



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„What can you beat but never defeat? -
Eine Differenzierung von Comicverfilmung
und Comicadaption anhand der Dark
Knight-Trilogie“

Verfasser

Bernhard Mairitsch

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M. A.

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benützt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Danksagung

Hiermit möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mir im Laufe meines Studiums zur Seite gestanden sind. Ganz besonders bei meinen Eltern, Geschwistern Thomas, Hannes, Barbara und Elisabeth, sowie meinen Freunden und Kommilitonen, ohne deren Unterstützung, in welcher Form auch immer, mein Studium nicht möglich gewesen wäre.

Ganz besonders danken möchte ich sowohl Dr. Ulrich Meurer als auch meinem Erstbetreuer Prof. Clemens Stepina für ihre ausgezeichnete Betreuung während dieser Arbeit. Ihr Input hat mich auf viele neue Aspekte gebracht.

Zusätzlich dazu möchte ich noch Mag. Senad Halilbasic, Mag.a Daniela Scheidbach, Hanna Stein und Wolfgang Steiger für moralische als auch informelle Unterstützung während des Schreibprozesses danken.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	2
Einleitung.....	5
I. Adaptionstheorie und Comics.....	9
I.1.: Definitionen.....	9
I.1.1.: Was genau ist ein Comic?.....	9
I.1.2.: Was genau ist eine Adaption?.....	13
I.2.: Comicadaptionen und -verfilmungen.....	15
II. Letztes Mal bei Batman.....	20
II.1.: Die Anfänge.....	20
II.2.: Die Vorbilder – Die Fledermaus und der Fuchs.....	22
II.3.: Die bunte Zeit der 60er.....	23
II.4.: Zeit für ernsthafte(re) Superhelden – Die 70er und 80er.....	25
II.5.: „Erneute“ cineastische Laufbahn Batmans.....	27
II.6.: Die bunte Welle der 90er Jahre.....	30
II.7.: Vor dem Beginn.....	33
III. Batman – Wer er ist und wie er dazu wurde.....	35
III.1.: Bruce Wayne/ Batman	35
III.2.: Die drei Momente Batmans.....	39
IV. Batman Begins	44
IV.1.: Die Welt von Batman Begins.....	45
IV.2.: Figuren.....	46
IV.2.1.: Alfred Pennyworth.....	46
IV.2.2.: Lucius Fox	48
IV.2.3.: Jim Gordon	49
IV.2.4.: Ra's Al Ghul/ Henry Ducard	51
IV.2.5.: Jonathan Crane/ Scarecrow	54
IV.2.6.: Rachel Dawes	55
IV.3.: Akt 1: Der Dunkle Ritter, welcher fällt.....	58
IV.4.: Akt 2: Das Erste Jahr.....	62
IV.5.: Das Ende ist erst der Anfang.....	70
IV.6.: „Fear will find you“ - Das Motiv der Angst in Batman Begins.....	72
IV.7.: Batman Begins und seine Comics.....	75
V. The Dark Knight.....	77

V.1.: Die Welt von The Dark Knight.....	78
V.2.: Figuren – Wer sie sind und wie sie dazu wurden.....	79
V.2.1.: Der Joker.....	79
V.2.2.: Harvey Dent/ Two Face	85
V.3.: Kriminelle vs. Freaks: Das lange Halloween.....	88
V.4.: The Dark Knight und die Rückkehr des Dunklen Ritters.....	90
V.5.: Der Dunkle Ritter und der Witz, für den man tötet.....	92
V.6.: The Dark Knight vs Tim Burtons Batman.....	96
V.7.: The Dark Knight is watching you.....	99
V.8.: The Dark Knight und seine Comics.....	101
VI. The Dark Knight Rises.....	103
VI.1.: Die Welt von The Dark Knight Rises.....	103
VI.2.: Figuren – Wer sie sind und wie sie dazu wurden.....	104
VI.2.1.: Bane.....	104
VI.2.2.: Selina Kyle/ „Catwoman“	110
VI.2.3.: (Robin) John Blake.....	113
VI.2.4.: Miranda Tate/ Talia al Ghul.....	115
VI.3.: Der Dunkle Ritter fällt ins Niemandsland.....	117
VI.4.: Der Kult.....	124
VI.5.: Die Grube.....	125
VI.6.: Occupy Gotham.....	130
VI.7.: Die Geschichte zweier Enden.....	136
VI.8.: The Dark Knight Rises und die Vorlagen.....	140
VII. Batman – Auktoriale Konstruktion eines Helden.....	142
VII.1.: Nolans Autorenschaft.....	142
VII.2.: Die Zeit und Batman.....	146
Conclusio.....	149
Quellenverzeichnis.....	154
Filmographie:.....	154
Comics/ Primärliteratur:.....	154
Sekundärliteratur:.....	155
Internetquellen:.....	156
Trailer.....	158
Abstract.....	159
Lebenslauf:.....	160

Einleitung

Eine Spielkarte aus einem Memory-Spiel, basierend auf dem Film „Batman“ aus dem Jahr 1989, stellt die kühne Frage: „Batman – Held oder verrückter Rächer?“ Damit findet nicht nur eine Charakter-Dekonstruktion der Filmversion des Comichelden statt, es wird auch gezeigt, wie weit Adaptionen gehen können. Batman wurde von einer Comicfigur zu einem Filmhelden, und davon ausgehend zum Protagonisten mehrerer auf dem Blockbuster basierenden Merchandising-Artikel.

Comicadaptionen sind einen weiten Weg gegangen: Von US-propagandistischen Fortsetzungsreihen in den 1940ern über kinderfreundliche TV-Serien und düstere Actionfilme bis hin zu unterhaltsamen Superheldenblockbustern der Gegenwart haben derlei Filme und Serien jedwede Darstellung durchlebt. Gerade derzeit boomt das Genre der Superheldenfilme, und kaum ein Jahr vergeht, in dem nicht irgendein Held mit Maske die Kinoleinwände erobert. Gerade seit den 1990ern sind Graphic Novels vermehrt verfilmt worden.¹ Dabei ist vor allem die Ästhetik der Vorlage einmal mehr, einmal weniger stark in den Vordergrund der Filme gerückt worden. Manche Filme akzeptieren ihre Vorlage und weisen in ihrer Machart durch Montage, Graphiken oder Handlungselemente darauf hin, andere hingegen erwähnen diese kaum und sind nur als Filme konzipiert.

Die Frage in dem eingangs erwähnten Kartenspiel vereint schon die beiden Hauptmotive dieser Diplomarbeit: Einerseits geht es um die Reichweite von Filmadaptionen des Comic-Superhelden in Bezug auf die Nähe zur Vorlage, andererseits geht es um die Bearbeitung Batmans als Filmheld. Auch wenn dabei alle Ausflüge des „Mitternachtsdetektivs“ in den Bereich des Filmes und Fernsehens herangezogen und erwähnt werden, so liegt der Fokus doch klar auf Christopher Nolans „Dark Knight“-Trilogie. Dieser Batman-Reboot hatte den Produktionszeitraum von 2005 bis 2012. Es liegen also die Batman-Filme des 21. Jahrhunderts im Zentrum dieser Arbeit. Diese Filme haben erstmals etwas aufbereitet, was keine andere Superheldenverfilmung zuvor je gewagt hatte: Den Helden in ein realistischeres Setting zu stellen, und zusätzlich dazu durch seine Erzählung einerseits den typischen Superhelden zu dekonstruieren, indem der Protagonist Selbstzweifel hegt und eventuell gar kein Held sein möchte.² *„Eingeflochten in das Spannungsverhältnis zwischen Illegalität und Legitimation tritt der Batman eher als Vigilant, als Darkest Knight denn als strahlender*

¹ Siehe: Jancovich, Mark; Gordon, Ian; McAllister, Matt: „Blockbuster Meets Superhero Comic, or Art House Meets Graphic Novel? The Contradictory Relationship between Film and Comic Art“, in: „Journal of Popular Film and Television“, Vol.34/ Ausgabe 3, 2006, S. 112

² Siehe: Kainz, Barbara: „Comic.Film.Helden. Heldenkonzepte und medienwissenschaftliche Analysen“, Löcker, Wien, 2009, S. 8

*Protagonist auf.*³ Gleichzeitig wagen Nolans Filme es auch, aktuelles Weltgeschehen zu reflektieren und auf ihre eigene Art auch, Gesellschaftskritik zu üben.

Zugegebenermaßen wurden Gesellschaftskritik und politische Diskriminierungsthemen bereits in Bryan Singers „*X-Men*“-Adaptionen behandelt, welche ein paar Jahre zuvor entstanden sind, deren Thematiken aber schon von Anfang an ein fester Bestandteil der Vorlage waren. Die Themen der „*Dark Knight*“-Trilogie hingegen sind nicht rein Teil der Comics; eigentlich kommen sie dort kaum vor.

Batman steht im Zentrum dieser Arbeit, da er ein Paradebeispiel für das popkulturelle Phänomen der Comic-Superhelden darstellt. Er ist eine der bekanntesten und meist referenzierten Figuren der Gegenwart. Jedem Menschen sind er und sein Tun ein Begriff. Dies hat sich durch das Aufkommen des Web 2.0 sowie der Veröffentlichung von „*The Dark Knight*“, dem zweiten Teil der Trilogie, im Jahr 2008 noch stärker entwickelt. Mir scheint es daher passend, die Figur Batman als Exemplar für die Untersuchung der Comicadaptionen heranzuziehen.

Nolans Filme sind keineswegs die ersten Filme um den „Mitternachtsdetektiv“. Batman hat bereits unzählige Inkarnationen auf der Leinwand und im Fernsehen erlebt, und ist in unterschiedlichen Versionen aufgetreten. Manche seiner Auftritte sind näher an der Vorlage aus den Comics dran, und andere wiederum sind weiter davon entfernt.

Die Frage, die sich hierbei daraus ergeben hat und nun als meine zentrale Forschungsfrage dient, ist: Worauf basieren die Batman-Filme Christopher Nolans? Daraus resultieren weitere Fragen: Liegt ein gemeinsamer Urtext für diese Filme vor, und welchen Stellenwert besitzen diese Filme für die Betrachtung Batmans? Welchen Einfluss haben Adaptionen auf sich selbst und ihre Vorlage?

Um diese Frage zu beantworten werden vorwiegend die Filme und ausgewählte Comics herangezogen, und zusätzlich dazu wird auf umfangreiche Sekundärliteratur, die sich einerseits auf wissenschaftliche Basisliteratur stützt, andererseits auf Texten über Batman und dessen Adaptionen durch Nolan basiert, zurückgegriffen. Die Filme und die Comics werden einander gegenübergestellt, und anhand ihrer Gemeinsamkeiten und Unterschiede soll belegt werden, ob es sich um eine getreue Adaption, welche hier unter dem Begriff „Verfilmung“ läuft, oder eine lose Adaption, welche nur Figuren und Namen aus der Vorlage übernimmt, und in eine eigens kreierte Handlung versetzt, handelt. Gerade mit dem Terminus

³ Ballhausen, Thomas; Krenn, Günter: „Politik der Feindschaft. Notizen zum dunkelsten aller Ritter“, in: Kainz: „Comic.Film.Helden.“, S. 53

„Werktreue“ ist hier eine zusätzliche Hürde eingebaut, denn dieser Begriff kann auf verschiedenste Weise ausgelegt werden.

Außerdem kommt noch der Aspekt hinzu, dass Adaptionen von Comics nicht genau dasselbe sind wie Adaptionen von anderer, herkömmlicher Literatur. Im Gegensatz zu Büchern und Romanen kommt bei Comics noch eine weitere visuelle Ebene hinzu, bei der nicht nur Wörter gelesen werden. Anstatt dass Bilder im Kopf des/der Lesers/Leserin entstehen, sind diese in Comics bereits auf der Seite gedruckt vorhanden. Wie sehr müssen Filme sich nun an diese Bilder halten, wenn Comics adaptiert werden? Sind Regisseure dazu angehalten, diese Bilder genauso in dem Film aufscheinen zu lassen, um ihre Werke treu der Vorlage zu haben oder haben sie doch genug Freiheit in ihrem Schaffen, um eigene Wege beim Adaptieren zu gehen?

Diese Arbeit dient dazu, Comicadaptionen auf ihre Genauigkeit und Treue zum Original zu definieren. Dies soll anhand einer Betrachtung der „*Dark Knight*“-Trilogie geschehen. Diese Blockbuster werden auf ihre Nähe zu den Comics sowie der Wirklichkeit untersucht. Am Ende soll sich ein Gesamtbild ergeben, welches zeigt, um welche Art von Adaptionen es sich handelt.

„Kapitel I“ definiert zunächst die Begriffe Comics und auch Adaptionen, und erklärt auch einige weitere Fachtermini, die im weiteren Verlauf der Arbeit verwendet werden. Zudem wird die Adaptionstheorie auf Comics allgemein angewandt, und es findet auch eine genauere Unterscheidung der Begriffe Verfilmung und Adaption statt.

„Kapitel II“ geht dann auf die Geschichte der cineastischen und seriellen Adaptionen Batmans ein. Angefangen von den ersten Serialproduktionen kurz nach dessen Einführung in die Comicwelt, über die Fernsehserie der 1960er Jahre und bis hin zur Filmtetralogie von Burton und Schumacher aus den 1990ern. Am Ende des Kapitels steht eine Zusammenfassung von unproduzierten Batmanfilmen nach dem Misserfolg von „*Batman und Robin*“.

„Kapitel III“ beschäftigt sich mit der Figur des Batman. Sein Charakter in Film und Comic wird näher beleuchtet, und seine Bedeutung für die Leser- und Zuschauerschaft wird erklärt. Hierbei sollen u.a. die Arbeiten von Lars Banholt, Will Brooker und Julian Darius helfen. Das Kapitel wird abgeschlossen durch meine eigene Theorie der drei Momente Batmans.

In den Kapiteln IV bis VI findet die eigentliche Analyse statt: In diesem Teil der Arbeit werden die Filme der „*Dark Knight*“-Trilogie behandelt. Dabei sollen der jeweilige Teil und bestimmte ausgewählte Comics einander gegenübergestellt werden. Zudem werden bestimmte

Aspekte der Handlung, Inszenierung und Darstellung hervorgehoben, und von mir gedeutet. Diese Interpretationen werden sowohl durch Unterfragen als auch Überfragen vorgenommen.

In diesen drei Kapiteln wird ebenfalls weniger wissenschaftliche Basisliteratur aufzufinden sein als in den restlichen Kapiteln. Stattdessen werden anhand diverser Stellen und Zitate aus den Filmen von mir Vergleiche gezogen und Interpretationen erstellt. Hier werden die Filme auch mit etwaigen Einflüssen aus dem realen Leben sowie der Literatur und Filmgeschichte gegenübergestellt, da die Adaptionen des 21. Jahrhunderts sich nicht zwangsläufig auf eine bestimmte Quelle festlegen müssen.

Gerade „Kapitel IV“, welches von „*Batman Begins*“ handelt, wird sehr eng mit Julian Darius' „*Improving the Foundations*“ abgehandelt, da dieses Werk eine genaue Szenenanalyse des Filmes darstellt. Die Bereiche um „*The Dark Knight*“ und „*The Dark Knight Rises*“ kommen ohne Unterstützung von Darius' Werk aus, werden dafür aber stärker auf den gesellschaftspolitischen Kontext aus Geschichte und Gegenwart hin überprüft.

Zu Beginn jedes dieser Kapitel werden Produktionshintergründe und das Umfeld bzw. die Handlungszeit des Filmes vorgestellt. Was hat sich seit dem letzten Abenteuer verändert, und welche Entwicklungen hat der Held in dieser Welt ausgelöst? Keineswegs soll das als Inhaltsangabe der Filme gesehen werden. Vielmehr ist es ein Statusbericht der aktuellen Situation der Geschichte.

In den filmbezogenen Kapiteln werden außerdem auch zentrale Figuren der jeweiligen Teile vorgestellt und mit ihren Gegenstücken aus den Comics verglichen. Personen, die in mehr als einem Film mitspielen, werden jedoch nur in jenem Unterkapitel abgehandelt, welches ihren ersten Auftritt im Filmuniversum repräsentiert.

Im abschließenden siebten Kapitel geht es dann um Nolans eigene Einflüsse auf die Filme und die Figur des Batmans. Was konnte und durfte er selbst einbringen, und in welchem Zusammenhang steht das mit Roland Barthes' Autorentheorie? Kann eventuell auch ein Zusammenhang mit den Protagonisten und Motiven seiner früheren und späteren Filme gezogen werden? Zudem wird der Titel dieser Arbeit erklärt und in Zusammenhang mit der Zeitlosigkeit der Heldenfigur Batman wie auch der weiteren filmischen Adaptionen von Comics gebracht.

I. Adaptionstheorie und Comics

„What we all know, but what is worth restating, that what makes a good film doesn't make a good novel, and what makes a good novel, doesn't necessarily make a good film“⁴

I.1.: Definitionen

Zunächst müssen einige Begriffe definiert werden, um den weiterführenden Diskurs dieser Arbeit verständlicher zu machen.

I.1.1.: Was genau ist ein Comic?

Ein Comic ist ein visuelles Medium, in welchem Bilder und Schrift vereint werden. Comickünstler Will Eisner bezeichnet es als „Sequentielle Kunst“⁵, während Comicforscher Scott McCloud den Begriff ein wenig genauer definiert: „*Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.*“⁶ Es handelt sich also um neben- und übereinander gereihte Bilder in einer bestimmten Abfolge, welche Informationen und/ oder eine geeignete emotionale Erwiderung bei der Leserschaft auslösen möchte.

Comic-Geschichten werden in – meist - gezeichneten Bildern erzählt, und gegebenenfalls mit Text versehen. Die Diskrepanz von Wort und Bild – letzteres ist offen und leicht einzufangen, während ersteres kodiert und abgelegt ist⁷ - soll aber nicht als Widerspruch für das Medium gelten, vielmehr sieht McCloud genau das als Stärke des Mediums: „*He [McCloud, Anm. BM] speaks of pictures as received information, in contrast to words, whose meanings must be perceived. [...] in comics words and image approach each other.*“⁸ Ein Comic ist ein Hybridmedium, welches Text und Bild vereint und die jeweiligen Aspekte dieser Elemente verstärkt und unterstützt.

Die Geschichte dieses Mediums geht mehrere Jahrhunderte und Jahrtausende zurück. Der Wandteppich von Bayeux aus dem Mittelalter, Maya-Wandmalereien in Südamerika und auch ägyptische Wandmalerei, sie alle erzählen Geschichten in Bildern in einer aufeinanderfolgenden Struktur. Moderne Comics lehnen sich an diese ersten

⁴ Richardson, Robert: „Literature and Film“, Indiana University Press, Bloomington, 1969, zitiert in: Cartmell, Deborah; Whelehan, Imelda [Hrsg]: „The Cambridge Companion to Literature on Screen“, Cambridge University Press, 2007/ 2010, S. 1

⁵ McCloud, Scott: „Understanding Comics. The Invisible Art“, Harper Perennial, New York, 1994, S. 7, P. 1

⁶ Ebd., S. 9, P. 5

⁷ Vgl.: „*Pictures are open, easy, and olicitous, while words are coded, abstract, and remote.*“ in: Hatfield, Charles: „Alternative Comics. An Emerging Literture“, University Press of Mississippi, Jackson, 2005, S. 36

⁸ Ebd. S. 36

„Bildergeschichten“ an, unterscheiden sich jedoch in ihrer Nutzung der narrativen Struktur davon. Die Bilder in Comics werden Panels genannt. Meistens sind sie durch ein Rechteck eingerahmt, können aber ebenfalls in allen möglichen Formen und Konventionen auftreten, oder auch frei von jedweder Begrenzung auf der Seite herumschwirren.

