Catwomans gesehen hat, ironisch frohe Weihnachten wünschen: „good will to all men – and women“.

²⁷ Paul de Man: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988 (edition suhrkamp 1357), S. 144.

V. Die Rückkehr des Spider-Man

Regisseur Sam Raimi legte bei seiner Verarbeitung des Comic-Stoffes besonderen Wert auf die originalgetreue Wiedergabe von Schlüsselszenen. Peter Parker ist zunächst ein verklemmter, von Mitschülern gehänselter Teenager, verliebt in ein gutaussehendes Mädchen, das unerreichbar zu sein scheint. Bei dem Besuch eines Labors wird er von einer genmanipulierten Spiderspinne gebissen. Sein Widersacher ist der Vater seines besten Freundes, ein schwerreicher Industrieller, der seine Rüstungsprojekte auf illegale Weise durchzusetzen versucht. Der Film setzt auf visuelle Effekte, vor allem auf ungewöhnliche Kamerafahrten – die Kamera folgt dem sich an seinen selbstgesponnenen Netzen von Hochhaus zu Hochhaus hangelnden Spider-Man.

Inhaltlich bleibt der Film auf Teenager-Niveau: Peters Angebetete Mary Jane wird zunächst die Freundin seines besten Freundes. Zum Schluss, als der Widersacher – natürlich nur, weil es nicht anders ging – getötet ist, bedankt sich dessen Sohn bei Peter und schwört zugleich, da er von der Doppelexistenz Peters keine Ahnung hat, Spider-Man Rache für den Mord an seinem Vater. Das hat zwei Funktionen: Die Zuschauer sollen bereits für die Fortsetzung interessiert (die im Sommer 2004 in die Kinos kam) und Peters anschließendes Verhalten soll motiviert werden. Mary Jane wirft sich Peter praktisch an den Hals und gesteht ihm ihre Liebe, er darf die Angebetete küssen, und was tut er? Er verspricht er ihr seine Freundschaft und wendet sich von ihr ab – weil er ein Superpolizist bleiben muss und sie dadurch nicht belasten will. Vorbereitet wurde diese Entscheidung durch den Tod seines Onkels und die Gefährdungen seiner Tante (Peters Pflegeeltern), ebenso durch die Gefahren, die Mary Jane bereits durchleben musste.

Zwei Klischees werden also in dem Film hintereinander abgerufen: Peter als verklemmter, hoffnungslos verliebter Jüngling und Peter als einsamer Rächer. Da beide Klischees bis ins Extrem gesteigert werden und die Motivierung der Veränderung Peters in erster Linie über die actionbasierte Handlung vollzogen wird, muss Glaubwürdigkeit durch Geschwindigkeit und Pathos ersetzt werden. Allerdings gehört es zum Wesen eines Klischees, dass es sich selbst rechtfertigt. Peter wird am Ende stilisiert zu einem Priester der Verbrechensbekämpfung – mit dem Verzicht auf seine Angebetete wie auf die Nähe zu anderen geliebten Menschen legt er ein Gelübde ab, das dem Zölibat vergleichbar ist. Die erotische Codierung ist eindeutig, nach der Stimulierung erotischer Erwartungen beim Protagonisten und vor allem beim sich mit diesem identifizierenden Zuschauer muss es beim Kuss bleiben. Um einen bekannten Spruch abzuwandeln, könnte man ironisch formulieren: No sex please, we are American.

Pikant ist das Auftauchen der Twin Towers, also des am 11. September 2001 von zwei entführten Flugzeugen zerstörten World Trade Centers in Film und Filmtrailer. Aus dem Trailer wurde das WTC eliminiert, aber in den Film hat der

Regisseur nach eigener Aussage einige Anspielungen auf die ‚Helden‘ der Rettungsaktionen untergebracht – Spider-Man wird auf diese Weise zum prototypischen Retter der im WTC eingeschlossenen Menschen. Zugleich betont Raimi an diesem Beispiel seinen Patriotismus und damit auch die patriotische Grundierung seines Films, visuell präsent im Symbol der US-amerikanischen Flagge.²⁸

Die patriotische wird ergänzt durch eine erzieherische Botschaft, die den Patriotismus moralisch grundiert: „The theme of *Spider-Man* is that with great power comes great responsibility.“ Eine Aussage, die Regisseur Raimi und Hauptdarsteller Tobey Maguire gleichermaßen betonen.²⁹ Politisch ist diese Aussage fraglos idealistisch, sie steht gegen die Erfahrungen der Vergangenheit. Gerade die USA haben immer wieder mit ihren Präsidenten desillusionierende Erfahrungen gemacht, man denke an Richard Nixons Watergate in den 70er Jahren und an die Affäre(n) um Bill Clinton, von Whitewatergate bis zum Oralsex mit der Praktikantin. Vor diesem Hintergrund ist zu fragen, ob der Film eine ideologische Botschaft der Art transportiert, dass er tradierte US-amerikanische Werte restituiert und somit propagiert? Typisch für eine solche Vorstellung politischer Verantwortlichkeit ist die doppelte Perspektive auf die Mächtigen und den Durchschnittsbürger, da Teil der US-amerikanischen Ideologie (üblicherweise als Amerikanischer Traum bezeichnet) die Durchlässigkeit der Gesellschaft ist: vom Tellerwäscher zum Millionär oder vom pickligen, tollpatschigen Jüngling zum fliegenden, netzwerfenden Superhelden.