Der häufig auftretende Spalt zwischen den einzelnen Panels wird Gutter genannt. Er ist das, was „zwischen“ den Bildern passiert, und durch ihn findet das statt, was allgemein als „Closure“ bezeichnet wird. Dabei handelt es sich um die Auflösung bzw. den Akt, die Ereignisse in zwei oder mehrere Panels miteinander zu verbinden. McCloud definiert Closure als *„Beobachtung der einzelnen Teile, aber Wahrnehmung des Ganzen.“*⁹ Er meint jedoch auch, dass es nicht nur in Comics angewandt wird, sondern auch in anderen Bereichen wie Film, oder auch der Realität. Aufgrund von früheren Erfahrungen können Menschen diverse Schlussfolgerungen ziehen, die das Zusammenleben untereinander einfacher machen. *„In an incomplete world, we must depend on closure for our very survival,”*¹⁰ schließt McCloud. Er fährt damit fort, dass Panels sowohl Zeit als auch Raum aufreißen, und unverbundene, freistehende Momente in Einzelbildern darstellen. Aber Closure erlaubt es dem/r LeserIn, diese einzelnen Momente und Handlungen zu verbinden, und im Kopf eine kontinuierliche, vereinte Realität zu konstruieren.¹¹

Closure ist in weiterer Folge auch essenziell für Intertextualität. Bei dieser handelt es sich um Referenzen eines Textes in einem anderen Text. Diese sind entweder vom Autor bewusst eingebaut oder entstehen unbewusst bzw. werden vom Leser indiziert.*

Wie groß die Closure ist, d.h. wie sehr eine Auflösung der Handlung passiert, hängt von der Art des Übergangs zwischen den Panels ab. Wenn sich weder Raum noch Handlung im Panel ändert, sondern nur Kleinigkeiten, wie die Augen zu schließen, wird nur wenig Closure benötigt. Diese Art des Übergangs heißt „Moment-zu-Moment.“ Betragen räumliche und zeitliche Entfernungen größere Längen, so wird dieser Übergang als „Szene-zu-Szene“ bezeichnet.

Übt sich eine Handlung auf das weitere Geschehen aus, wird von „Action-zu-Action“ gesprochen. Die Panels zeigen hierbei einen Protagonisten, und verfolgen dessen Aktionen. Wird in den Panels zwischen Personen hin und her gesprungen oder gibt es eine räumliche Veränderung, so wird dies als „Subjekt-zu-Subjekt“- Übergang bezeichnet. Hierbei ist die

⁹ Vgl.: *„This phenomenon of observing the parts but perceiving the whole has a name.“* in: McCloud:

„Understanding Comics“, S. 63, P. 1

¹⁰ Ebd., S. 63, P. 6

¹¹ Vgl.: *„Comics Panels fracture both time and space [...] but closure allows us to connect these moments and mentally construct a continuous, unified reality.“* in: Ebd., S. 67, P. 2

* Auf Autorenschaft und die Beziehung von Autor und Leser zu einem Text wird in „Kapitel VII“ noch genauer eingegangen.

Auflösung sehr groß, und es wird einiges an Mitarbeit vom Leser/ von der Leserin erwartet, um verständlich zu sein. Aus filmischer Sicht kann das als Schuss-Gegenschuss bezeichnet werden.

Wie ein stiller Beobachter verhält sich die fünfte Art des Übergangs, die „Aspekt-zu-Aspekt“- Transition. Hierbei werden „*verschiedene Aspekte derselben Idee oder Einstellung beleuchtet*.“¹²

Alle bisher beschriebenen Transitionen haben eine Verbindung zwischen den einzelnen Panels hergestellt. Jedoch gibt es auch Reihungen, die scheinbar willkürlich und ohne Relation der jeweiligen Elemente zueinander angeordnet sind. McCloud nennt sie „sequenzlose Anordnungen“, ist jedoch der Überzeugung, dass es nicht möglich ist, dass irgendeine Sequenz aus Bildern völlig unverbindlich sei. Es würde durch die Reihung irgendeine Relation entstehen.¹³

Die Kategorisierung der verschiedenen Arten der Transition ist, wie McCloud auch selbst zugibt, eine ungenaue Wissenschaft¹⁴, aber es hilft auch enorm als Einführung in die Art des Erzählens in diesem Medium.

Comics gibt es in mehreren Ausführungen: Comicstrips sind kurze, in zwei bis fünf Panels erzählte humoristische Episoden aus dem Alltag einer anthropomorphen Figur. Aus diesem Format entwickelten sich Ende der 1930er Jahre Comichefte/-magazine. In diesen werden die Abenteuer der vermenschlichten Figur zu längeren Episoden ausgebaut, und fortgesetzt. In dieser Art des Mediums kommen auch die meisten Superhelden-Geschichten vor. Ein US-Comicheft, welches wöchentlich erscheint, hat für gewöhnlich 22 – 26 Seiten. Längere Geschichten werden auf mehrere Hefte einer Reihe verteilt, wobei die einzelnen Episoden der Geschichte ein jedes Mal durch einen Cliffhanger beendet wird. Die ersten Comicmagazine aber waren noch keine Fortsetzungsgeschichten, sondern enthielten abgeschlossene Geschichten. Im deutschen Raum enthalten Comichefte mehrere US-Ausgaben einer Figur, erscheinen dafür aber nur monatlich.

Da ein Superhelden-Comic quasi eine fortlaufende Serie ist, arbeiten hier mehrere unterschiedliche Autoren und Zeichner an einer Figur. Die Zeit, in welcher ein Künstler mit einer Figur beschäftigt ist, und Geschichten für sie entwirft, wird „Run“ [= Lauf, Anm. BM] genannt. Die Laufzeit eines Künstlers dauert im Durchschnitt 2 – 4 Jahre an. Prinzipiell wird die Arbeit aller Autoren und Zeichner unter einer gemeinsamen Kontinuität, dem Canon,

¹² Vgl.: „[...] and sets a wandering eye on different aspects of the same idea or mood.“ in: McCloud: „Understanding Comics“, S. 72, P. 1

¹³ Siehe: Ebd., S. 73

¹⁴ Siehe: Ebd., S. 74, P. 1

geführt. Alles was vom offiziellen Canon abweicht, ist entweder ein „Retcon“ – eine rückwirkend gemachte Änderung der Kontinuität – oder eine „Elseworld-Geschichte“. Das ist eine Erzählung, die in ihrem eigenen Universum, frei von der offiziellen Kontinuität, spielt.

Neben Comicheften gibt es auch Comicbücher. Allgemein sind es homogene und abgeschlossene Geschichten. Im Bereich von Superhelden wird zudem zwischen einem Sammelband, welcher verschiedene Erzählungen einer Figur bzw. die Geschichten aus dem Run eines Autors zusammenfasst, und eben den Graphic Novels unterschieden. Das sind Geschichten, die wegen ihres meist erwachsenen Inhalts und ihren deutlicheren Darstellungen eher für eine ältere Leserschaft angedacht sind. Wie der englische Name auch ausdrückt, handelt es sich dabei um Romane in Bildern. Dabei steht auch die Länge der Geschichte in Kontrast zu Comicmagazinen bzw. -büchern. Graphic Novels sind aber nicht allein für die Geschichten von Superhelden da, sondern befassen sich mit einer Vielzahl unterschiedlicher Protagonisten und Thematiken.

Im späteren Verlauf der Arbeit wird der Begriff „Graphic Novel“ auf gewisse Geschichten, wie Frank Millers „*Batman – Year One*“ oder „*The Dark Knight Returns*“ angewendet, auch wenn diese ursprünglich in vier Teilen veröffentlicht worden waren.

Es wurden nun die wichtigen Termini „Comic“, „Panel“, „Gutter“, die verschiedenen Formate von Comics sowie die Arten der „Closure“ erklärt. Mit diesen Begriffen soll in den folgenden Kapiteln weitergearbeitet werden.

I.1.2.: Was genau ist eine Adaption?

Eine Adaption ist die Umwandlung eines Mediums in ein anderes. Beziehungsweise wird eine Geschichte, welche in einem Medium erzählt wird, in ein anderes übertragen, und den dortigen medialen Anforderungen entsprechend erzählt. Linda Hutcheon geht von einer Wörterbuchdefinition des Verbs „adaptieren“ aus, welches sie als „*adjustieren, verändern und anpassen*“¹⁵ beschreibt. Das Filmlexikon von Ira Konigsberg definiert Adaption als „*a work in one medium that derives its impulse as well as a varying number of its elements from a work in a different medium.*“¹⁶

¹⁵ Vgl.: „According to its dictionary meaning, „to adapt“ is to adjust, to alter, to make suitable.“ in: Hutcheon, Linda: „A Theory of Adaptation“, Routledge, USA, 2006, S. 7

¹⁶ Konigsberg, Ira: „The Complete Film Dictionary“, Second Edition, Penguin Reference, New York, 1987, 1997, S. 6

Julie Sanders definiert den Begriff wie folgt: „*Adaptation is, however, frequently a specific process involving the transition from one medium to another.*“¹⁷ Sie gibt weiter an, dass sie den Terminus als Neu-Interpretationen etablierter Texte in neuen Kontexten versteht.¹⁸

Das bedingt auch, dass eine Verfilmung ebenfalls eine Art der Adaption ist. Hierbei wird das Ursprungsmedium, meistens ein Buch bzw. Theaterstück, filmisch erzählt, d.h. ein Film daraus gemacht – im Übrigen ist eine Verfilmung im 20. und 21. Jahrhundert eine der häufigsten Arten der Adaption. Wichtig dabei ist, dass eine Transition von Buch zu Film nicht direkt erfolgt. Erst wird die Geschichte des Ursprungsmediums in einem Drehbuch verarbeitet, und dieses wird dann verfilmt. Für den weiteren Diskurs zu diesem Thema wird das Medium des Drehbuch außen vorgelassen, da der Fokus hier nur auf dem Ursprungsmedium, in diesem Fall dem Comic, und dem – potenziellen – Endmedium Film liegen soll.

Nicht ausschließlich, aber vor allem durch die außerordentliche Präsenz von Film und (digitalen) Medien in der Postmoderne sind die Menschen von unterschiedlichen Arten von Adaptionen umgeben. Diese Erkenntnis hat Linda Hutcheon zu folgender Aussage bewegt: „*Adaptation has run amok.*“¹⁹ Dabei gehen Adaptionen weit über den medialen Wechsel von Buch auf Film hinaus.

Nicht nur das, Julie Sanders ist auch der Meinung, dass Adaptionen auch öfters dafür verwendet werden, um einen Kommentar auf die Vorlage abzugeben.²⁰ Deborah Cartmell kategorisiert drei verschiedene Arten von Adaptionen: Transpositionen, Kommentare und Nachbildungen. Bei ersteren bezieht sich Cartmell aber nicht nur darauf, dass im Grunde alle Filmadaptionen „Transpositionen“ sind, da sie einen Paradigmenwechsel wegen der Umsetzung in ein neues Medium auslösen, sondern auch auf jene Arten, welche den Originaltext kulturell, geographisch und auch zeitlich verändern.²¹

Als „Kommentar“ versteht Cartmell persönliche Meinungen und Deutungen des Ursprungstextes, welche durch Veränderungen und oder Hinzufügungen in der Adaption dargelegt werden. Diese Kategorie ist sehr stark von der federführenden Hand derjenigen Person abhängig, welche die Adaption durchführt.

¹⁷ Sanders, Julie: „Adaptation and Appropriation“, Routledge, USA, 2006, S. 19

¹⁸ Vgl.: „[...] *working with reinterpretations of established texts in new generic contexts.*“ in: Ebd., S. 19

¹⁹ Hutcheon: „A Theory of Adaptation“, S. xi

²⁰ Vgl.: „*Adaptation is frequently involved in offering commentary on a sourcetext.*“ in: Sanders: „Adaptation and Appropriation“, S. 18

²¹ Siehe: Ebd., S. 20

Adaptionen treten daher sehr oft in einen Dialog mit ihrer Vorlage, für ein ganzheitliches Verständnis der Art der Adaption wird aber eine Kenntnis beider Versionen beim Leser vorausgesetzt. Die intertextuelle Beziehung von Vorlage und Adaption muss erkenntlich sein.

Für eine „Nachbildung“ aber ist das nicht von Nöten. Diese Art der Adaption kann genossen werden, ohne dass ein Vorwissen über die Vorlage besteht. Ein mögliches Wissen um eine Verbindung zu einem Originaltext erweitert zwar das Repertoire für einen etwaigen Diskurs um das Werk, trotzdem kann dieses auch alleine stehen, ohne als Adaption bezeichnet zu werden. Hutcheon ist derselben Auffassung: *„If we know the adapted work, there will be a constant oscillation between it and the new adaptation we are experiencing; if we do not, we will not experience the work as an adaptation.“*²² Dabei kommt zum Tragen, in welcher Reihenfolge Adaption und Urtext erlebt werden. Wird das Original zuerst erfahren, kann die Adaption der auftretenden Erwartungshaltung oft nicht gerecht werden. Anders herum erscheint das Original dann oft auch als der Adaption unterlegen, weil es deren Änderungen und Involvierung durch den Adapteur nicht besitzt. Morris Beja führt an, dass es ebenso wichtig ist, was ein Film von einem Buch übernimmt, wie was er dem Buch gibt.²³

Es besteht keine starke Trennung zwischen diesen drei Kategorien. Von daher können sich diese auch überlappen. Des weiteren ist es selten so, dass die Adaption den Ursprungstext vollständig übernimmt und auslöscht. Viel eher ist es laut Sanders der Ursprungstext, dessen Überdauern und Bestehen erst die Möglichkeit für weitere Adaptionen zulässt.²⁴

In „Kapitel II“ werden uns Beispiele begegnen, die zeigen werden, dass Adaptionen schon auch Auswirkungen auf den Originaltext haben können. Von daher bieten diese nicht nur Möglichkeiten für nachfolgende Adaptionen, sondern verändern auch rückwirkend ihr Quellenmaterial.

Zudem werden Adaptionen selbst immer wieder zum Ausgangspunkt für neue Adaptionen, d.h. sie selbst werden zu einem neuen „Original“. Da sich Texte immer auf vorherige Texte beziehen, die sich ihrerseits auf Texte beziehen können, also in einer intertextuellen Beziehung zueinander stehen, gelten Adaptionen als konstant und immerwährend.²⁵

I.2.: Comicadaptionen und -verfilmungen

Eine Verfilmung ist eigentlich eine Unterkategorie der Adaption. Diese Erkenntnis bedeutet aber nicht automatisch, dass die Theorie für null und nichtig erklärt werden kann. Vielmehr

²² Hutcheon: „A Theory of Adaptation“, S. xv

²³ Vgl.: *„What a film takes from a book matters; but so does what it brings to a book.“* in: Beja, Morris: „Film and Literature: An Introduction“, Longman, NY, 1979, zitiert in: Cartmell; Whelehan [Hrsg]: „The Cambridge Companion to Literature on Screen“, S. 5

²⁴ Siehe: Sanders: „Adaptation and Appropriation“, S. 25

²⁵ Siehe: Ebd., S. 22

muss sich hierbei das Definitionsspektrum erweitern und unterschiedliche Auslegungen des Begriffes „Adaption“ zugelassen werden.

Zum einen gibt es den Begriff in der oben besprochenen Auslegung, die Übertragung eines Mediums in ein anderes. Zum anderen steht der Begriff für Filme, die zwar auf einer Figur aus einem ursprünglich anderen Medium basieren, aber nicht unbedingt eine bereits existierende Geschichte dieser Figur adaptieren. Vielmehr wird eine neue Geschichte um diese Figur entworfen, und eventuell nur Elemente aus den diversen Vorlagen hergenommen. Ein Paradebeispiel hierfür ist das James Bond-Franchise, von dem nur etwa die Hälfte der Filme den Büchern nachempfunden sind, und der Rest eigenständige Produktionen der Filmmacher.

Eine Verfilmung hingegen nimmt eine bereits existierende Geschichte und übersetzt sie ins Medium Film.

Hans-Edwin Friedrich unterteilt Comicadaptionen in drei Kategorien der ästhetischen Konzeption: Erstens gibt es solche, „*die im Wesentlichen die stofflichen Aspekte der Vorlage aufgreifen, medienspezifische Eigenheiten jedoch weitgehend übergehen.*“²⁶ als Beispiele nennt er „*Superman*“, „*X-Men*“ sowie die erste Realverfilmung von „*Asterix und Obelix gegen Cäsar*“. Diese Kategorie würde vor allem unter die hier besprochene Definition von Adaption als neue Geschichte von aus anderen Medien etablierten Figuren fallen. Aber auch Verfilmungen einzelner Comics würden in diesen Bereich fallen.

Die zweite Kategorie bezieht sich auf solche Filme, die „*ihre Vorlage unter Berücksichtigung von Besonderheiten der Comics und mit klarer Referenz auf die Vorlage umsetzen.*“²⁷ Damit meint Friedrich Adaptionen, die ihren Quelltext zitieren und darauf verweisen, dass es sich dabei um Comics handelt. Einzelne Einstellungen und Szenen können hier aus dem Original für einen etwaigen Wiedererkennungswert übernommen werden. Wie bei der ersten Kategorie wird auch hier nicht zwischen Verfilmung und Adaption unterschieden.

Schlussendlich fallen in die dritte Kategorie jene Filme, die „*einen kongenialen Ausdruck für ihre Vorlage zu finden und dabei auch die medienspezifischen Elemente zu berücksichtigen versuchen.*“²⁸ Die Besonderheiten und Eigenheiten von Comics werden fast nahtlos auf den Film übertragen. Dadurch kann die Erzähltechnik der Panels wie in „*Hulk*“

²⁶ Friedrich, Hans-Edwin: „Frank Miller's Sin City. Transformationprozesse zwischen Graphic Novel und Film“, in: Meurer, Ulrich; Oinkonomou, Maria [Hrsg]: „Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium“, Transcript-Verlag, Bielefeld, 2012, S. 94

²⁷ Ebd., S. 94

²⁸ Ebd., S. 94

durch den Einsatz von Splitscreens nachempfunden werden, oder Actionlaute visualisiert werden.*

Ebenso wie Cartmell bei ihren drei Gattungen der Adaption meint auch Friedrich, dass zwischen seinen drei Kategorien keine scharfe Trennlinie existiert.*

Comics und Filme sind einander auf den ersten Blick sehr ähnlich. Beides sind visuelle Medien und verwenden eine distinktive Bildsprache. Sie verwenden auch ähnliche Visualisierungstechniken wie Perspektiven und Einstellungsgrößen.²⁹ Doch gerade die Diskrepanz dieser Bildsprache macht den Unterschied aus: Comics verwenden ein „verzahntes Zeichensystem von Bild, Text und Sequenz“³⁰, deren zwei Ebenen, Bild und Text, einander gegenseitig komplementieren. Film jedoch ist nicht allein ein visuelles Medium, sondern ein Audiovisuelles. Nicht nur, dass er dadurch eine zusätzliche, auditive Ebene erhält, er ist auch zeitlich strukturiert.³¹ Jede Handlung passiert vom Zeitpunkt A bis zum Zeitpunkt B, es existiert keine Gleichzeitigkeit. Außerdem ist die Erzählzeit im Film immer die Gegenwart, wie Brian McFarlane anführt: „*Film [...] is always happening in the present tense. There is no filmic equivalent for words like „ran“ or „walked“. [...] Film will, instead, show us characters in the act of „running“ or „walking“.*“³² Selbst Handlungen, die in Rückblenden stattfinden, passieren erst, wenn sie auf der Leinwand/ dem Bildschirm zu sehen sind. Der Präsens wird auch in den Comics als Erzählzeit verwendet. Dadurch entsteht eine Nähe zwischen Film und Comics, und damit differenzieren sie sich auch von Romanen und Büchern, welche hauptsächlich in Vergangenheitsformen geschrieben sind.

Aber auch wenn Comicpanels eine Nähe zur Fotografie vermuten lassen, so entscheiden sich auch diese beiden Medien grundlegend: Fotos sind eingefangene zeitliche Momente. Ein Comicpanel dagegen erzählt nicht einen einzelnen „eingeforenen“ Augenblick, sondern kann ganze und mehrere Handlungen und Dialoge in einem Bild festhalten. In einem Panel vergeht Zeit.

Allerdings hat ein Film nur die Leinwand bzw. den Bildschirm, um sich zu entfalten. Comics hingegen können den ihnen zur Verfügung stehenden Raum besser nutzen, und die Anordnung der Panels ist meistens keiner fixen Struktur nachempfunden. „*Jedes dieser*

* Hierauf wird in Kapitel II noch genauer eingegangen.

* Das fällt besonders in Hinblick auf die 2. und 3. Kategorie auf, da die von Friedrich genannten Definitionen – vor allem anhand seiner Beispiele – kaum zu unterscheiden sind.

²⁹ Siehe: Kainz: „Comic.Film.Helden.“, S. 9

³⁰ Ebd., S. 9

³¹ Siehe: Ebd., S. 9

³² McFarlane, Brian: „Reading Film and Literature“, in: Cartmell; Whelehan [Hrsg.]: „The Cambridge Companion to Literature on Screen“, S. 21

*Medien verfügt über eine spezifische Dialektik, die besonders im intermedialen Kontext zum Tragen kommt.*³³

Nichtsdestotrotz haben sich Comics im Laufe der Jahre an filmisches Erzählen angenähert. Panels werden in- und übereinander geschichtet bzw. so angeordnet, dass das Erzählen selbst eine Dynamik erhält. Ebenso wird die Montage virtuos eingesetzt. Oftmals gibt es in den Panels auch keinen Text oder Sprechblasen, das Bild soll dabei für sich selbst stehen.

Die Adaptionstheorie muss beim Medium Comics, vor allem dann, wenn es um filmische Verarbeitungen von Superheldencomics geht, besonders aufpassen. Cartmell und Whelehan meinen, dass der von Gérard Genette geprägte Begriff der Hypertextualität nützlich für die Betrachtung von Filmadaptionen ist. Dieser Terminus beschreibt die Beziehung eines Texts oder Werkes zu seinem „Hypotext“,³⁴ auch bekannt als Urtext. Mehrere Verfilmungen desselben Stoffes gehen auf denselben Hypotext zurück. Da Superheldencomics aber fortlaufende Reihen sind, ist es schwer, einen solchen konkret zu determinieren. Ist Batmans Hypotext vielleicht die erste Ausgabe, in der er vorgekommen ist, oder eine andere, spätere? Ob es einen gemeinsamen Urtext für die später betrachteten Batmanfilme gibt, wird sich dann zeigen.

Auf der anderen Seite erkennt Hutcheon den Wert der Multitude an Vorlagen an: *„First, seen as a formal entity or product, an adaptation is an announced an extensive transposition of a particular work or works.“*³⁵ Sie geht dabei nicht nur von einem einzigen Urtext aus, sondern auch von einer Vielzahl. Eine Adaption kann also mehr als einen Ursprung haben. Damit können sowohl die fortlaufende Reihe von Superheldencomics, als auch einzelne, selbstständige Geschichten sowie viele andere Einflüsse gemeint sein. Solche Adaptionen werden als vielschichtig angesehen, und bieten dem Publikum eine Vielzahl an wiedererkennbaren Referenzen.

Aufgrund dessen ist die Unterscheidung von Verfilmung und Adaption von Comics und anderer Literatur mehr von terminologischer Natur: Als eine Verfilmung sind jene Werke zu sehen, welche sich nach einer konkreten Storyline richten. Eine Adaption ist dann ein Werk, welches zwar die literarische Figur bzw. dessen Setting behandeln, diese jedoch in einer neuen Geschichte verstricken bzw. die Figuren in ein bisher unbekanntes Umfeld geben. Dabei stellt sich folgende Frage: Muss eine Verfilmung sich genau an die Vorlage halten?

³³ Kainz: „Comic.Film.Helden.“, S. 9

³⁴ Vgl.: „Hypertextuality refers to one text's relation to its hypotext.“ in: Cartmell; Whelehan [Hrsg.]: „The Cambridge Companion to Literature on Screen“, S. 3

³⁵ Hutcheon, Linda: „A Theory of Adaptation“, S. 7

Genauigkeit und Wiedergabetreue zur Vorlage sind ein großes Thema bei Adaptionen. Sie soll einerseits ein Gradmesser für die Bewertung eines Werkes durch Publikum und Kritiker sein, welche mit der Vorlage vertraut sind, andererseits kann sie aber im Kontext dieser Arbeit auch ein Hilfsmittel dafür sein, um festzustellen, ob ein Film als Verfilmung oder Adaption angesehen werden kann. „*Frank Miller's Sin City*“ stach aus dem Kinoprogramm von 2005 hervor, „weil hier der Versuch unternommen wurde, die ästhetische Konzeption der zugrunde liegenden Graphic-Novel-Serie filmisch angemessen zu realisieren.“³⁶ Damit sind sowohl die narrative als auch die visuelle Ebene gemeint. Aufgrund dessen erlangte der Film großes Aufsehen und wurde wegen seiner Treue zur Vorlage hochgelobt.

Das heißt allerdings keineswegs, dass bei jeder anderen Verfilmung alles genauso passieren muss wie in der literarischen Vorlage. Abweichungen und Änderungen können und dürfen erfolgen, welche sowohl inhaltlicher als auch erzählerischer Natur sind. Hutcheon argumentiert, dass hinter Adaptionen zahlreiche und verschiedenartige Motive stecken, wobei nur wenige davon eine Treue zum Urtext enthalten.³⁷ Vor allem im Bereich von Realverfilmungen ist es teilweise notwendig, das Material durch Änderungen einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, sowie auch den Fans und Kennern der Vorlage etwas Neues zu bieten. „*Adaptation is repetition, but repetition without replication*,“³⁸ argumentiert Hutcheon. Adaptionen sind nicht nur Nachahmungen, sie sind kreative Imitationen. Filmische Adaptionen müssen oftmals Kürzungen vornehmen und Figuren bzw. Handlungsstränge straffen oder ganz weglassen. Allerdings muss nicht minder oft hinzugedichtet werden, weil der Urtext nicht mehr Handlung besitzt.

Zack Snyders „300“ hat dieselben Einstellungen wie Frank Millers gleichnamiger Comic, und verfolgt ebenso detailgenau die Geschichte der Spartaner unter Leonidas, welche gegen das Perserheer kämpfen. Zusätzlich dazu hat er aber auch eine Nebenhandlung eingeführt, in welcher Leonidas' Frau den spartanischen Ältestenrat dazu bewegen will, ihrem Mann beizustehen. Dieser Subplot führt zur Gründung der griechischen Demokratie, fehlt in der Vorlage aber komplett. Snyders Verfilmung ist ein Beispiel dafür, dass eine Verfilmung daher als Kommentar eines Filmemachers auf den Hypotext zu sehen ist.

Eine Vernachlässigung in der Suche nach Werktreue allerdings ist die Frage, ob der Film der Atmosphäre der Vorlage gerecht wird. Snyders „*Watchmen*“ siedelt die Handlung im selben Jahr wie Moores Graphic Novel an. Wie auch schon in „300“ sind seine Bilder und Einstellungen von den Panels im Comic inspiriert. Durch die Laufzeit von 2 ½ (Kinoversion)

³⁶ Friedrich: „Frank Miller's Sin City.“, in: Meurer; Oinkonomou[Hrsg]: „Übersetzung und Film“, S. 89

³⁷ Vgl.: „[...] as I argue here, there are many and varied motives behind adaptation and few involve faithfulness.“ in: Hutcheon: „A Theory of Adaptation“, S. xiii

³⁸ Ebd., S. 7

bis 3 ½ Stunden (Ultimate Cut) wird auch versucht, so viel Material von der Vorlage wie möglich im Film vorkommen zu lassen. Bis auf eine drastische Änderung des Schlusses ist auch die Geschichte mit jener der Graphic Novel ident. Dennoch werden die auftretenden Thematiken und Charakterisierungen nur oberflächlich behandelt. Es fehlt die atmosphärische Bedeutsamkeit. Snyders Version bleibt zwar dem Text relativ treu, enthält aber zu wenig Eigeninitiativen, um autonom vom Original bestehen zu können.

Es gibt mehrere Arten von Werktreue: Ein Film kann 1:1 dieselbe Geschichte wie die Vorlage erzählen; er kann genau sein, und trotzdem gewisse Abweichungen vom Original besitzen; und er kann ziemlich eigenständig sein, wenn er die Thematik und/ oder Atmosphäre der Vorlage beibehält.

Es gibt nicht viele Realverfilmungen, die eine 1:1 Umsetzung der Comics schaffen. Atmosphärische bzw. thematische Verfilmungen sind häufiger, wenngleich auch weniger häufig als einfache Adaptionen aufzufinden. Animationsfilme haben eine größere Wahrscheinlichkeit, eine genaue Verfilmung von Comics zu sein, wie Filme wie „*Batman – Year One*“ und „*The Dark Knight Returns*“ beweisen, welche auf den gleichnamigen Graphic Novels basieren.

Neben Animationsverfilmungen gibt es noch sogenannte Motion Comics, Filme, in welchen im Prinzip lediglich die Panels eines Comics animiert werden, und bei denen Sprechblasen und andere geschriebene Laute durch Soundeffekte und Synchronisationen ersetzt werden. Diese halten sich natürlich sogar noch akribischer an die jeweiligen Vorlagen, da sie im Grunde doch nur „bewegte“ Comics sind.

Verfilmungen versuchen, eine filmische Abbildung ihrer Vorlage zu sein, während eine Adaption in verschiedene Richtungen mit der Prämisse, den Figuren, oder den Elementen der Vorlage gehen kann. Außerdem ist sie nicht nur auf den Urtext fixiert, sondern kann auch aus allen anderen Bereichen und vorherigen Adaptionen schöpfen. Inwieweit das Nolans „*Dark Knight*“-Trilogie betrifft, soll in den nächsten Kapiteln erläutert werden.

II. Letztes Mal bei Batman...

Die nunmehr 75 Jahre andauernde Existenz Batmans hat in all den Jahren bereits unzählige Inkarnationen besessen. Auch wenn in dieser Arbeit der Fokus ganz klar auf der noch jungen „*Dark Knight*“-Trilogie liegt, muss zunächst erläutert werden, wie es überhaupt so weit kommen konnte. Vieles, was in früheren Leinwand- und Bildschirmausflügen für ebendiese erfunden worden waren, findet auch in den zeitgenössischen Verfilmungen bzw. Adaptionen Verwendung. Daher wird hier aufgezählt, was seit der Entstehung Batmans an Film- und Fernsehmaterial geschaffen worden war.

Adaptionen von Stoffen, welche auf Comics basieren, sind erst recht spät zustande gekommen.³⁹ Zunächst als Animationskurzfilme hergestellt, wurden sie bald darauf als fortlaufende Kinoseriale produziert. Erste Spielfilme kamen ab den 1940ern heraus. Entgegen dem Glauben, diese Filme würden sich mit Superhelden befassen, waren diese Filme eigentlich Kriminalfilme. Und obwohl diese Filme sich einer großen Beliebtheit erfreuten, sollte es noch länger dauern, bis die US-Filmindustrie sich ihrer annahm.

II.1.: Die Anfänge

Die cineastische Laufbahn des „maskierten Rächers“ Batman begann bereits kurz nach dessen Erfindung im Jahr 1938, mit dem fortlaufenden, wöchentlichen Kinoseriale „*Batman*“. In dieser, gering-budgetierter Serie schlüpfte Lewis Wilson in das Kostüm und bekämpfte zusammen mit Douglas Croft als sein Sidekick Robin das Verbrechen. Aufgrund der mangelnden Superkräfte bot sich Batman perfekt für eine günstige Adaption ins Kino an. Dabei stand er vor allem als Symbol für den US-Patriotismus und den amerikanischen Lebensstil. Zur Zeit des Zweiten Weltkrieges bekämpfte dieser Batman keine Schurken aus den Comics, sondern jagte einen eigens für die Show entwickelten Nazi-Kollaborateur, den Japaner Prinz Daka. Eine Folge dauerte nur 15 Minuten, und endete – wie es für Kinoseriale damals üblich war - immer mit einem Cliffhanger, welcher dann in der darauffolgenden Episode eine Woche später aufgelöst und fortgesetzt wurde. Comics boten sich perfekt für Kinoseriale an, da diese die narrative Struktur der Comicstrips übernehmen und umsetzen konnten. 1965 wurden alle Episoden dieser ersten Batman-Serie in einer Sitzung unter dem Titel „*An Evening with Batman and Robin*“ ausgestrahlt.⁴⁰

³⁹ Vgl.: Friedrich: „Frank Miller's Sin City“, in: Meurer; Oikonomou [Hrsg]: „Übersetzung und Film“, S. 92

⁴⁰ Siehe: Levitz, Paul: „The Golden Age of DC Comics. 1935 – 1956“, DC, 2013, S. 298

Batman war damals noch kein „Dunkler Ritter“, sondern ein gewöhnlicher Polizist, der sich verkleidete. Die Ohren der Maske waren noch nicht spitz gen Himmel gerichtet, sondern standen schräg zur Seite, ähnlich wie im ersten Batman-Comic „*Detective Comics #27*“.

Die Serie war nach fünfzehn Episoden beendet, bekam aber noch im selben Jahrzehnt eine Fortsetzung. Im Jahr 1949 wurde die zweite Batman-Serie mit dem Titel „*Batman & Robin*“ gestartet. Wieder war es ein Kinoserial mit Cliffhangern. Batman und Robin wurden diesmal von Robert Lowery und Johnny Duncan verkörpert. Doch auch wenn der zweite Weltkrieg längst vorbei und die Figur Batman selbst schon seit 10 Jahren bekannt war, wurden immer noch keine aus den Comics bekannten Schurken als Gegner verwendet. Stattdessen wurde erneut ein Antagonist eigens erfunden, diesmal der Kriminelle namens „The Wizard“. Die Serie kam ebenfalls auf 15 Episoden.

Beide Serien übernahmen das Batmobil aus den ursprünglichen Comics als ein herkömmliches Fortbewegungsmittel. Was aber in diesen Serien erfunden, und im weiteren Verlauf in den Batman-Mythos aufgenommen worden war, sind Batmans Geheimversteck, die Bathöhle, inklusive deren Zugang über eine Standuhr, sowie eine frühe Version des Batsignals.

Obwohl Alfred Pennyworth, der Butler Bruce Waynes, in den Comics bereits eingeführt worden war, war es die äußerliche Erscheinung von William Austin in dem Serial, welche neu in die Comics übernommen worden war. Der Comic-Alfred war ein kleiner vollschlanker Engländer⁴¹, während Austin groß, schlank und Schnauzbart-Träger war.

In den frühen Tagen der Comic-Superhelden gehörte vieles noch nicht zum Konsens, was diese Figuren ausmachten. Viele Eigenschaften, Figuren und Objekte, kamen erst durch Kino- und Radioauftritte in deren Universum. So geschah es auch bei Superman, dass viele Elemente wie das tödliche Kryptonit oder seine Arbeitskollegen Perry White und Jimmy Olson erstmals in der Radioshow vorkamen.⁴²

An den letzten paar Absätzen ist zu erkennen, dass das Ursprungsmedium einer Figur bzw. eines Franchise sich oftmals an seinen Adaptionen orientiert und von dort Dinge übernimmt. Auf der anderen Seite aber zeigt sich auch, dass die frühen Adaptionen sich weit von der Vorlage entfernten, und quasi nur dem Namen nach dieser entsprachen. „[...] *one could argue that the style and format of these movies [...] indirectly influenced the episodic and cliffhanger nature of the action film genre,*“⁴³ argumentieren McAllister, Gordon und

⁴¹ Siehe: Kane, Bob; Robinson, Jerry: „Batman#16: Here comes Alfred“, in: „Batman, with Robin, the Boy Wonder – From the 30s to the 70s“, DC/ Spring Books, London, NY, Sydney, Toronto, 1971/1979, S. 41 -53

⁴² Siehe: Levitz: „The Golden Age of DC Comics“, S. 36

⁴³ Jancovich; Gordon; McAllister: „Blockbuster Meets Superhero Comic, or Art House Meets Graphic Novel?“, in: „Journal of Popular Film and Television“, S. 110

Jancovich in ihrem Artikel über Blockbuster und Comicadaptionen. Dadurch wird deutlich, dass diese Serials nicht nur den Inhalt ihrer Vorlage beeinflussten, sondern auch Normen des Genres, unter dem sie eingestuft waren.

II.2.: Die Vorbilder – Die Fledermaus und der Fuchs

Doch eigentlich waren diese frühen Serien nicht der erste Auftritt einer Figur im Fledermauskostüm. Bob Kane, Bill Finger und Jerry Robinson haben sich beim Erschaffen ihrer Figur nicht nur auf frühe Skizzen von Leonardo da Vinci für menschliche Flugmodelle, sondern auch von Filmen der 20er und 30er Jahre inspirieren lassen. So sind der Stummfilm „*The Bat*“ aus dem Jahr 1926 und dessen Fortsetzung „*The Bat Whispers*“, ein früher „Talkie“ aus dem Jahr 1930, Inspirationsquellen für die Erschaffung von Batman. In deren Handlung werden mehrere Personen in einem verlassenen Gemäuer von des titelgebenden Antagonisten umgebracht. In einer geheimen Höhle unterhalb des Hauses schmiedet der Mörder, der eine Fledermausmaske trägt, seine Pläne. Über Geheimgänge findet er überall im Gebäude Zugang.

Auch wenn diese Geschichte deutlich keine Batman-Geschichte ist, so wurde ihre Handlung 2007 von Grant Morrison für eine Geschichte seines Batman-Runs verwendet. In dieser müssen sich Batman, Robin, und der Club der Helden sich auf einem von der Außenwelt abgeschlossenen Anwesen eines Serienmörder erwehren.

Auch nicht zu leugnen ist die Inspirationsquelle der spanischen Romanfigur Zorro. Wie auch das Alter Ego des „Mitternachtsdetektivs“, Bruce Wayne, ist Zorro im fiktionalen realen Leben ein reicher Don, der vortäuscht, als würden ihn die Interessen der einfachen Bürger und Bauern nicht kümmern. Zorro trägt eine schwarze Maske, einen Umhang, und verschwindet immer wieder in seinem Geheimversteck unterhalb seines Anwesens. Doch Zorro dient nicht nur als literarisches Vorbild für Batman, auch im Comic-Universum des Helden ist er maßgeblich an dessen Entstehung beteiligt: Es war der Film „*The Mark of Zorro*“, welchen sich der junge Bruce Wayne mit seinen Eltern in der Nacht ihrer Ermordung angesehen hatte. Je nach Autor und Zeit variiert die Version des Filmes, entweder der Schwarz-Weiß Klassiker mit Tyrone Powers oder eben derjenige mit Douglas Fairbanks. Gleich bleibt jedoch der Eindruck, den der Film bei Bruce Wayne hinterlässt. Noch nach Jahren als Batman hält er ihn in Ehren⁴⁴ bzw. trifft ihn die bloße Tatsache, dass er ausgestrahlt wird, wie ein harter Schlag.⁴⁵

⁴⁴ Siehe: Tomasi, Peter J., Gleason, P. Trick: „Baum des Blutes. Dunker Ritter gegen Weissen Ritter. Teil 1“, DC, 2011, in: Kups, Steve [Hrsg]: „Batman #60“, Panini, Jänner 2012, S. 27, P. 2ff

⁴⁵ Miller, Frank; Janson, Klaus: „The Dark Knight Returns“, DC, 1986, S. 22f

II.3.: Die bunte Zeit der 60er

Nach den relativ düsteren Comics und Detektivgeschichten aus den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts, änderte sich in den fünfziger Jahren die Welt der Comics durch das Erscheinen des Buches „*Seduction of the Innocents*“ des Psychiaters Frederick Wertham. Während der Zeit der Kommunistenverfolgung durften Comics und andere Medien keine kritischen oder realitätsnahen Geschichten haben, da dies die Jugend verderben würde. Auf Batman hatte es Wertham besonders abgesehen, denn seine Beziehung zu seinem Sidekick Robin aka Dick Grayson wurde vom Psychiater als homosexuell (und pädophil) gedeutet. Comichefte hatten darum zu dieser Zeit fantastischere und realitätsfernere Handlungen und Schauplätze, mit fremden Welten, Außerirdischen und überzeichneten Erzählweisen. Zudem wurde der Comic-Code eingeführt, Richtlinien und Normen, welche die Comichefte erfüllen mussten. Überprüft wurde die Einhaltung dieser Werte durch die CCA, die Comic-Code-Authority.

Auch Batmans Comics erfuhren eine solche Behandlung. So traten nicht nur vermehrt Metawesen* als Schurken und Verbündete auf, Batman selbst verbrachte mehrere Abenteuer im Weltraum und kämpfte dort und auf Erden gegen Außerirdische. Auch vom Verhalten her war er viel unbefangener und besser gelaunt. Er wurde zu einem amerikanischen Paradebürger.