Diese Beobachtung würde zu den weiteren politischen Ereignissen passen, der Wahl von George W. Bush und ihren Folgen, dem 11. September und seinen Folgen – Folgen, die jeweils ein im Vergleich zu den 90er Jahren ganz anderes, konservatives und extrem patriotisches Amerika akzentuieren. Dann wäre *Spider-Man* der rechte Film zur rechten (!) Zeit, Symptom und Folge zugleich einer größeren gesellschaftlichen Restituierung überkommener Machtstrukturen, der „Verklärung der Herrschafts- und Unterwerfungsbeziehungen“.³⁰ *Spider-Man* ist die „Verwandlung von Macht in Charisma“ (im Kino) mit dem Ziel der Verwandlung von Charisma in Macht (außerhalb des Kinos).

Denkt man das Ende von *Spider-Man*, den Terroranschlag des 11. September und das Verhalten Bushs zusammen, dann kann *Spider-Man* als die Antwort Hollywoods auf die Bedrohung gelesen bzw. gesehen werden. Peter Parker am Ende des Films nähert sich in seiner Stilisierung den Stilisierungen des US-amerikanischen Präsenten (oft in Uniform) als harter Kämpfer für Recht und Gesetz über alle Grenzen innerhalb und außerhalb der amerikanischen Gesellschaft hinweg. Pointiert formuliert: *Spider-Man* ist die Apotheose der Ära Bush. Ob das Zölibat Peters

²⁸ Vgl. Die wörtlichen Zitate Raimis bei Fred Topel: *The Spider-Man Story. Part 3*. Zitiert nach: <http://actionadventure.about.com/library/weekly/2002/aa042902c.htm>, abgerufen am 30.10.2003.

²⁹ Vgl. Fred Topel: *The Spider-Man Story. Part 1*. Zitiert nach: <http://actionadventure.about.com/library/weekly/2002/aa042902a.htm>, abgerufen am 30.10.2003.

³⁰ Pierre Bourdieu: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Aus dem Französischen von Hella Beister. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998 (edition suhrkamp 1985), S. 173.

bereits auf eine symbolische Zeugungsunfähigkeit realpolitischer Superhelden vorausdeutet?

VI. Batman Forever

Nicht zufällig enthalten Kapitelüberschriften dieses Aufsatzes Anspielungen auf *Star Wars* – auch wenn auf George Lucas' Fortsetzungsepos nicht näher eingegangen werden kann. Unter dem Label *Star Wars* firmieren die wohl bekanntesten Filme, in denen der Kampf extrem gut gegen extrem böse inszeniert wird. Die ironische Verwendung von Filmzitaten und Filmtiteln deutet bereits an, dass *Star Wars* das bekannte Muster aktualisiert und über Ansätze der Problematisierung oder Veränderung dieses Musters nicht hinauskommt. Die positiven Ansätze liegen in der familiären Beziehung der besonders Guten und des besonders Bösen begründet, in der Verwandlung eines besonders Guten in den besonders Bösen (Darth Vader). Allerdings haben die letzten Filme – in denen diese Verwandlung nachvollzogen wird – gezeigt, dass im Hollywood-Kino der kommerzielle Erfolg immer noch wichtiger ist als eine tradierte Vorstellungen erschütternde Psychologisierung von Figuren. Materialschlachten und *gameboy*-artige Sequenzen dominieren in den neueren Folgen.

Auch in den beiden *Batman*-Verfilmungen von Joel Schumacher beginnt auf Lustgewinn zielende Action die Psychologisierung der Figuren, die Motivierung der Handlung zu überlagern. Der bisher einzig gültige Entwurf einer Verfahrensweise, wie man der den Superheldenstoffen eingeschriebenen Gut-Böse-Dichotomie, wie man der Klischeefalle entkommen kann, stammt von Tim Burton. *Batman* und *Batman Returns* inszenieren ein komplexes Spiel aus Symbolen, intertextuellen Referenzen, Psychologisierung, einander gegenläufigen Dichotomien und selbstreflexiven Momenten mit dem Ziel, Nähe und Distanz, Identifikation und Reflexion in ein komplementäres Verhältnis zueinander zu bringen. Burton hat gezeigt, dass sich der Stoff, aus dem die Superhelden sind, genau dafür besonders gut eignet, wenn man ihn gegen den Strich bürstet. Machtverhältnisse werden nicht bestätigt, sondern als konstruiert, als einer Gesellschaft unterlegtes, sich ständig veränderndes Netz sichtbar. Erst diese Erkenntnis ermöglicht es dem Subjekt, sich soweit es geht aus diesem Netz zu befreien.

Das Netz dagegen, das *Spider-Man* auswirft, ist nur in seiner Gegenständlichkeit überdeutlich sichtbar. Dass sich so viele Menschen in dem Netz der symbolischen Ordnung des Films verfangen, hat etwas mit Macht und Manipulation zu tun. Die durch seinen *mainstream*-Charakter *Spider-Man* eingeschriebene Strategie ist es, durch den Kampf gegen die das Subjekt unterdrückenden Mächte im Film ebendiese Mächte in der Realität zu stützen. Wer letzten Endes den längeren Atem hat, wird sich vermutlich niemals endgültig entscheiden. Schließlich haben wir es mit unsterblichen Superhelden zu tun.