Die Verkaufszahlen der Comichefte aber litten darunter, und Mitte der 1960er Jahre drohte die Reihe abgesetzt zu werden. Rettung kam in Form des Fernsehens: Der amerikanische TV-Sender ABC erwarb die Rechte an den Batman-Comics, und produzierte eine Fernsehshow. Die Serie „*Batman*“ prämierte 1966, mit Adam West und Burt Ward in den Hauptrollen. Wie die beiden Schwarz/Weiß-Serien zuvor, wurde auch hier wieder mit Cliffhangern gearbeitet, wobei die Episodenlänge auf 25 bis 30 Minuten verlängert wurde. In dieser Farbversion von Batman traten erstmals Schurken aus dem Comicuniversum auf, am meisten vor allem der Joker, der Pinguin, und Catwoman, welche in der deutschen Version „Katzenweib“ genannt wurde.

Die Serie war überaus populär, und ermöglichte daher den Fortbestand der Comics. Zudem profitierte auch der Riddler, in der deutschsprachigen Fassung der „Rätselknacker“ genannt, davon. Denn gerade dieser Gegner, welchen Batman und Robin bereits in der ersten Episode bekämpfen⁴⁶, wurde erst durch die Serie zu einer richtigen Bedrohung für die Helden.

Auch wenn die Sendung eher albern und campy war, und aus heutiger Sicht Batman konträr und unpassend gegenüber den Comics darstellt, so ist sie sehr nah am Charakter der Comics

* Figuren mit übermenschlichen Fähigkeiten, Anm. BM

⁴⁶ Siehe: <http://www.imdb.com/title/tt0519475/> _ Zugriff: 30. 6. 2013

aus dieser Zeit gelegen. Batman und Robin sind, wie auch in den vorhergegangenen Serien, keine Vigilanten, sondern „bevollmächtigte Vertreter des Gesetzes“⁴⁷.

Aber nicht nur vom Stil der Vorlagen ließ man sich beeinflussen, man blieb auch aktuell an den Geschichten in den Comics, in dem man die Figur der planlosen Tante Harriet Cooper, die gerade zu dieser Zeit in der Vorlage als Ersatz für den – vermeintlich - verstorbenen Butler Alfred eingeführt worden war, als Comic-Relief-Figur* mit einbaute.

Ein weiteres Merkmal, welches für eine getreue Medien-Übersetzung steht, ist, dass in den Kampfszenen Schläge und Tritte durch aus den Comics bekannte Action-Laute visuell ins Bild integriert wurden. „BAM“ und „KAPOW“ sind nur zwei Beispiele dafür, und wurden in grellen, animierten Farbtönen hinzugefügt, begleitet von einem übertriebenen orchestralen Jingle. Ein unsichtbarer Erzähler kommentierte alles, was vor sich ging, und übernahm die Rolle des – vor allem damals verwendeten - auktorialen Comic-Erzählers. Diese Art der Medienübersetzung fällt unter Friedrichs dritte Adaption-Kategorie der kongenialen Übersetzung.

Des weiteren wurden die Möglichkeiten des Mediums genutzt, um über die narrative Ebene hinaus zu erzählen: So wurden die Szenen in den Hauptquartieren der jeweiligen Schurken leicht schräg gefilmt, um extra noch einmal darauf hinzuweisen, dass sie vom rechten Pfad abgekommen waren.

Allerdings wurden nicht alle Vorgaben der Comics genutzt. So verwendet der Pinguin nicht seinen Geburtsnamen „Oswald C. Cobblepot“, sondern das Pseudonym „P. N. Guin“, welches lediglich eine Wortlautveränderung des englischen Pinguin-Wortes ist. Dies wurde vor allem für diejenigen ZuschauerInnen gemacht, welche nur die Serie, nicht aber deren Comics kannten. Ein weiterer Unterschied bestand darin, dass die Serie kein Geheimnis aus der Identität des Jokers machte wie die Comics es mehr oder weniger taten, sondern Batman offen darüber sprechen ließen.

Zwischen erster und zweiter Staffel wurde ein Kinofilm produziert, vor allem um die Serie in Europa zu promoten. Durch ein aufgestocktes Budget ging es in „*Batman – The Movie*“ [Deutscher Titel: „*Batman hält die Welt in Atem*“] mit Batmobil, Batcopter, Batboot und Batmotorrad auf die Jagd nach dem Schurkenquartett Joker, Pinguin, Catwoman und Riddler, welche nichts Geringeres als die Weltherrschaft an sich reißen wollen,⁴⁸ zu damaliger Zeit ein gängiges Ziel von Schurken in und außerhalb von Comics. In Folge tritt auch der

⁴⁷ „Batman hält die Welt in Atem“, R: Martinson, Leslie, 20th Century Fox, USA, 1966, 0:11:14 – 0:11:15

* „Comic-Relief“ bezieht sich hier aber nicht auf das Medium Comic, sondern auf die Komik. Ein „Comic-Relief“ ist eine Figur, welche humorige Situationen und Momente auslöst. Ein Spaßmacher sozusagen.

* Für weitere Erwähnungen dieses Filmes in der Arbeit wird der deutsche Titel anstatt des originalen verwendet.

⁴⁸ Vgl.: „*Their minimum objective must be...the entire world.*“ in: „Batman hält die Welt in Atem“, R: Martinson, 0:30:53 – 0:30:54

Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika für ein paar Sekunden auf⁴⁹, wobei dieser lediglich mit dem Rücken zur Kamera sitzt, und nicht zu sehen ist. Dies soll für lange Zeit der einzige Film sein, bei dem der Stadtverwaltung übergeordnete politische Instanzen auftreten. In einem späteren Kapitel soll noch einmal darauf zurückgekommen werden.

Die Serie überdauerte 3 Staffeln, und aus dem dynamischen Duo wurde in der letzten Staffel ein unglaubliches Trio, da die Figur der Barbara Gordon alias Batgirl hinzustieß. Nach Absetzung der Serie hatten Adam West und Burt Ward noch einen weiteren Auftritt als Batman und Robin, nämlich im Fernsehspecial „*Legends of the Superheroes*“, worin sie neben anderen DC-Helden auftraten, und somit erstmalig die Möglichkeit eines gemeinsamen Universums für alle Comicfiguren von DC auftraten.

Die Serie verhalf nicht nur den Comics zu neuem Leben, sie war auch der erste Versuch, Batman als Marke zu verwenden. So stellt Brooker fest, dass Bruce Wayne nicht nur in seiner öffentlichen Persona ein Geschäftsmann ist, sondern auch als Batman: Seine verschiedenen Werkzeuge und Utensilien werden mit seinem Logo „Bat-“ versehen. Seine Shurikans werden dadurch zu Baterangs, ein Computer wird zum Bat-Computer, das Auto wird zum Batmobil.⁵⁰ Jeder Gegenstand wird vermarktet und erlangt somit Wiedererkennungswert, was sogar Nicht-Fans ein Begriff ist. „*Batman is a business leader not just in his civilian identity, but as a crimefighter.*“⁵¹

II.4.: Zeit für ernsthafte(re) Superhelden – Die 70er und 80er

In den Siebzigern rebellierten die großen Comicverlage gegen die Comic Code Authority, so dass Tabuthemen wie Drogenmissbrauch, Gewalt und Nacktheit gezeigt und verwendet werden durften. Eines der ersten Comics, die sich dagegen auflehnten, war Alan Moores „*Swamp Thing*“.

Ende dieses Jahrzehnts eroberte Superman in Richard Donners gleichnamigem Film die Kinoleinwände. Der Film setzte neue Maßstäbe für Comicadaption, da er trotz Humor und Patriotismus Superhelden vergleichsweise ernsthaft darstellte, und dem Zeitgeist nach realitätsnäheren Superheldenfilmen entsprach. Ebenfalls wurden Standards für nachfolgende Superhelden- und Comicfilme gesetzt, indem, den Blockbuster-Normen Hollywoods entsprechend, große Filmstars wie Marlon Brando oder Gene Hackman für bestimmte Rollen

⁴⁹ „Batman hält die Welt in Atem“, R: Martinson, 1:33:36 – 1:33:37

⁵⁰ Siehe: Brooker, Will: „Hunting the Dark Knight. Twenty-First Century Batman“, I.B.Taurus, London, NY, 2012, S. 79

⁵¹ Ebd., S. 80

verpflichtet worden sind. Zudem konnte der strategische Einsatz von Product Placement auch für andere Blockbuster übernommen werde.⁵²

Die Verfilmung von Superman war außerdem eines der ersten Male, wo ein Film die etwaige Fortsetzung schon miteinbezogen hatte, und dafür Szenen vorab gedreht wurden.⁵³ Generell war „*Superman*“ der erste auf Comics basierende Blockbuster, welcher weltweite Erfolge an den Kinokassen feiern konnte.

Die karikaturartigen Comics der Vorjahrzehnte waren in den 1970ern zu einem großen Teil schon passé, und Figuren wie Batman und Superman wurden zu strahlenden Superhelden stilisiert, Personen und Vorbilder, die immer das richtige tun und moralisch korrekt entscheiden.

Durch Autor und Zeichner Neil Adams erlangte Batman seine athletische Figur, und bekam zudem neue, ernstzunehmende Gegner wie den unsterblichen Ra's al Ghul oder auch Man-Bat. Supermans Erfolg an den Kinokassen ebnete zudem den Weg für Pläne von weiteren auf Comics basierenden Filmen. Doch Fans der Fledermaus mussten sich noch über ein Jahrzehnt gedulden, bis diese erneut auf der großen Leinwand erschien.

Nachdem die 1970er das Jahrzehnt der Helden waren, kam in den 1980ern die Zeit des Zweifels an deren Werten. Superhelden wurden noch realitätsnäher, zugleich aber auch brutaler und düsterer. Alan Moores und Dave Gibbons „*Watchmen*“ zerlegte den Heldenstatus der Vigilanten und Metawesen, und stieß sie von ihrem vorbildhaften Podest. Ähnliches geschah auch mit Batman in Frank Millers „*The Dark Knight Returns*“, welcher die Rolle des „Dunklen Ritters“ über die folgenden Jahrzehnte hinweg definieren sollte. Beide Graphic Novels erschienen zur selben Zeit Mitte der Achtziger Jahre. Millers Epos zeigt einen gealterten Bruce Wayne, welcher ein letztes Mal Maske und Kostüm überstreift, um gegen seine Erzfeinde Two-Face und Joker, sowie die personifizierte Regierungsgewalt in Form seines Freundes Superman zu kämpfen. Denn Helden sind Verbrecher⁵⁴, wie es darin heißt.

Die 1980er haben Batman grundlegend beeinflusst. Brooker nennt das Jahrzehnt den Aufstieg der Graphic Novel.⁵⁵ In dieser Dekade wurden vier der bedeutendsten Geschichten um den „Mitternachtsdetektiv“ geschrieben. Bereits erwähntes „*The Dark Knight Returns*“ bildete dabei den Auftakt, und wird noch heute in der Charakterisierung des Helden, seiner Geschichten, und – wie in den nachfolgenden Kapiteln ersichtlich – filmischen Adaptionen

⁵² Siehe: Jancovich; Gordon; McAllister: „Blockbuster Meets Superhero Comic, or Art House Meets Graphic Novel?“, in: „Journal of Popular Film and Television“, S. 110

⁵³ Siehe: Ebd., S. 110

⁵⁴ Siehe: Miller; Janson: „*The Dark Knight Returns*“, S. 135 P. 5f

⁵⁵ Vgl.: „[...] but my main focus here is the period 1986 – 1999, covering the rise and fall of the graphic novel [...]“, in: Brooker, Will: „*Batman Unmasked. Analysing A Cultural Icon*“, Continuum, USA, 2000/2005, S. 17

verwendet. Es ist auch der Kern der „*Dark Knight*“-Trilogie und fungiert als deren Urtext, wie später noch gezeigt werden soll.

Im Jahr darauf beschäftigte sich Miller, zusammen mit Dave Mazzucchelli mit der Anfangszeit Batmans, und brachte „*Batman - Year One*“ heraus, in welchem ein noch junger und unerfahrener Bruce Wayne das erste Mal den Umhang anlegt. Auch dieser Comic beeinflusste Nolans Trilogie entscheidend, worauf aber erst im vierten Kapitel eingegangen werden wird. Ein weiterer Meilenstein in Batmans Comicgeschichte, der zudem als eine der besten Joker-Geschichten aller Zeiten gilt, ist „*The Killing Joke*“* aus der Feder von „*Watchmen*“-Schöpfer Alan Moore. Erneut wird hierin auf des Jokers mysteriöse und größtenteils unbeachtete Vergangenheit eingegangen, sowie das aktive Heldendasein des damals ersten und einzigen Batgirls Barbara Gordon beendet. Auch auf diesen Comic wird im späteren, fünften Kapitel eingegangen.

Der letzte bedeutsame Comic aus den 80ern ist „*A Death in the Family*“, welcher im selben Jahr herausgekommen ist wie „*The Killing Joke*“. In diesem tötete der Joker Batmans langjährigen Partner Robin. Der Comic mag nicht dieselbe Qualität wie Moores Geschichte haben, und ein aus heutiger Sicht schreckliches und rassistisches Bild vom Iran zeichnen. Die Besonderheit dabei liegt aber darin, dass der Comic zwei unterschiedliche Enden besaß, in einem starb Robin, in einem anderen überlebte er. Den Comicslesern selbst wurde die Wahl via Telefon darüber gelassen, was sie lieber hätten, und mit einer Mehrheit haben sie den unpopulären Jason Todd, welcher zu der Zeit sich hinter der Maske des Wunderknaben verbarg, abgewählt. Hier hat ein Wahlergebnis in der Realität den Handlungsverlauf eines Comics bestimmt.

II.5.: „Erneute“ cineastische Laufbahn Batmans

Die letzten beiden im vorigen Unterkapitel genannten Comics festigten Jokers Position als Batmans Erzfeind Nummer 1, und so war es kein Wunder, dass er auch der Widersacher im neuen Batman Film sein sollte, der von Warner Bros. produziert wurde. Die Rechte dazu waren bereits seit 1979 gesichert worden, wurden aber 10 Jahre lang nicht konkretisiert.

Zum 50. Jubiläum des Helden schließlich kam „*Batman*“ in die Kinos. Regie führte Tim Burton, der zuvor durch „*Beetlejuice*“ auf sich aufmerksam gemacht hatte. Selbst kein Fan von Comics, war er viel mehr an der Substanz von Batman interessiert als an der Geschichte. Deswegen wurde als Widersacher eben der Joker eingebaut, da dieser eine Ikone der Bösewichter darstellt, und Batman und der Joker im Grunde krasse Gegensätze sind. „*Der*

* Deutscher Titel: „*Batman - Bitte Lächeln*“

*Joker ist extrovertiert, Batman eher introvertiert.*⁵⁶ Wie schon bei „*Superman*“ zuvor wurde bei der Verkörperung des „Clownprinzen des Verbrechens“ auf einen renommierten Schauspielveteranen zurückgegriffen: Oscarpreisträger Jack Nicholson. Dieser stand aufgrund seiner sadistisch-humoristischen Ausstrahlung im starken Kontrast zum nachdenklichen Titelhelden. Interessanterweise besitzt Nicholson sogar mehr Screentime als der Protagonist. In die Rolle von Batman/ Bruce Wayne schlüpfte Beetlejuice-Star Michael Keaton, dessen Casting aber von Seiten der Fans auf wenig Gegenliebe gestoßen ist. „*Innerhalb weniger Wochen trafen 50000 Protestbriefe bei Warner Bros. ein. [...] die Aktienpreise von Warner sanken.*[...]”⁵⁷ Nach Veröffentlichung des Films sowie auch durch gezielt gesetzte PR-Aktionen und Vorabtreffen mit Fans änderte sich jedoch diese Einstellung. „*Ihm [Michael Keaton, Anm.] ist es gelungen, der Figur eine gewisse Melancholie zu verleihen,*“ behaupteten einige Reviews.⁵⁸

Auch wenn die Geschichte zur Anfangszeit Batmans spielt, so liegt der Fokus jedoch mehr auf dem Joker sowie der Fotografin Vicky Vale, verkörpert von Kim Basinger. Sie ist in der ersten Hälfte die Hauptfigur. Batman selbst kommt zwar schon am Anfang bereits mehrmals vor, dennoch übernimmt er erst ab der Hälfte des Filmes seine aktive Hauptrolle. Der Film spielt einerseits im Amerika der 1980er Jahre, andererseits hat er ein distinktives Flair der 1930er und 40er Jahre, ausgehend von der Kleidung, den Fahrzeugen und dem Verhalten der BewohnerInnen der Stadt.

Burton lässt den Film in der damaligen Gegenwart spielen, ehrt aber gleichzeitig auch die Entstehungszeit des „Dunklen Ritters“. Dadurch erscheint der Film als zeitlos, im Sinne davon, in keiner Zeit fest verankert zu sein. Burtons Spiel mit Zeitlosigkeit wird von Grant Morrison für dessen Graphic Novel „*The Return of Bruce Wayne*“ übernommen. Darin kämpft sich Bruce Wayne durch mehrere Zeitebenen hindurch bis in die Gegenwart und ferne Zukunft, und landet u.a. in einem Gotham der 1980er Jahre, in welchem ein 50er Jahre-Retrolook gerade im Trend ist. Es ist ein erneutes Beispiel dafür, dass die Adaption, wenn auch etliche Jahre später, Einfluss auf das Originalmedium ausübt.

Im Film wird die Entwicklung des pathologischen Kriminellen Jack Napier zum verrückten Joker geschildert, und bleibt dabei der Ursprungsgeschichte der Figur aus den Comics größtenteils treu. Mit Ausnahme davon, dass der Joker in der Vorlage keinen bürgerlichen Namen hatte, und er – laut Alan Moores Version – kein Krimineller war, sondern ein gescheiterter Komödiant, der durch einen Unfall mit Chemikalien verrückt geworden ist. Was

⁵⁶ Salisbury, Mark [Hrsg]: „Tim Burton. Der melancholische Magier“, Quadriga Verlag, Berlin, 1995/2000/2006/2009/2012, S. 114

⁵⁷ Ebd., S. 111f

⁵⁸ Ebd., S. 115

beide Versionen gemeinsam haben ist, dass Batman maßgeblich an der Entstehung des Jokers beteiligt war. Im Film sogar noch mehr als im Comic, da sein Versuch, Napier vor dem Sturz in ein Becken mit Chemikalien zu retten, vergebens war.⁵⁹

Burton spielt mit der Dualität und Spiegelungen. So ist nicht nur Batman für die Erschaffung des Jokers verantwortlich, sondern der Joker, als Jack Napier, auch für die Erschaffung Batmans: Im Verlauf des Films wird enthüllt, dass Napier, dessen Name als Hommage an den kurz davor verstorbenen Alfred-Darsteller Alan Napier gedacht war⁶⁰, der Ganove war, welcher die Eltern Bruce Waynes erschossen hatte. *„Batman und Joker treffen sich als Doppelgänger, deren Verbindung zueinander weit über divergierende Auffassungen von Recht und Ordnung hinausgehen.“*⁶¹

Die Szene mit dem Mord an den Waynes ist es auch, die zu Beginn des Filmes eine falsche Erwartungshaltung beim Publikum auslöst: In den ersten Minuten begleiten die ZuseherInnen eine kleine Familie – Vater, Mutter, Junge – auf ihrem Weg durch die dunklen Gassen Gotham Citys. Sie werden schließlich von zwei Gaunern überfallen und ausgeraubt. Man nimmt an, dass es sich um die Waynes handelt, da die Szenerie eine bestimmte Signifikanz zu deren Schicksal aufweist. Die Tatsache, dass die Eltern bzw. zumindest die Mutter - das Schicksal des Vaters bleibt unerwähnt – überleben, erscheint dann aber doch unplausibel. Die zwei Gauner wännen sich auf einem Häuserdach in Sicherheit, doch da taucht der leibhaftige Batman, quasi wie aus dem Nichts, auf, und verprügelt die beiden. Dem Publikum wird vorgespielt, es erlebe eine der Geburtsstunden Batmans mit, dabei existiert dieser zu dieser Zeit bereits.

Batman agiert sehr mysteriös, und aus den Schatten heraus. Seine Motive für sein Tun werden erst im Laufe der Handlung offen gelegt, während es beim Reboot *„Batman Begins“* schon von Anfang an so gezeigt wird.

Der Film hebt sich durch seine düstere Ästhetik von der 60er Jahre Fernsehserie ab, was jedoch keine neue Richtung der Filmemacher war, sondern ebenfalls durch die Comics der damaligen Zeit vorgegeben wurde:

„The 1989 Batman's darker vision of the superhero especially when compared with the campy TV version was not only encouraged by the alternate/ adult market for comics, but also by the Frank Miller Dark Knight version produced by DC in the mid-1980s.“⁶²

⁵⁹ Siehe: „Batman“, R: Burton, Tim, Warner Bros., USA, 1989, 0:29:16 – 0:29:32

⁶⁰ Siehe: Banholt, Lars: „Batman – Konstruktion eines Helden“, Chr. A. Bachmann Verlag, Bochum, 2005/2008, S.77

⁶¹ Ebd., S.78

II.6.: Die bunte Welle der 90er Jahre

Burtons „*Batman*“ wurde ein großer Erfolg⁶³, der bis zum Kinostart von „*Jurassic Park*“ der Film war, an welchem sich alle anderen Blockbuster in Sachen Erfolg messen mussten⁶⁴. So war es auch kein Wunder, dass der Regisseur für eine Fortsetzung zurückkehrte. Wobei Burton auf einer Promotionstour für „*Edward Scissorhands*“ zugegeben haben soll, dass „*Batman*“ der einzige Film sei, mit dem er sich nicht identifizieren könne.⁶⁵ Diesmal ließ das Studio ihm mehr freie Hand bei der Gestaltung, und so drückte Burton „*Batman Returns*“ [Deutscher Titel: „*Batmans Rückkehr*“] seinen eigenen kreativen Stempel auf. „*Dies geschah auch, um einen neuen Zugang zu dem Material zu finden*“⁶⁶. Das Resultat ist eine düstere, groteske Version des „Mitternachtsdetektivs“, die „jeglichen Realitätsbezug hinter sich lässt und Gotham zu einer Traumwelt werden lässt“⁶⁷.

Ersichtlich wird das vor allem auch durch veränderte Entstehungsgeschichten der Schurken Pinguin und Catwoman. Ersterer ist eine entstellte Kreatur, die von seinen Eltern ausgesetzt und von echten Pinguinen aufgezogen worden ist. Die Sekretärin Selina Kyle hingegen wird von ihrem Chef Max Schreck getötet, und von ihrer Katze wieder zum Leben erweckt und mit scheinbar neun Leben ausgestattet. Ihr Comic Alter-Ego ist dagegen weitaus bodenständiger als akrobatische Diebin und Einbrecherin mit Katzenfetisch unterwegs.

Interessant ist, dass, auch wenn Pinguin und Catwoman auf dem Poster zu „*Batman Returns*“ als die Hauptantagonisten beworben werden⁶⁸, eigentlich die für den Film erfundene Figur des Max Schreck – benannt nach dem „*Nosferatu*“-Darsteller aus Murnaus Stummfilm-Gruselklassiker - als der große Bösewicht erscheint. Burton selbst sagt dazu:

„Max Schreck stellt eine Art Katalysator für die restlichen Figuren dar [...] Er war der Einzige, dessen Gesicht zu sehen war, und doch trug auch er in gewisser Weise eine Maske. Der Film ist zugleich ein visueller Kommentar darauf, was als gut und böse wahrgenommen wird.“⁶⁹

„*Batman Returns*“ erinnert noch mehr an einen Stummfilm der Zwanziger Jahre, als es „*Batman*“ tut. Die Figurenzeichnung ist überspitzt, und das Produktionsdesign besitzt eine

⁶² Jancovich; Gordon; McAllister: „Blockbuster Meets Superhero Comic, or Art House Meets Graphic Novel?“ in: „Journal of Popular Film and Television“, S. 113

⁶³ http://www.imdb.com/title/tt0096895/business?ref=tt_dt_bus _ Zugriff: 28.6.2013

⁶⁴ Vgl.: „Bis zum Kinostart von *Jurassic Park* 1993 war *Batman* der Blockbuster, an dem sich alle nachfolgenden Filme messen lassen mussten.“, in: Salisbury [Hrsg]: „Tim Burton“, S. 113

⁶⁵ Siehe: Ebd., S. 135

⁶⁶ Ebd., S. 135

⁶⁷ Banholt: „Batman – Konstruktion eines Helden“, S. 78

⁶⁸ Siehe: http://www.impawards.com/1992/batman_returns_ver3_xlg.html _ Zugriff: 28.6.2013

⁶⁹ Salisbury [Hrsg]: „Tim Burton“, S. 148

Ästhetik vergangener Gruselklassiker. Banholt bezeichnet diesen Film als mit Abstand eigenständigste Filmversion im Batman-Mythos, in welcher Batman als neurotischer Einzelgänger kein Held, sondern eine kafkaeske Figur in einer wüsten und fremden Welt ist.⁷⁰

Auch wenn der Film ein Erfolg wurde, und sogar erfolgreicher war als sein Vorgänger,⁷¹ war er den Studiobossen zu düster, und Burton wurde nicht weiter damit beschäftigt.

Während an einer Fortsetzung gearbeitet wurde, wurde gleichzeitig eine Zeichentrickserie entwickelt. Sie hieß „*Batman – The Animated Series*“, und machte nicht nur den Batman-Sprecher Kevin Conroy zum Star, sondern es wurden zusätzlich zur Serie auch ein paar animierte Direct-to-Video-Spielfilme sowie eine eigene dazugehörige Comicreihe produziert. In weiterer Folge wurde die exklusiv für die Serie entwickelte Figur der Harley Quinn, die Partnerin des Jokers, in den Comic-Canon aufgenommen.

Für den dritten Live-Action Batman-Film, „*Batman Forever*“, übernahm Joel Schumacher die Regie, und änderte die Richtung des Franchises. Die Filmreihe wurde kinderfreundlicher und mehr auf ein Mainstreampublikum ausgelegt. Die letzten beiden Filme waren weiter entfernt von Einflüssen aus den Graphic Novels, aber näher auf einem geschäftlichen Blockbuster-Model dran.⁷² Anstelle der Düsternis des Vorgängerfilmes wurde Gotham City nun von grellen Lichtern erhellt, die in allen verschiedenen Farben leuchteten. Zudem wurde das Artdesign der Stadt insofern verändert, als dass Hochhaus-hohe Statuen das Stadtbild ergänzten.

Michael Keaton kehrte nicht als Batman/Bruce Wayne zurück.⁷³ Sein Nachfolger wurde Val Kilmer. Außerdem trat erstmals seit den Sechzigern wieder Robin auf, gespielt von Chris O'Donnell. In ihm erkennt Bruce Wayne sich selbst in jungen Jahren wieder, und da er den Schmerz über den Verlust der Familie kennt, nimmt er den Jungen unter seine Fittiche, um ihn zu leiten. Allerdings will er ihn nicht als Vigilant ausbilden, sondern im Gegenteil sogar davon abhalten, Rache am Verbrecher Two-Face zu nehmen.

Thematisch geht es darum, was Batman eigentlich ausmacht und antreibt, nachdem der Mord an seinen Eltern bereits schon im ersten Teil gerächt worden war. Aufgrund dessen gibt es auch eine Rückblende auf den Moment, an dem Bruce Wayne beschlossen hatte, zu Batman zu werden.⁷⁴ In einer nicht verwendeten Szene gab es sogar eine Begegnung bzw.

⁷⁰ Siehe: Banholt: „Batman – Konstruktion eines Helden“, S. 81

⁷¹ Siehe: Salisbury [Hrsg]: „Tim Burton“, S. 146

⁷² Vgl.: „[...] *more distant from their graphic novel influences but more connected to a corporate blockbuster model*[...]“ in: Jancovich; Gordon; McAllister: „Blockbuster Meets Superhero Comic, or Art House Meets Graphic Novel?“, in: „Journal of Popular Film and Television“, S. 113

⁷³ Siehe: FAQ: „*Why no Michael Keaton?*“ auf: http://www.imdb.com/title/tt0112462/faq?ref=tt_faq_sm _ Zugriff: 30.6.2013

⁷⁴ Siehe: „Batman Forever“, R: Schumacher, Joel, Warner Bros., USA, 1995, 1:30:16 – 1:30:54

Konfrontation* der beiden Seiten seiner Psyche: Bruce Waynes sowie der Fledermaus, wegen der einst zu Batman geworden war.

Wie auch im Vorgängerkino gibt es auch bei „*Batman Forever*“ wieder zwei Bösewichter, wobei diesmal jeder von ihnen je eine Persönlichkeit des Helden attackieren: Während Two-Face sich an Batman wegen seiner Entstellung rächen will, ist der Riddler eher ein Rivale von Bruce Wayne. In einem bizarren Twist des Doppelgänger-Symbolismus versucht der Riddler in „*seiner bürgerlichen Identität als Edward Nygma, diese optisch und vom Verhalten her an Bruce Wayne anzugleichen*“.⁷⁵

Somit bilden die beiden Gegner ein Gespann, die es – ohne es zunächst zu wissen – auf Batman als Helden und als Person abgesehen haben. Gegen Ende des Filmes erklärt Batman dem Riddler „*I had to save them both. You see, I’m both, Bruce Wayne and Batman. Not because I have to be, now, because I chose to be.*“⁷⁶ Nicht länger ist es ein unstillbarer Drang nach Rache bzw. „Gerechtigkeit“, der ihn jede Nacht aufs Neue in den Kampf ziehen lässt, sondern eine Entscheidung aus freien Willen. Vergleichen Sie diesen Satz mit dem aus Burtons „*Batman*“, in welchem Bruce Wayne sagt „*Look, sometimes I don’t know what to think of this [Batman zu sein, Anm. BM]. It’s just something I have to do [...] Because nobody else can.*“⁷⁷ Zum einen ist es sein eigener Wunsch, Batman zu sein, zum anderen ist es ein Zwang, den er ausführen muss. Über die Entscheidung aus freien Willen wird nochmals eingegangen, sobald „*The Dark Knight Rises*“ behandelt wird.

Der Erfolg von „*Batman Forever*“ machte eine weitere Fortsetzung möglich, bei der Schumacher auf dem Regiestuhl blieb. „*Batman & Robin*“ kam 1997, zwei Jahre nach „*Batman Forever*“ heraus. Dieser Film wurde noch bunter und comichafter und campier als der dritte Teil. Dadurch wirkt er weniger zu dem Franchise, welches Burton begründet und Schumacher fortgesetzt hatte, sondern mehr zur Fernsehserie aus den Sechzigern gehörig. Val Kilmer wurde von George Clooney abgelöst, und Arnold Schwarzenegger schlüpfte in die Rolle des schurkischen Mr. Freeze. Dieser schließt sich im Verlauf der Handlung mit Uma Thurmans Poison Ivy und ihrem Leibwächter, dem Muskelprotz Bane, zusammen, um – wortwörtlich - die Welt zu erobern.

Thematisch handelt der Film von Familie: Die Partnerschaft von Batman und Robin durchlebt eine Zerreißprobe; Butler Alfred, welcher für Bruce Wayne ein Ersatzvater war, liegt im Sterben; Mr. Freeze will seine ebenfalls todkranke Frau heilen, und Alfreds Nichte

* Anmerkung: Die Konfrontation zweier Seiten einer Psyche ist nicht nur generell ein beliebtes Thema/ Motiv in Film, Literatur und Buch, sondern oftmals auch das Hauptthema eines dritten Teils einer Superheldengeschichte. Dies war nämlich auch bei „*Superman III- Der Stählerne Blitz*“ sowie „*Spider-Man 3*“ der Fall.

⁷⁵ Banholt: „Batman – Konstruktion eines Helden“, S. 83

⁷⁶ „*Batman Forever*“, R: Schumacher, 1:54:15 – 1:54:27

⁷⁷ „*Batman*“, R: Burton, 1:33:13 – 1:33:21

Barbara, gespielt von Alicia Silverstone, quartiert sich in Wayne Manor ein, um später als Batgirl in die Bat-Familie aufgenommen zu werden.

Inmitten dieser familiären Krisen tritt Poison Ivy, die keinerlei familiäre Bindungen besitzt, und als ZerstörerIn zwischenmenschlicher Beziehungen angesehen werden kann. Deutlich wird das durch ihren Mordversuch an der Ehefrau von Mr. Freeze, und auch durch ihre Bemühungen, das dynamische Duo Batman und Robin mittels ihrer Verführungskünste auseinander zu reißen. Als Inbegriff einer Femme Fatale erachtet sie das menschliche Leben an sich für unwichtig, und möchte, dass pflanzliches Leben, welches sie höher einstuft als den Homo Sapiens, den Planeten zurück erobert.

Gerade in diesem Film wird die Bat-Familie stark präsentiert, auch wenn sich hier auf nur wenige Kernmitglieder bezogen wurde. In den Comics war und ist diese Ersatzfamilie um einiges größer.

Der finanzielle Misserfolg von „*Batman & Robin*“ an den Kinokassen, wie auch die vernichtenden Kritiken, bedeuteten das vorzeitige Aus für das Franchise.

Es fällt bei Gegenüberstellung der vier Filme schnell auf, dass ihre Darstellungen und Inszenierungen von Batman und Gotham sich grundlegend voneinander unterscheiden. Dabei gehören sie alle demselben Franchise an. Es scheint daher angebracht, die Burton-Schumacher-Filme mit Comics an sich zu vergleichen. Die Figur des Batman wurde im Laufe der Jahre so oft verändert, und trotzdem war es in derselben Geschichte verankert. Jeder Autor gibt während seines Runs einer Figur seine eigenen Inputs. Die daraus resultierende Diskrepanz wurde aber nie als Störfaktor gesehen, sondern zeigt von der Flexibilität der Figur, und dass er immer vom wechselnden Zeitgeist geprägt sein wird.

II.7.: Vor dem Beginn

Die Pläne für einen fünften Teil mit dem Titel „*Batman Triumphant*“ wurden nach dem Flop von „*Batman & Robin*“ gänzlich fallen gelassen. Dabei hätte dieser Film wieder ernsthafter und auch etwas düsterer werden können, genauso wie die beiden ersten Filme. Die Bat-Familie wäre dieses Mal gegen das Schurkentrio Man-Bat, Scarecrow und Harley Quinn angetreten. In diesem Zusammenhang war der Tod Batgirls durch die Hand Man-Bats angedacht gewesen, was den sich im Ruhestand befindlichen Batman ins Heldendasein zurückholen sollte. Zudem wollte man einen Bogen zum ersten Teil der Reihe spannen, indem

Jack Nicholson als Joker in einer durch Scarecrows Angstgas verursachten Halluzination Batman heimsuchte.⁷⁸

Der Titel „*Batman Triumphant*“ ist zudem eine Anspielung auf den Titel des dritten Bandes von „*The Dark Knight Returns*“, „*The Dark Knight Triumphant*“.

Es gab auch weitere Pläne für andere, neue Batman-Filme, wie z.B. ein Crossover zwischen dem „Dunklen Ritter“ und Superman, welche aber nie verwirklicht wurden. All diese Pläne waren eigenständig und voneinander unabhängig. Selbst Nolan und Goyer haben keiner der anderen Ideen in ihr Script aufgenommen. Etwaige Gemeinsamkeiten in den Drehbüchern sind aber auf die dafür zu Hand genommenen Comicgeschichten zurückzuführen.⁷⁹

In den frühen 2000er Jahren war bereits die Rede von einem Reboot. Für dieses schrieb Frank Miller selbst das Drehbuch, und nannte es nach seinem eigenen Comic „*Batman: Year One*“, auch wenn die beiden Geschichten grundverschieden gewesen wären. In Millers neuerer Version arbeitete Bruce Wayne in der Autowerkstatt von „Big Al“, und war kein Milliardär. Da jenes Drehbuch zu weit von der Vorlage entfernt und eindeutig auch zu gewagt für einen Neustart von Batman war, wurde es nie realisiert.

Nachdem auch andere namhafte Filmemacher wie Joss Whedon oder die Wachowsky Geschwister sich am Batman-Reboot versucht hatten, wurden schließlich 2004 schließlich Christopher Nolan und David S. Goyer dafür verpflichtet. Sie begannen bald an der Arbeit für den Film, der schließlich „*Batman Begins*“ werden sollte.

Dieses Kapitel zeigt den Wandel, den Batman im Laufe der Jahre durchgemacht hatte. Vor allem die zahlreichen cineastischen Inkarnationen machen deutlich, dass es nicht einen Batman gibt, sondern er sich immer den Gegebenheiten anpasst. Auch die Art der Adaptionen ändert sich immer wieder, und zeigt auch, dass das adaptierende Werk oftmals das adaptierte Werk beeinflusst.

Welchen Einfluss die vergangenen Filme und Kinoabenteuer auf Nolans Trilogie haben, soll in den entsprechenden Kapiteln näher beleuchtet werden.

⁷⁸ Siehe: Darius, Julian: „Improving the Foundations. Batman Begins from Comics to Screen“, Revised Second Edition, Sequart Research & Literary Organization, Illinois, 2005/ 2011, S. 50

⁷⁹ Siehe: Ebd., S. 49

III. Batman – Wer er ist und wie er dazu wurde

Die allererste Ausgabe Batmans in „*Detective Comics #27*“ zeigte einen bereits fertig ausgebildeten Batman, welcher schon Verbrechen bekämpfte und Kriminalfälle löste. Erst sechs Ausgaben später erhielt er eine erste Ursprungsgeschichte. Die damalige Leserschaft verlangte eben noch nicht nach derartigen Geschichten.⁸⁰

Entscheidend ist anzumerken, dass die Figur unzählige Inkarnationen und Charakterisierungen in den 75 Jahren seiner Existenz innehatte, die sich teilweise stark widersprochen haben. Der „erste“ Batman hatte kein Problem damit, zu töten, und eines seiner Markenzeichen war es auch, die Waffe, durch die seine Eltern getötet worden waren, zu verwenden.

Daher ist es für eine Neuinterpretation der Figur auch nicht nötig, sich der gesamten 75 Jahre zu bedienen. Nolans Version orientiert sich vor allem an Comics des dunkleren Batmans, und Goyer nennt drei Ären von Comics, aus denen sie sich bedient haben: 1971, 1985 – 1989 sowie 1994 – 1997.⁸¹

III.1.: Bruce Wayne/ Batman

Bruce Wayne ist die Hauptfigur der „*Dark Knight*“-Trilogie, sowie auch der Batman-Comics. Er ist Millionär und Vorstandsvorsitzender von Wayne Enterprises, der Firma seiner Familie. Nachts aber wird er zum Vigilanten und Verbrechensbekämpfer Batman. War diese Offenbarung bei seinem erstmaligen Auftritt noch ein Twist, gehört sie jetzt mittlerweile schon zum Allgemeinwissen. Die Gründe für sein Wirken als „Mitternachtsdetektiv“ und Vigilant sind mehrere traumatische Erlebnisse in seiner Kindheit, auf welche im folgenden Unterkapitel in Detail eingegangen werden wird. Bruce Wayne gibt sich selbst die Schuld für den Tod seiner Eltern, und als Therapie bekämpft er jede Nacht Verbrechen, von Kleingangstern und Mafiosi bis hin zu manisch verrückten Superschurken. In jedem seiner Gegner erkennt er etwas von dem Mörder seiner Eltern. Gleichzeitig sind seine Feinde auf gewisse Art und Weise Doppelgänger und Spiegelbilder seiner Selbst.

In den Comics wird sehr häufig auf seine eigene psychische Verfassung eingegangen, und sehr oft wird die Frage in den Raum geworfen, ob Batman nicht genauso verrückt ist wie diejenigen, die er jagt. In seinem Werk „*Jenseits von Gut und Böse*“ tätigt Friedrich Nietzsche eine vielzitierte Aussage, welche die Essenz dieser Thematik treffend ausdrückt: „*Wer mit*

⁸⁰ Vgl.: „*Readers didn't necessarily demand origin stories at the time.*“ in: Darius: „Improving the Foundations.“ S. 6

⁸¹ Siehe: Brooker: „Hunting the Dark Knight“, S. 62

*Ungeheuern kämpft, mag zusehen, dass er dabei nicht selbst zum Ungeheuer wird.*⁸² Nicht nur, dass dieses Zitat in „*The Dark Knight*“ von Harvey Dent variiert wird, es trifft auch den Nagel um die Figur Batman auf den Kopf: Er wandert ständig auf einem schmalen Grat zwischen Gut und Böse, zwischen Vernunft und Wahnsinn. Sehr oft droht er, abzustürzen, und selbst zu einem derer zu werden, die er Nacht für Nacht bekämpft. Barbara Kainz meint dazu: „*Die Heldenentwicklung in Comics und deren Verfilmungen befindet sich bekanntlich nicht nur in einer Aufbruchs- sondern fortschreitend in einer Umbruchsphase.*“⁸³ Die Welt des 21. Jahrhunderts will keine strahlenden, fehlerfreien Helden mehr sehen, sondern Menschen, die von Selbstzweifel geplagt werden und sich erst entwickeln müssen.

Das Comic-Lexikon der „*Frankfurter Allgemeine Zeitung*“ hat die Gegner des Helden auf ihre innere Diskrepanz hin beschrieben. Sie wären die Experten auf ihren jeweiligen Gebieten, doch verwenden sie ihr Wissen und ihr Talent, um Angst und Terror auszulösen. In der Beschreibung des FAZ-Lexikons wurde aber auf die Diskrepanz von Batman und seines Alter-Ego selbst vergessen: Bruce Wayne ist so reich und so intelligent, dass er Armut bekämpfen und der Polizei verstärkte Mittel zur Verbrechensbekämpfung liefern könnte. Doch er nutzt sein Vermögen lieber, um sich nächtens in ein Fledermauskostüm zu kleiden und die Verbrecher selbst zu jagen. Im letzten Teil der Film-Trilogie wird dieses Benehmen mehrfach angesprochen.

Anders als in den Comics besteht sein Kostüm in den Filmen nicht aus Spandex-Hemd und Hose, sondern ist ein Spezialanzug fürs Militär aus Kevlar. Das Konzept eines solchen Panzers geht einher mit den Versionen aus den vorherigen Kinofilmen von Burton und Schumacher. Das bedeutet, dass die Filme ihre eigene Version des Kostüms entworfen haben, sich hierbei von den Comics entfernt haben, und spätere Adaptionen die Art der Anzüge beibehalten haben. Das Kostüm in „*The Dark Knight*“ entfernt sich noch weiter vom Comiclook: Batman erhält eine Rüstung, die ihn wahrlich „ritterlich“ aussehen lässt, und nur noch wenig mit dem klassischen Look des Helden gemeinsam hat. Dennoch kommt es aber auch zu einer Annäherung an sein Aussehen in den Comics: Wann immer Batman in den Comics in seiner Montur auftritt, sind seine Augen weiße Schlitze, ein starker Kontrast zur dunklen Maske. Am Ende des zweiten Nolan-Filmes nutzt Batman ein Sonar-Gerät, welches seine Augenhöhlen mit weiß leuchtenden Konvexlinsen bedeckt. Trotz des befremdlicheren Aussehens haben die Filmemacher durch dieses Detail also doch auch die Nähe zur Vorlage gesucht.

⁸² Nietzsche, Friedrich: „Jenseits von Gut und Böse“, in: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3250/6> _ Zugriff: 6.7.2014

⁸³ Kainz: „Comic.Film.Helden.“, S. 8

Gerade Batman ist in der Filmtrilogie diejenige Figur, welche am weitesten von ihrer Vorlage entfernt ist. Einerseits wird klar, dass Bruce, wie Harvey Dent treffend anmerkt, nicht ewig Batman sein möchte, sondern auch einmal ein normales Leben führen will.⁸⁴ Bruce Wayne gibt selbst auch einmal zu, dass er nur solange in Gotham bleiben möchte, „*wie es dauert*.“⁸⁵ Mit „es“ ist einerseits die Befreiung der Stadt von Verbrechen und Korruption, andererseits auch das Erkennen eines Sinnes in seinem persönlichen Leben gemeint. Ersteres wird von Filmdramaturgen als „Ziel einer Figur“ bezeichnet, während Letzteres als „Bedürfnis einer Figur“ bezeichnet wird.

Daher steht Bruces Verhalten ganz im Kontrast zum Comic-Batman, der sein ganzes Leben auf die Bekämpfung von Kriminalität ausgerichtet hat. Zur Zeit seines vermeintlichen Todes in den Comics wird ihm sogar noch einmal von einer halluzinierten Verkörperung seiner toten Mutter erläutert, dass die Belohnung für sein hartes Leben seine Zeit als Batman ist.⁸⁶

Zusätzlich dazu ist seine Persönlichkeit in den beiden Medien grundverschieden: In den Comics ist sein wahres Ich Batman, und sein Auftreten als öffentlicher Bruce Wayne eine Maske, hingegen in der Trilogie auch Batman nur eine weitere Identität ist. Deutlich wird das u.a. durch die Veränderung seiner Stimme. Als Batman spricht er mit einer tiefen, verstellten, röchelnden Stimme. Der „Dunkle Ritter“ selbst ist auch nur ein theatralischer Akt. Es existieren also zwei falsche Identitäten, die als Maske dienen. Die wahre, kaum gezeigte, dritte Persönlichkeit ist im privaten Bruce Wayne zu finden. Dieser zeigt sich nur in den intimsten Momenten mit seinen Vertrauten, Alfred, und manchmal auch Rachel Dawes.⁸⁷

Nolans Batman-Reihe dreht sich um Bruce Wayne. Anders als die Burton- und Schumacherfilme, welche die Antagonisten im Fokus hatten, geht es hier um die Reise eines jungen Mannes, sich selbst zu finden und über sich hinauszuwachsen. Nolans Filme machen „*die zerrissene Figur Bruce Wayne/ Batman wieder zum problematischen, ja fragwürdigen Retter*.“⁸⁸ In „*Batman Begins*“ wird aus dem traumatisierten Jungen ein wütender junger Mann, der ziellos durch die Welt wandert. Er begegnet verschiedenen Personen, die als

⁸⁴ Vgl.: „*Whoever the Batman is he doesn't want to do this for the rest of his life. How could he?*“ in: „The Dark Knight“, R: Nolan, Christopher, Warner Bros., USA, 2008, 0:21:00 – 0:21:03

⁸⁵ Vgl.: „*As long as it takes*“ in: „Batman Begins“, R: Nolan, Christopher, Warner Bros., USA, 2005, 0:41:38

⁸⁶ Vgl.: „*Die einzige Belohnung, die du für dein Dasein als Batman bekommst, ist...du wirst Batman sein.*“ in: Gaiman, Neil; Kubert, Andy: „Was wurde aus dem Dunklen Ritter“, DC, 2009, in: Kups, Steve [Hrsg.]: „Batman#36“, Panini, Jänner 2010, S. 19, P. 1

⁸⁷ Vgl.: „[In the film] *the real persona seems to be a particular version of Bruce Wayne – the one seen in quieter moments, surrounded by insiders. Both Batman and the public Bruce Wayne seem to be alternate personae [...]* the reality, as seen in the private Bruce Wayne, is somewhere in-between.“ in: Darius: „Improving the Foundations“, S. 133

⁸⁸ Ballhausen; Krenn: „Politik der Feindschaft“, in: Kainz: „Comic.Film.Helden.“, S. 53

Mentoren fungieren. Am Ende hat er seine Bestimmung gefunden und kann sein Trauma überwinden. Banholt beschreibt Batman in diesem Film als „*keine außerhalb der Moral stehende Figur mehr, der trotz aller soziopathischen Komponenten bewusst sozialetisch konstruiert wird.*“⁸⁹ Er sucht keine Rache, sondern ein faires Rechtssystem.

Während sich Bruce Wayne ausgiebig mit Themen wie Rache, Moral und Gerechtigkeit auseinandersetzt, und lernt, diese zu unterscheiden, so sieht er sich in „*The Dark Knight*“ mit Thematiken wie Eskalationen, Irrationalität und Terrorismus konfrontiert. Er lernt, welche schwerwiegenden Konsequenzen sein Handeln zur Folge hat, und muss sich an die neue Art der Schurken anpassen.

Schlussendlich sieht sich Bruce Wayne in „*The Dark Knight Rises*“ doch gezwungen, sich mit seinem eigenen, persönlichen Schmerz auseinander zu setzen. Er übernimmt die Verantwortung über sein Tun und Leben, und findet dadurch endgültige Erlösung von seinem Trauma.

Auch wenn viele Bewohnerinnen der Stadt zwiespältig gegenüber dem Vigilanten eingestellt sind, so findet er doch seinen Platz als Heldensymbol in den Augen von Kindern: In „*Batman Begins*“ ist es der kleine Junge aus einem zerrütteten Elternhaus im Armenviertel, welcher es während Ra's al Ghuls Anschlag trotz Panik schafft, durch sein Vertrauen auf Batman möglichst ruhig zu bleiben. Der Knabe denkt zunächst skeptisch über die Existenz des „Mitternachtsdetektivs“. Als er ihm aber doch begegnet, erhält er ein Stereoskop als Beweis geschenkt. Mit diesem soll er den anderen Kindern und Erwachsenen von Batmans Existenz berichten. Zudem wird in dieser kurzen Szene deutlich, dass der Vigilant sich dem Jungen gegenüber anders verhält als bei Erwachsenen. Anstatt dass er versucht, dem Jungen Angst einzujagen, was im Grunde ja sein ursprünglicher Gedanke bei der Erschaffung der Figur war, ist er geradezu nett und freundlich zu ihm.

In „*The Dark Knight*“ ist es Gordons Sohn Jim Jr., welcher einen enormen Glauben an Batman besitzt. Als Vertreter für das Kinopublikum stellt er am Ende des Filmes die unschuldige Frage, warum ein Held dafür gejagt werde, das Richtige getan zu haben.⁹⁰ Sein Vater versucht, ihm, und zugleich dem Publikum, eine passende Antwort darauf zu geben, und ihm dabei verständlich zu machen, warum die Welt oft voller Unfairness ist.

⁸⁹ Banholt: „Batman – Konstruktion eines Helden“, S. 86

⁹⁰ Vgl.: „*In a beautiful visual cue the innocent fanboy is represented in Gordon's son who does not understand how a hero can be hunted for doing the right thing.*“ in: „3x3 Batman Moments – Remembering The Dark Knight Rises“ auf: <http://flipthetruck.wordpress.com/2013/07/20/3-x-3-batman-moments-remembering-the-dark-knight-rises/#more-3289> _Zugriff: 20.10.2013

Der Waisenjunge Mark in „*The Dark Knight Rises*“ trifft zwar nie selbst auf Batman, interagiert aber mit dessen Verbündeten/ Nachfolger Blake. Auch wenn er zu jung ist, um von Batman etwas mitbekommen zu haben, hält er dennoch an der Hoffnung auf eine Rückkehr des Helden fest. Und das, obwohl dieser von der Polizei gejagt und von der Bevölkerung als vermeintlicher Mörder gefürchtet wird.

Batman wurde zum Vorbild für viele Kinder und Jugendliche, vor allem wegen seinem unbeugsamen Willen zur Gerechtigkeit, und seinem Ziel, die Welt besser machen zu wollen. Doch gerade für Waisenkinder spielt er eine bedeutende Rolle, denn er ist einer von ihnen. Ihm ist das Schlimmste widerfahren, was ein Kind sich vorstellen könnte: Der Verlust der eigenen Eltern. Doch er hat es überlebt, und ist ein Beispiel dafür, dass es weitergehen kann. Danny Fingerth merkt in seinem Werk „*Superman on the Couch*“ an, dass man als Waise niemand ist, zugleich aber die Möglichkeit besitzt, alles und jeder zu werden.⁹¹

Nolans Batman besitzt eine eigene Existenz, die zwar viel aus verschiedenen Quellen borgt, jedoch aber alleine besteht. Seine vorhin erwähnte Diskrepanz zum Comic-Batman soll keine generelle Aussage über die Treue zum Original sein, vielmehr zeugt die Tatsache, dass es keine direkte Inspiration für die Figur in dieser Filmreihe gibt, von der Adaptivität der unterschiedlichen Inkarnationen des Helden.

III.2.: Die drei Momente Batmans

In diesem Unterkapitel geht es um einen Sache, die ich als die „Drei Momente Batmans“ bezeichne. Dabei geht es um drei Situationen, welche die „Geburt“ Batmans, also seine Entstehung, begründeten, wie es in den Comics dargestellt wurde. Die drei Momente sind immer – wenn auch oftmals variiert – allgegenwärtig in den Comics präsent, welche sich mit Batmans Ursprung befassen. Diverse Adaptionen und Verfilmungen der Comicfigur haben diese aufgegriffen, jedoch sind selten alle drei übernommen und eingebaut worden.

Die Momente sind aber nicht gleichzusetzen mit der von Bennett und Woollacott geprägten Verwendung des Terminus „Momente von Bond“; dieser behandelt nämlich die Veränderung der Bedeutung James Bonds von Anti-Kommunismus in den 1950ern, über ein Symbol Sexueller Freiheit in den 1960ern bis hin zur Parodie auf das Agentenggenre in den 1970ern.⁹² Wie im vorherigen Kapitel bereits gezeigt, könnte eine derartige Deutung der verschiedenen

⁹¹ Vgl.: „*Not only is an orphan a tabula rasa – someone who could be anyone.*“ in: Fingerth, Danny: „*Superman on the Couch: What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society*“, Continuum, New York, 2005, S. 69

⁹² Vgl.: „[...] *which pinpoint shifts the character's meaning from anti-Communism in the 1950s to a symbol of 'swinging' sexuality in the 1960s and an increasingly parodic figure in the 1970s [...]*“ in: Brooker: „*Batman Unmasked.*“, S. 11

Bedeutungsänderungen Batmans auch hier unter dem Terminus „Momente Batmans“ aufscheinen. Dennoch ist hiermit die Entstehung der Persona Batman im narrativen Kontext der Comics gemeint. Die drei Momente werden hier chronologisch nach dem Leben des fiktiven Bruce Wayne aufgelistet.

„*You're walking along and you fall through a hole. You never stop falling.*“⁹³ Der erste Moment ist ironischerweise auch der, welcher als allerletztes der Mythologie hinzugefügt worden war. Dabei handelt es sich um den Sturz des jungen Bruce Wayne in den am Grundstück der Waynes befindlichen Brunnen⁹⁴, in welchem er der einzelnen Fledermaus bzw. dem Nagetierschwarm begegnet. Dies Tiere dem Jungen große Angst ein, welche ihn noch lange Zeit begleiten werden soll. Aus dieser Angst heraus entscheidet er sich schlussendlich in späteren Jahren dafür, sich ein Fledermauskostüm anzuziehen und als Batman Verbrechen zu bekämpfen. Die Angst soll geteilt werden. Laut Julian Darius ist diese Episode vor ihrer Erwähnung in Frank Millers „*The Dark Knight Returns*“ noch niemals vorgekommen.⁹⁵

Zusätzlich zur erstmaligen Begegnung wird auch die Bathöhle entdeckt und eingeführt. Dieses unterirdische Gewölbe bietet dem Protagonisten in seinem späteren Leben eine Einsatzzentrale und ein Geheimversteck für seinen Vigilantismus.

Der Sturz wird immer wieder aufgegriffen, und ist eines der zentralen Themen im Batman-Kosmos. Es ist der Beginn seiner Heldenreise. Bruce Wayne ist wie Alice im Wunderland in den Bau eines Kaninchens gefallen, und erlebt seitdem die unglaublichsten Abenteuer.⁹⁶

Die Geschichte „*The Man Who Falls*“, stellt schon durch ihren Titel klar, worauf ihr Hauptfokus liegt: Dem Fall. Bruce Wayne musste als Kind fallen, um als Batman wieder aufzustehen. Doch das Fallen hört damit nicht auf, sondern begleitet ihn sein ganzes Leben lang weiter. Seine Eltern *fallen* tot um, als sie erschossen werden, und auch der junge Bruce fällt in dieser Nacht. Jahre später, als er gerade auf der Jagd nach einem gesuchten Mörder im Himalaya-Gebirge ist, trickst er diesen aus, und der Mörder stürzt in den Tod, während Bruce Wayne aufgrund seines Verlustes der Ausrüstung erschöpft zu Boden fällt.⁹⁷ Am Ende schließt sich der Kreis, und Batman steht auf einem Wasserspeier, auf den richtigen Moment wartend, dass er sich in die Tiefe stürzen kann, um einen Verbrecher aufzuhalten und zu verhindern, dass andere fallen müssen:

⁹³ O'Neill, Dennis; Giordano, Dick: „The Man Who Falls“, DC, 1989, in: „Batman Begins - Begleitcomic zum Film“, DC, 2005, S. 4, P. 6

⁹⁴ Ebd., S. 2

⁹⁵ Vgl.: „[...] *his youthful discovery of the cave was never depicted until Frank Miller's Batman – The Dark Knight Returns.*“ in: Darius: „Improving the Foundations“, S. 75

⁹⁶ Vgl.: „*This image strongly evokes Alice's Adventures in Wonderland [...] Bruce's recollection thereby evokes the beginning of a fantastic journey into a surreal world [...]*“ in: Ebd., S. 32

⁹⁷ O'Neill; Giordano: „The Man Who Falls“, in: „Batman Begins - Begleitcomic zum Film“, S. 12, P. 4

„He stands, tenses, relaxes. The time has come. He breaths deeply, filling himself with the night...[sic!] and steps forward and falls...as he fell when he was a child... as he will fall for the rest of his life.“⁹⁸

Doch das ist nicht die einzige Geschichte, die das Fallen mit Batman verbindet. Die „*Knightfall*“-Saga ist schon durch seinen Namen damit verbunden. Der Ritter, durch einen unüberwindbaren Gegner körperlich und geistig gebrochen und gestürzt, fällt.

In „*Knightsend*“, dem dritten Teil dieser Comicreihe, versucht dann der rehabilitierte und vollständig geheilte Bruce Wayne wieder seine Aufgabe als Batman zu übernehmen. Als letzter Schritt dazu soll ein Sprung von einem der höchsten Gebäude der Stadt helfen. Ein Sprung, den er zu seiner Anfangszeit als Batman gemacht hatte. Fünfmal steht er dort oben und denkt darüber nach, ob er es tun soll oder nicht, und jedes Mal entscheidet er sich dagegen. Erst beim sechsten Mal, als er in seinem Kostüm steckt, hat er die Courage, den Sprung zu wagen.

Der zweite Moment ist die Ermordung seiner Eltern vor seinen Augen. Ein ikonischer Augenblick für den Jungen, der bisher in einem gut behüteten Umfeld aufgewachsen ist. In den Comics verlassen die Waynes nach einem Kinobesuch des Filmes „*The Mark of Zorro*“ das Gebäude. In einer dunklen Seitengasse namens „Park Row“ werden die drei aber von einem Unbekannten überfallen. Dieser hat es vor allem auf die Perlenkette von Martha Wayne abgesehen, doch beim Versuch, sie ihr zu entreißen, wehren sich die Eltern. Zwei Schüsse werden abgefeuert, und am Ende sitzt der achtjährige Bruce Wayne neben den Leichen seiner Eltern. „Park Row“ hat daraufhin den passenderen Spitznamen „Crime-Alley“ erhalten.

Es gibt immer wieder leichte und gröbere Variationen der Ereignisse. Je nach Dekade und Autor ist der Film entweder die 1920er Stummfilmversion mit Douglas Fairbanks, der 1940er S/W-Klassiker mit Tyrone Power oder gar eine neuere Version. In „*Die Legende von Batman – Wer er ist und wie er dazu wurde*“, der allerersten Geschichte, die sich mit seinem Ursprung befasst hatte, wird der Film gar nicht namentlich erwähnt.⁹⁹

Auch hat sich das Verhalten von Bruce Wayne über den Schwur, den er geleistet hat, im Laufe der Jahrzehnte verändert. Gab Bill Finger dem Jungen noch eine gewisse Trauerphase von ein paar Tagen, bevor er sich entschloss, Verbrechen zu bekämpfen¹⁰⁰, ging Jeph Loeb

⁹⁸ O'Neill; Giordano: „The Man Who Falls“, in: „Batman Begins - Begleitcomic zum Film“, S. 16, P. 1-5

⁹⁹ Siehe Finger, Bill; Kane, Bob: „Batman – Die Legende von Batman – Wer er ist und wie er dazu wurde“, DC, 1940, in: „Klassiker der Comicliteratur #07: Batman“, FAZ Feuilleton, Panini, 2005, S. 19, P. 1

¹⁰⁰ Ebd., S. 20, P. 2f

mit mehr Düsternis an die Angelegenheit heran: Bei ihm leistet er den Schwur noch in derselben Nacht, am selben Platz, zur selben Stunde, in der eine Eltern gestorben sind.¹⁰¹ Im FAZ-Lexikon ist zudem schön zu sehen, dass diese beiden Ursprungsgeschichten eine ähnliche Bildsprache besitzen, und ähnlich aufgebaut sind.

Die Ermordung der Waynes ist ein signifikanter Moment in Batmans Leben wie auch in der Comicgeschichte. Es ist das erste Mal, dass Bruce Wayne dem Bösen und der kriminellen Natur leibhaftig begegnet. Sein junges Weltbild wird zerstört, ermöglicht ihm aber, neue Perspektiven zu finden. Dabei ist auch egal, ob der Mord ein unglücklicher Zufall oder ein Auftragsmord war, oder ob der Mörder namentlich als Joe Chill bekannt ist, oder bis heute anonym bleibt.

Zu diesem zweiten Moment passt ebenso die Frage, warum Batman nicht tötet bzw. Schusswaffen verwendet. Eben aus dem Grund, weil seine Eltern damit getötet wurden, er daraufhin eine Aversion gegen Schusswaffen entwickelt hat, und auch keines Anderens Leben nehmen möchte. Er will „*kein Henker sein*.“¹⁰² Im Gegensatz dazu aber setzt Burtons Batman in unterschiedlichen Situationen lethale Gewalt ein, was seinen psychopathischen Charakter unterstreicht und auch der herkömmlichen Charakterisierung der Comics widerspricht.

Während die ersten beiden Momente bedeutend für den Entschluss der Verbrechensbekämpfung sind, ist der letzte Moment entscheidend für die Batman-Werdung: Bruce Wayne sitzt in einem dunklen Raum in seinem Anwesen, und sinniert darüber, welche Richtung er einschlagen soll, um sein Ziel zu erreichen. Er weiß nicht einmal, ob seine Entscheidung richtig ist, und bittet seinen verstorbenen Vater um ein Zeichen. In diesem Moment fliegt eine Fledermaus durch das manchmal offene¹⁰³, in manchen Versionen geschlossene Fenster¹⁰⁴, und landet vor ihm. Er sieht diese Begegnung als Bestätigung für seine geheimen Wünsche.

Während in Burtons Batman-Film nur die Ermordung der Waynes gezeigt wurde, hat Schumachers „*Batman Forever*“ den ersten und dritten Moment Batmans zusammengefasst: In der Nacht der Beerdigung der Waynes rennt ein haltloser Bruce mit dem Tagebuch seines Vaters über das Anwesen. Plötzlich gibt der Boden unter ihm nach, und er stürzt in eine dunkle Höhle. Im blassen Mondlicht erkennt er, dass etwas auf ihn zufliegt. Je näher es

¹⁰¹ Vgl.: „Für ihn gab es nur mehr den Schwur. In dieser Nacht leistete er auf der Straße [...] einen Eid, die Stadt von dem Bösen zu befreien, das ihnen ihr Leben nahm.“ in: Loeb, Jeph; Lee, Jim: „Batman: Hush – Prolog“, DC 2002, in: „Klassiker der Comicliteratur #07: Batman“, S. 110, P. 1-2

¹⁰² Vgl.: „I’m no executioner“ in: „Batman Begins“, R: Nolan, 0:35:26

¹⁰³ Finger, Kane: „Batman – Die Legende von Batman“, in: „Klassiker der Comicliteratur #07: Batman“, S. 19, P. 8

¹⁰⁴ Miller, Frank; Mazzucchelli, David: „Batman – Year One“, DC, 1986/ 2005, S. 20 P. 2

kommt, desto klarer werden die Konturen einer Fledermaus sichtbar. Er weiß nun, wozu er werden muss, um den Tod seiner Eltern zu rächen.*

Ein weiteres Merkmal des dritten Momentes ist Bruce Waynes zuvorige Niederlage als Verbrechensbekämpfer. Als normaler Mensch verkleidet hat er eine verruchte Straße aufgesucht, um dort sein Können zu testen. Er hat jedoch die Leute dort unterschätzt, und so ist er schwer verletzt nur knapp dem Tod entronnen.¹⁰⁵ Keiner seiner Gegner zeigte sich eingeschüchtert oder geängstigt vor ihm. Mit großem Blutverlust zu Hause angekommen, zog er sich in die Bibliothek zurück, wo daraufhin die bereits erwähnte Begegnung mit der Fledermaus erfolgte.¹⁰⁶

Er erkennt, dass Kriminelle sich fürchten müssen, weil sie „*abergläubisch und feige*“¹⁰⁷ seien. Darum muss er als etwas auftreten, um zunächst ihren Widerstand psychologisch zu zermürben. Die Fledermaus ist mehr als nur ein Zeichen. Sie ist eine Erinnerung an seinen eigenen Sturz, den ersten Moment, und die Emotionen, die er damals durchlebt hat.

Der erste Moment, der Sturz und die Angst, wurde wie bereits erwähnt erst nachhaltig zur Mythologie des Helden hinzugefügt. Zunächst gab es nur die Ermordung sowie die Begegnung mit der Fledermaus.¹⁰⁸ Um seine Gedankengänge nachvollziehbarer zu machen, wurde seine eigene Erfahrung mit dem Tier und mit der Angst damit in Zusammenhang gebracht.

Die ersten beiden Momente lösen zwei Traumata in der Kindheit des Protagonisten aus. Der dritte Moment fügt die vorherigen zwei zusammen und lassen sie einen erwachsenen Bruce Wayne nochmals durchleben. Die erneute Auseinandersetzung mit Furcht und Verlust ist dabei unumgänglich für seine weiteren Entscheidungen. Gemeinsam dann ergeben diese drei Momente dann ein Gesamtbild der Figur und Psyche Batmans, und zeigen wahrlich, wie er zu dem wurde der er ist.

* Schumachers Batman ist zwar kein Racheengel, entstammt jedoch derselben Kontinuität wie Burtons Batman, der ruhelos jede Nacht auf's Neue versucht, das Geschehene wieder gut zu machen.

¹⁰⁵ Siehe: Miller; Mazzucchelli: „Year One“, S.10ff

¹⁰⁶ Siehe: Ebd., S. 20ff

¹⁰⁷ Vgl.: „[...] *a cowardly and superstitious lot.*“ in: Darius: „Improving the Foundations.“, S. 7

¹⁰⁸ Siehe: Finger; Kane: „Batman – Die Legende von Batman“, in: „Klassiker der Comicliteratur #07: Batman“, S. 20

IV. Batman Begins

„If you make yourself more than just a man. If you devote yourself to an ideal. And if they can't stop you, then you become something else entirely. A legend, Mr. Wayne. A legend.“¹⁰⁹

Der Film von Regisseur Christopher Nolan aus dem Jahr 2005 erzählt die Geschichte um den Werdegang von Bruce Wayne zu Batman, und bedient sich dabei der umfangreichen Mythologie des Helden.

Nolan hat in seiner Adaption auf die vorherigen Versionen um Batmans Herkunft achten müssen. Zu seinem Glück war bislang aber sowohl in unzähligen Comics als auch in den Filmen lediglich das „Warum“ erzählt worden, das, was dazu geführt hatte, dass Bruce Wayne zu Batman geworden ist. Er jedoch wollte das „Wie“ ergründen, und zusammen mit Drehbuchautor David S. Goyer und seinem Bruder Jonathan Nolan behandelte er die verlorenen Jahre zwischen der Ermordung der Waynes und Batmans erstmaligem Auftreten. Wobei vieles, wie z.B. seine Schuljahre und die Zeit auf dem College, ausgelassen wurde, und auch die Jahre seiner Reisen lückenhaft und nur in Rückblenden erzählt werden.

„Von Anfang an war ich daran interessiert, die Geschichte eines Superhelden in die Realität zu übertragen. Ich dachte nie an die Verfilmung eines Comicbuchs, sondern an andere Action- und Abenteuerfilme. Mir lag daran, den Rahmen des Comics zu entfernen. Ich wollte, wenn man so will, weg von der zweidimensionalen Realität des Comicbuchs. Es sollte ein dunkler, menschlicher Batman werden, und die Möglichkeit, diese Ikone auf eine neue Art und Weise darzustellen, fand ich sehr aufregend“¹¹⁰

Große Inspiration wurde in den bereits erwähnten Ursprungsgeschichten „*Year One*“ sowie „*The Man Who Falls*“ gefunden. Letzteres umfasst ca. das erste Drittel des Filmes, als Bruce Wayne die Welt bereist um zu trainieren. Ersteres behandelt den Zeitraum ab seiner Rückkehr nach Gotham City.

Die Steelbook-DVD Ausgabe des Filmes enthält auch ein dazugehöriges Büchlein, in welchem drei Comics, welche sich mit der Anfangszeit des Helden befassen, zu finden sind: Sein allererstes Abenteuer, „*The Case of the Chemical Syndicate*“, „*The Man Who Falls*“ sowie die erste Ausgabe von „*The Long Halloween*“. Auf die Comics soll später noch eingegangen werden. Jedoch deutet die Existenz eines solchen beiliegenden Comicbuchs auf

¹⁰⁹ „Batman Begins“, R: Nolan, 0:05:05 – 0:05:25

¹¹⁰ Christopher Nolan, zitiert in: Jesser, Jody Duncan; Pourroy, Janine: „Batman – Das Making-of der Dark Knight Trilogie“, Knesebeck, 2012, S. 32

die Möglichkeit hin, dass es sich hierbei um eine Verfilmung handelt, und die behandelten Werke im Anhang zu finden sind. Das Steelbook für die Fortsetzung, „*The Dark Knight*“, enthält kein solches Comicbüchlein mehr. Für das Finale, „*The Dark Knight Rises*“, wurde eine solche DVD-Version nicht einmal mehr erzeugt.

IV.1.: Die Welt von Batman Begins

Bisherige Batman-Filme spielten nur in der Stadt Gotham City, wobei sehr viele Kulissen verwendet worden sind, was für eine gewisse Theatralik des Geschehens gesorgt hat. Nolan und Goyer wollten die Geschichte aber weitaus größer, in globalem Ausmaß, gestalten, und so wurden Schauplätze auf der ganzen Welt genützt, um Bruce Waynes Heldenreise zu erzählen. Dennoch wurde Gotham, bzw. bestimmte Stadtteile aufgrund der Praktikabilität für Nachtdrehn in Studios nachgebaut.

In „*Batman Begins*“ wird eine Zweiklassengesellschaft vorgestellt: Auf der Oberfläche bzw. hoch oben in den Wolkenkratzern der Stadt haust die Elite, während am Boden und auch im Untergrund die arme Bevölkerung ihr Dasein fristet. Vergleichbar ist diese polarisierte Gesellschaft mit denen aus H.G. Wells' „*Die Zeitmaschine*“ und auch Fritz Langs Stummfilm „*Metropolis*“.

Die Stadt an sich ist eine Adaption unzähliger verschiedener ethnischer Schichten. Lars Banholt zufolge erinnert Gotham dabei aufgrund der Diskrepanz zwischen den glänzenden Wolkenkratzern und den barackenähnlichen Slums weitestgehend an eine Großstadt eines Dritte-Welt-Staates.¹¹¹ Das Armenviertel, genannt die Narrows, ist dabei strikt räumlich von der restlichen Stadt getrennt, und liegt gemeinsam mit der städtischen Irrenanstalt, Arkham Asylum, auf einer eigenen Insel inmitten von Gotham. Die Situation der Kriminalität soll dort so schlimm sein, dass die Polizei selbst nur mit Sonderkommandos dort einrückt.¹¹²

Doch das Verbrechen ist nicht nur in den Narrows vorhanden, sondern ist in jedem Winkel in Gotham City zu finden. Es ist die wohl korrupteste Stadt Amerikas, wenn nicht sogar der ganzen Welt. Die Armut wie auch die Kriminalität sind hervorgerufen worden durch eine weitreichende Wirtschaftskrise, die mehrmals im Film erwähnt wird. Doch auch in der Kriminalität gibt es zwei Klassen: Kleingauner wie Joe Chill, der Mörder der Waynes, die Verbrechen begehen, weil sie nichts anderes zu tun wissen. Dann gibt es außerdem Leute wie Carmine Falcone, welche dem organisierten Verbrechen angehören und die Stadt beherrschen. Gotham ist der Inbegriff eines modernen Sodoms; übertroffen wird es in der

¹¹¹ Siehe: Banholt: „Batman - Konstruktion eines Helden“, S. 86

¹¹² Vgl.: „*Cops only go there* [to the Narrows, Anm. BM] *in force*.“ in: „Batman Begins“, R: Nolan, 1:15:27

Comicwelt nur durch das als Sin City bekannte Basin City aus der Frank Millers Graphic-Novel-Serie „*Sin City*“, in welchem wirklich jeder Mensch korrupt und verdorben ist.

Das Gotham City in diesem Film ist in einem neugotischen Stil gebaut. Spitz zulaufende Türme, Wasserspeier, und Kirchen zieren das ansonsten geradlinige Stadtbild. Dazu ist der Film in einem Braun- bzw. Sepiaton gehalten, was den oben erwähnten Slum-Effekt noch verstärkt.

Anzumerken ist noch der Umgang Batmans mit den Kriminellen: Während in früheren Inkarnationen er gewöhnliche Kleinganoven ebenso wie Gangsterbosse und Superschurken bekämpft hat, legt sich der Held in „*Batman Begins*“ ausschließlich mit Schlägern des organisierten Verbrechens an.

IV.2.: Figuren

Ein großer Teil der handelnden Personen sind natürlich bereits bekannt aus der Comic-Reihe. Nur wenige Personen sind speziell für die Filme erfunden worden. Eben genau darum, und auch weil die Figuren nicht einfach nur Zierde, sondern auch handlungstragend sind, müssen sie näher vorgestellt werden. Dabei werden diejenigen, die in allen drei Filmen vorkommen und eine Entwicklung durchmachen, bereits hier näher vorgestellt und analysiert.

IV.2.1.: Alfred Pennyworth

Butler Alfred Pennyworth ist die gute Seele von Wayne Manor. Er kennt Bruce seit dessen Geburt, und hat sich seitdem ununterbrochen um ihn gekümmert. Nach dem Tod der Waynes fungierte er als Bruces Vormund und wurde zu seinem Ersatzvater. Er ist einer der wenigen Anker, der Bruce am Boden hält und seinen Sinn für Realität behalten lässt, bevor er sich vollends in der Kreatur, die er erschaffen hat, verliert.¹¹³ Er hilft Bruce zwar bei seinem Vorhaben, jedoch mit Vorbehalt: „*When you told me your grand plan for saving Gotham, the only thing that stopped me from calling the men in white coats was when you said that it wasn't about thrill seeking.*“¹¹⁴ Die Frage ist, warum dieser Mann den offenkundig abnormalen Plan eines traumatisierten Milliardärs unterstützt, sieht er doch klar, dass kein normaler Mensch so handeln würde.

Bruce: „*Why do you give a damn, Alfred? It's not your family.*“

Alfred: „*I give a damn, because a good man once made me responsible, for what was most precious to him.*“¹¹⁵

¹¹³ Vgl.: „*You're getting lost inside this monster of yours*“ in „*Batman Begins*“, R: Nolan, 1:39:46 – 1:39:48

¹¹⁴ Ebd., 1:39:25 – 1:39:33

¹¹⁵ Ebd., 0:21:43- 0:21:52

Es geht Alfred immer um das Wohlergehen seines Schützlings. Er will Bruce vor allen Gefahren bewahren, auch wenn der Feind Bruce selbst sei. So hält er einen wichtigen Brief für Bruce von Rachel Dawes zurück, um ihn nicht zusätzlich noch zu belasten, und verbrennt diesen schlussendlich. Erst Jahre später gesteht er diese Tat. Um Bruce vor sich selbst zu schützen, und zu verhindern, dass dieser sich vor Selbstmitleid zerstört, ist Alfred auch bereit, das größte Opfer zu bringen: Wayne Manor, Gotham und seinen Schützling zu verlassen.¹¹⁶

In den Comics stellte sich die Frage nach Alfreds Loyalität nie wirklich. Bei seiner Einführung in den 1940ern entdeckte er die geheimen Identitäten von Bruce Wayne und Dick Grayson, und erwies sich als äußerst nützlich und hilfreich. Mit den Jahren hat sich nicht nur Alfreds Aussehen geändert – von einem kleinen dicklichen Pinguin-Verschnitt zu einem hochgewachsenen, schlanken Gentleman, dank des ersten Kinosequels - sondern auch sein Status im Batman-Universum gefestigt, sodass er heutzutage unmöglich wegzudenken ist. Er ist von je her ein Mitglied der Wayne-Familie und Bruces Leben, und tut seine Pflicht, wie er es versprochen hatte. In seinem Aussehen unterscheidet sich der Film-Alfred dennoch deutlich von seinem Comicpendant: So hat Darsteller Michael Caine schütteres, weißes Haar, und ist glatt rasiert, im Gegensatz zum Comic-Alfred, welcher eine Halbglatze hat und einen Bleistiftbart trägt.

Alfred unterstützt Batman dabei nicht nur in Vorbereitung und Planung für sein Unterfangen, sondern auch das Versorgen der Wunden und Recherchen bzw. Botengänge gehören zu seinen Arbeitsaufgaben. Woher genau seine Kenntnis um Schurken wie Bane stammt, oder wie er es bewerkstelligt, Informationen an die Polizei weiterzuleiten, ohne dass diese Verdacht schöpft, wird aber nicht bekannt.

Des weiteren bietet er auch Unterstützung durch das Halten von moralischen Reden. Dabei spricht er oft in Metaphern, und weiß anscheinend immer die richtigen Worte, um für Bruce verständlich zu sein und auch dem Publikum das Geschehen begreifbar zu machen. Stellvertretend für die ZuschauerInnen, reagiert er menschlich, und bildet auch das emotionale Zentrum des Filmes.¹¹⁷ *„Alfred ist Bruce Waynes Orientierungshilfe und sein Mentor. Er ist ebenso der letzte Rest seiner Familie, [und] der einzige Mensch, der ihn nie im Stich gelassen hat.“*¹¹⁸

¹¹⁶ Siehe: „*You see only one end to your journey. Leaving is all I have, to make you understand: You're not Batman anymore.*“ in: „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, Christopher, Warner Bros., USA, 2012, 0:57:28 – 0:57:40

¹¹⁷ Jesser; Pourroy: „Batman – Das Making-of der Dark Knight Trilogie“, S. 90

¹¹⁸ Ebd., S. 90

IV.2.2.: Lucius Fox

Lucius Fox ist Bruces Vertrauter bei Wayne Enterprises, und auch derjenige, welcher Batmans Waffen und Ausrüstung baut und zu Verfügung stellt. Gegen Ende des ersten Filmes wird er zum Vorstandsvorsitzenden befördert. Durch sein Technisches Geschick erlangt Batman auch Fahrzeuge wie das Tumbler genannte Batmobil, das Batpod sowie den Hubschrauber-ähnlichen Bat.

„*Batman Begins*“ ist das erste Mal, dass diese Figur im filmischen Universum der Fledermaus auftaucht. Schließlich war es zuvor nie nötig gewesen zu zeigen, woher Batman all seine Utensilien bekommen hat.

Fox ist überaus intelligent, und kommt sofort dahinter, was Bruce Wayne vorhat, als er den Leiter der Waffen- und Forschungsabteilung der Firma, einer karrieristischen Sackgasse¹¹⁹, mit verdächtigen Anliegen aufsucht. Seine Devise ist es jedoch, so zu tun, als wüsste er von nichts. „*Mr. Wayne, if you don't tell me anything, I don't have to lie when I'm asked. But don't think of me as an idiot.*“¹²⁰ Fox hat einen starken Sinn für Humor und entgegnet auf Bruces unübliche Anfragen mit solchem. Diese Unterhaltungen mit Bruce sind eine willkommene Abwechslung in seinem Arbeitsalltag geworden, sodass er auch Jahre nach Batmans letzter Aktivität, in „*The Dark Knight Rises*“, daran festhält. „*Anything else? [...] These conversations used to end with an unusual request.*“¹²¹

In den Comics tauchte die Figur das erste Mal in „*Batman #307*“ im Januar 1979 auf, und wurde von Len Wein und John Calnan erschaffen, und dort als Vorstandsvorsitzender eingeführt, der das damals schlecht laufende Wayne Enterprises wieder auf Erfolgskurs bringen sollte.

Im später erschienenen Comicband „*Haunted Knight*“ wird Fox früh mit Bruce Wayne in Zusammenhang gebracht, als die beiden einander während Waynes Trainingszeit in Paris eines nachts über den Weg liefen, und so der Grundstein für die spätere Zusammenarbeit bei Wayne Enterprises gelegt wurde. Eine Verbindung zwischen Fox und den Waynes wird in „*Batman Begins*“ erwähnt, als Fox Bruce erzählt, dass er zusammen mit Thomas Wayne den Zug gebaut hatte, welcher ganz Gotham City miteinander verbindet.¹²²

Fox hat aber ebenso einen starken Sinn für Ethik, und heißt auch nicht jede Aktion Batmans gut. So ist der Mann, den normalerweise nichts schockieren kann, tiefst erschüttert über Batmans Abhörmethoden in „*The Dark Knight*“, denn eine solche Maßnahme ist moralisch

¹¹⁹ Vgl.: „*Earle told me exactly what it was when he sent me down here: Dead end*“ in: „*Batman Begins*“, R: Nolan, 0:50:02 – 0:50:07

¹²⁰ Ebd., 0:56:47 – 0:56:55

¹²¹ „*The Dark Knight Rises*“, R: Nolan, 0:37:34 – 0:37:41

¹²² Siehe: „*Batman Begins*“, R: Nolan, 0:50:18 – 0:50:19

falsch und gäbe einer einzigen Person zu viel Macht.¹²³ Er wird zu Batmans Gewissen, und kann ihm die weitere Nutzung des Gerätes ausreden. Durch das Vertrauen, welches die beiden Figuren in dieser Situation ineinander gesetzt hatten, sind sie fortan tiefer miteinander verbunden, deutlich gemacht durch Fox's persönliche Anrede an Bruce, und sein kooperativer Versuch mit Alfred, Bruce in „*The Dark Knight Rises*“ wieder unter Menschen zu bringen: „*We all just want what's best for you, Bruce.*“¹²⁴

Ebenso wie auch Alfred in diesem Franchise ist Fox ein Beispiel dafür, dass Adaptionen sich in Sachen der Besetzung oft auch unterscheiden. So ist Freemans Figur deutlich älter als sein Comicpendant.

IV.2.3.: Jim Gordon

Seargent Jim Gordon ist einer der wenigen ehrlichen und guten Polizisten¹²⁵ in Gotham City. Trotzdem ist er desillusioniert und hat sich mit dem Verbrechen und der Korruption – vor allem von Kollegen in den eigenen Reihen – abgefunden. Deswegen würde er auch seine Kollegen, unter anderem den durch und durch korrupten Flass, nie an die Division verraten. „*I'm no rat. In a town this bent, who is there to rat to anyway,*“¹²⁶ erklärt er diesem auf dessen Nachfrage.

Das Auftauchen Batmans lässt aber die Hoffnung aufkeimen, dass etwas geändert werden und die Situation sich verbessern kann. Während sein Vorgesetzter, Commissioner Loeb, Batman als Vigilanten und Verbrecher sieht, hält Gordon dagegen, dass Batman ihnen „*einen der größten Mafiabosse der Stadt geliefert hat.*“¹²⁷ Auch wenn er ihn eigentlich jagen müsste, verbündet er sich mit ihm, und unterstützt ihn dabei, Rachel Dawes bzw. Gotham City zu retten. Neben seinem Pflichtbewusstsein als Polizist ist seine Familie, seine Ehefrau Barbara, sein Sohn Jim jr. und – in der Fortsetzung „*The Dark Knight*“ – seine Tochter, das Wichtigste für Gordon.

Gegen Ende von „*Batman Begins*“ wird Gordon zum Leutennant befördert, eine erste Sprosse auf der Karriereleiter zum Commissioner, Gordons Position in den Comics. Zudem wird in „*The Dark Knight*“ gezeigt, dass er der Leiter der Sondereinheit ist, welche Batman offiziell jagt. Auch das geht konform mit den Comics, denn in „*Year One*“ passiert es auch so. Dort kommt er auch gefährlich nah an Batmans wahre Identität heran. Ob er dessen Geheimnis wirklich kennt, bleibt fraglich. Es gibt immer wieder Hinweise darauf, unter

¹²³ Vgl.: „*That's too much power for one person*“ in: „*The Dark Knight*“, R: Nolan, 1:56:26 – 1:56:28

¹²⁴ „*The Dark Knight Rises*“, R: Nolan, 0:37:25 – 0:37:28

¹²⁵ Vgl.: „*You're a good cop. One of the few.*“ in: „*Batman Begins*“, R: Nolan, 0:54:37 – 0:54:39

¹²⁶ Ebd., 0:53:55 – 0:54:03

¹²⁷ Vgl.: „*And this guy did deliver us one of the city's biggest crime lords.*“ in: Ebd., 1:06:10 – 1:06:14

anderem in „*Hush - Die neuen Abenteuer, Band 1*“, „*The Dark Knight Returns*“ oder im Elseworld-Comic „*Batman – Year 100*“, jedoch wird es im offiziellen Comic-Kanon nie bestätigt.

Trotz oftmaliger Differenzen und der bestehenden Geheimnisse zwischen ihnen, zählt Jim Gordon nicht nur zu Batmans Verbündeten, sondern auch zu dessen Freunden. Seinen ersten Auftritt hatte der Polizist in der allerersten Batman-Geschichte in „*Detective Comics #27*“, und kommt dort sogar im ersten Panel vor. Darin hat er eine Unterredung mit seinem Freund Bruce Wayne, erzählt ihm vom Bat-Man, und kritisiert das scheinbare Desinteresse des jungen Millionärs.

In der gesamten Trilogie hat Gordon nur drei offizielle Begegnungen mit Bruce Wayne, und kennt auch dessen Geheimnis definitiv nicht, sondern kommt erst am Ende von „*The Dark Knight Rises*“ auf die wahre Identität von Batman aufgrund einer gemeinsamen Erinnerung: Als er in „*Batman Begins*“ Thomas Waynes Mantel um den verängstigten, jungen Bruce hängt, handelt es sich nicht nur um eine kurze Szene, bei der spätere Figuren des Filmes erstmals auftreten, sondern ist auch die Pointe für Batmans und Gordons Beziehung. Batman mag für viele ein Held sein, doch für ihn ist Gordon einer, denn er hat ihm gezeigt, dass das Leben nach dieser Tragödie weitergeht.¹²⁸

Im Laufe der Handlung von „*The Dark Knight*“ wird Gordon schließlich zum Polizeichef befördert, und trägt daher die Last des Schicksals der gesamten Stadt auf seinen Schultern. Das und Schuldgefühle wegen des Schicksals von Harvey Dent lassen ihn mit Batman kollidieren. „*Dent is in there with them. We have to save Dent. I have to save Dent!*“¹²⁹

Dents Verrat aber trifft Gordon sehr, ebenso dass er für eine glücklichere Zukunft der Stadt lügen muss. Zwar wird Gotham dadurch oberflächlich zu einer relativ friedfertigen Metropole, doch das Verbergen der Wahrheit liegt ihm ordentlich auf der Seele. Zu merken ist das an der zerbrochenen Ehe, die ihm im dritten Teil nachgesagt wird. Zu Beginn von „*The Dark Knight Rises*“ will Gordon alles offenbaren, meint jedoch in letzter Sekunde, dass die BewohnerInnen Gothams noch nicht dafür bereit wären. Als später aber doch die Wahrheit ans Licht kommt, verteidigt er zunächst seine Mitarbeit an der Vertuschung von Dents Morden, muss sich jedoch eingestehen, dass er ebenfalls keine reine Weste hat.

Um sich von seiner Schuld reinzuwaschen, steht er im Kampf um Gotham an vorderster Front. Dies erinnert auch sehr an den Bogen der Figur in der Comicsaga „*No-Man's Land*“, als er mit seiner Polizeitruppe in der zerstörten Metropole sich in Bandenkriege verstrickt und

¹²⁸ Vgl.: „*A hero can be anyone. Even a man who does something simply and reassuring as putting a coat around a young boy's shoulders, and letting him know, that the world hadn't ended.*“ in: „*The Dark Knight Rises*“, R: Nolan, 2:29:18 – 2:29:23

¹²⁹ „*The Dark Knight*“, R: Nolan, 2:04:42 – 2:04:48

auch Bündnisse mit Verbrechern wie Two-Face eingeht, um Recht und Ordnung aufrecht zu erhalten.

Eine Abweichung vom Comic-Pendant besteht in seinem uneingeschränkten Vertrauen in Batman in Nolans Filmen. Von Anfang an steht er vollends hinter ihm und dessen Taten. Dieses Vertrauen hat sich nicht erst gebildet, sondern war von Beginn an da. In den Comics aber, angefangen von einer von Gordon geführten Spezialeinheit, um den Vigilanten dingfest zu machen, bis hin zu Loyalitätsfragen zur Zeit von „*No-Man's Land*“ und darüber hinaus, kommt es immer wieder zu Zweifeln, wie weit die Aktionen Batmans gehen dürfen.

IV.2.4.: Ra's Al Ghul/ Henry Ducard

Liam Neeson spielt Ra's al Ghul, Batmans Mentor und Kopf einer internationalen Terroristengruppe, der „Liga der Schatten“. Er ist ein brillanter Stratege und Kampfkunstmeister in mehreren Disziplinen. Wie auch Bruce ist er der Meinung, dass Verbrechen bestraft gehört, jedoch sind seine Methoden wesentlich brutaler und radikaler, was sich nicht mit Bruces Anschauung deckt. Seine Devise ist, dass Verbrechen nicht toleriert werden darf,¹³⁰ ebenso wenig Dekadenz und Korruption. Daher will er an Gotham City, welches in seinen Augen ein Paradebeispiel all dieser negativen Werte ist, ein Exempel statuieren. Die Methoden der Liga sind so effizient geworden, dass sie die Stadt selbst als Waffe benutzen kann. Nach einem gescheiterten ersten Versuch, Gotham mittels Ökonomie in die Knie zu zwingen, bemächtigen sie sich der Korruption, um in jede Faser der Infrastruktur der Stadt eintauchen zu können.

Zu Beginn des Filmes gibt er sich als Henry Ducard aus, und benützt einen seiner Männer als Stellvertreter für Ra's al Ghul. Ducard ist ebenfalls eine Figur aus den Comics, ein ehemaliger Polizist und brutaler und schonungsloser Lehrmeister für Bruce Wayne während dessen Zeit in Paris. Aufgrund unüberwindbarer Differenzen gingen sie bald getrennte Wege.

Es ist nicht bekannt, ob Henry Ducard nur eine Alias von Ra's al Ghul ist, oder ob doch sein wahrer Name dahinter steckt. Des weiteren ist auch nicht zu hundert Prozent sicher, ob er die ganze Zeit über der wahre Ra's al Ghul gewesen ist, oder ob er den „Titel“ erst nach dem Tod seines Vorgängers geerbt hatte. Jedoch lässt folgende Aussage die Annahme zu, dass Ersteres der Fall ist: „*Surely, a man that spends his nights scrambling over the rooftops of Gotham wouldn't begrudge me dual identities.*“¹³¹

¹³⁰ Vgl.: „*Crime cannot be tolerated.*“ in: „Batman Begins“, R: Nolan, 0:18:25 – 0:18:26

¹³¹ Ebd., 1:43:31 – 1:43:39

Zu seiner Darstellung als Ra's al Ghul gehört auch, gemäß seinen Worten, „*mehr aus sich zu machen als einen Menschen*“¹³². Dazu zählt ebenso, dass er aus dem Namen Ra's al Ghul und der Liga der Schatten einen Mythos gemacht hat. Die Verbrecher der Stadt sprechen beinahe ehrfürchtig von ihm: „*I am more than aware that you are not intimidated by someone like me, but you know who I'm working for, and when he gets here...*“ - „*He, He is coming to Gotham?*“¹³³

Die „Liga der Schatten“ und ihr Kopf existieren laut den eigenen Worten Ra's al Ghuls schon seit Jahrhunderten, und sind für den Fall mehrerer großer Städte und Zivilisationen, wie den Untergang Roms und Konstantinopels, oder das Feuer von London, verantwortlich. Ob dies in Nolans Filmuniversum wirklich so geschehen ist oder doch nur ein Lügengebilde für die Hervorhebung der eigenen Taten ist, bleibt unaufgeklärt. Jedoch wird klargestellt, dass Ra's al Ghul bloß ein Mensch ist, der mit Tricks arbeitet:

Bruce Wayne: „*You are not Ra's al Ghul. I saw him die.*“

Ra's al Ghul: „*But is Ra's al Ghul immortal? Or has he got any superficial powers?*“

Bruce Wayne: „*Or cheap parlor tricks to hide your true identity, Ra's.*“¹³⁴

Auf die vermeintliche Unsterblichkeit der Figur wird auch im 3. Teil der „*Dark Knight*“-Trilogie eingegangen, als Ra's al Ghul dort einen Cameo-Auftritt hat. „*I told you I was immortal*“¹³⁵ verkündet er Batman. Dass es sich hierbei nur um eine Halluzination handelt, zeigt auf der einen Seite, dass es keine richtige Unsterblichkeit gibt, andererseits bekundet die Szene, dass diese nicht im wortwörtlichen Sinn gemeint sein muss, sondern Ra's al Ghul wie ein Dämon noch in den Köpfen der Figuren weiterhin herumspukt. Wie auch Batman selbst ist er eine Idee, ein Symbol, welches selbst nach dem Tod weiter existiert, und demnach größer als der Mensch und so wahrlich unsterblich geworden ist.

Die Unsterblichkeit ist auch ein wichtiger Punkt in den Comics, denn dort ist Ra's al Ghul wirklich ein nicht-tot-zu-kriegender Mensch, welcher sein Leben mithilfe eines Jungbrunnens, der Lazarusgrube, über mehrere Jahrhunderte lang verlängert hat. Ra's al Ghul ist dort der Kopf einer internationalen Organisation von Auftragsmördern, der Liga der Assassinen. Unter seiner Führung ist diese nicht wie ihr Filmpendant auf Gleichgewicht der Welt aus, sondern zeichnet sich durch Öko-Terrorismus aus.

¹³² „Batman Begins“, R: Nolan, 0:05:05 – 0:05:08

¹³³ Ebd., 0:47:13 – 0:47:22

¹³⁴ Ebd., 1:43:08 – 1:43:29

¹³⁵ „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 1:44:27 – 1:44:29

Ra's al Ghul tauchte erstmals 1971 auf und bestach in seinem ersten Auftritt zugleich dadurch, dass er hinter Batmans wahre Identität kam und den Vigilanten damit konfrontierte. Er benahm sich dadurch nicht wie einer der anderen Bösewichte Batmans, und ist in der Folge stellvertretend für den Realismus der neuen Ära in den Comics.¹³⁶ Dies kann auch ein weiterer Grund sein, warum er als Hauptgegner für den Film genommen worden ist.

Im Film zeigt er seinen Intellekt in seiner ersten Begegnung mit Bruce Wayne, als er ihn beim Namen nennt. In seinem Anzug und europäischen Aussehen hebt er sich auch von den asiatischen Gefängniswächtern ab. Aber auch wenn sich „*Batman Begins*“ an al Ghuls erste Auftritte in den Comics orientiert, so gibt es einen deutlichen Unterschied in der Chronologie der Ereignisse: Während er im Film auf einen jungen Bruce Wayne trifft und ihn in die Richtung bringt, Batman zu werden, so ist es im Comic so, dass al Ghul auf einen erfahrenen, schon lang im Einsatz befindlichen Batman trifft.

Ra's al Ghul zeichnet sich durch seinen Verstand, seine Kampfkünste, seinen unbeugsamen Willen und seine Überzeugungskraft, mit der er immer wieder eine große Anhängerschaft um sich scharen kann, aus. Seine Motivation zieht der Terrorist aus Rachegelüsten über den Verlust seiner Geliebten. „*Once I had a wife. My great love. She was taken from me.*“¹³⁷ Dies gibt ihm eine ähnliche Hintergrundgeschichte wie Bruce Wayne, mit dem Unterschied, dass Ra's al Ghul seine Rache bekommen hat, und Bruce nicht. Im letzten Teil der Trilogie wird dann etwas Licht auf seine Vergangenheit geworfen: Einst war er ein Söldner, der für einen Kriegsherren arbeitete. Nachdem er sich in dessen Tochter verliebt und diese geheiratet hatte, erfuhr der Kriegsherr davon und wollte den Söldner in das berüchtigte Gefängnis schicken. Stattdessen wurde er nur verjagt, denn die schwangere Tochter nahm seinen Platz dort ein, wovon er lange Zeit nicht erfahren hatte. Erst als er nach Jahren auf sein Kind traf, lernte al Ghul die ganze Wahrheit kennen, und zog mit seiner Liga aus, um Rache zu nehmen.

Ra's al Ghul ist ein Name aus dem Arabischen Raum, welcher übersetzt „Kopf des Dämons“ bedeutet. Auch sein Aussehen in den Comics ist arabisch angelehnt. In „*Batman Begins*“ wird der falsche Ra's al Ghul vom Japaner Ken Watanabe gespielt, wodurch zunächst vom Publikum angenommen wird, dass die Herkunft der Figur im asiatischen Raum liegt. Durch die Offenbarung, dass Neesons Ducard der eigentliche Ra's al Ghul ist, wird deutlich, dass die Filmemacher doch eher ein kaukasisches Aussehen für den Bösewicht gewählt haben.

Da der Comic ein visuelles und kein auditives Medium ist, ist die Aussprache des Namens keine sichere Angelegenheit. Während die Animationsserie sich auf die Sprechweise [reyß]

¹³⁶ Siehe: Darius: „Improving the Foundations“, S. 90

¹³⁷ „Batman Begins“, R: Nolan, 0:20:29 – 0:20:36

festgelegt hat, näherten sich Nolan und Goyer mehr an die ursprünglich angedachte Betonung des Schöpfers der Figur, Dennis O'Neil, nämlich [rahs], an.¹³⁸ Als Andeutung auf die unterschiedliche Sprechweise ist die Frage einer reichen Dame zu verstehen, ob sie den Namen denn wohl richtig ausspreche.¹³⁹

IV.2.5.: Jonathan Crane/ Scarecrow

Jonathan Crane, verkörpert von Cillian Murphy, ist der Chefspsychiater der Arkham-Anstalt. Er ist eine unscheinbare Persönlichkeit, die man kaum gefährlich nennen würde oder vor der sich Leute fürchten würden. Dennoch bemüht sich der Doktor nicht wirklich um die Heilung seiner Patienten, sondern nutzt deren Schwächen als seine Stärken. Das FAZ- Lexikon um Batman fasst das gescheiterte Treiben dieses Schurken passend zusammen: „[...]die Vogelscheuche weiß alles über die menschliche Seele, und fängt damit nichts Besseres an als schlichtere Gemüter zu terrorisieren.“¹⁴⁰ Crane ist ein Sadist, der es genießt, den geistig Behinderten und Zurückgebliebenen seine Überlegenheit auszuspielen. „*Outside he was a giant. In here, only the mind can grant you power*“¹⁴¹, erklärt er einem seiner nächsten Opfer. Crane ist aber nicht nur ein Psychiater, sondern auch ein begabter Chemiker. Und so hat er – sowohl Filmfigur als auch Comic-Pendant – ein Nervengas entwickelt, welches bei Inhalation Angstzustände und Panikattacken auslöst. Mit diesem führt er Experimente mit den Insassen durch, wobei er noch ein weiteres Utensil verwendet, seine Maske, das Sackgesicht einer Vogelscheuche. Diese schützt ihn vor seinem eigenen Gas und lässt gleichzeitig die grauenvollsten Alpträume seiner Opfer wahr werden. So wird er zu „Scarecrow“, dem Symbol der Angst.

Die Maske ist bekannt aus den Comics, wobei Crane dort ein ganzes Vogelscheuchen-Kostüm trägt. In den Film schaffte es nur die Maske, denn Nolan wollte seinen gewählten Realismus wahren. Goyer gibt einige Anekdoten aus den Gesprächen wieder:

„Er [Nolan, Anm, BM] sagte dann, dass er die Maske nicht leiden könne, und ich erwiderte, Scarecrow muss eine Maske tragen. Er muss. Er sagte dann, das wäre in Ordnung, aber wir müssen einen guten Grund finden, warum Scarecrow eine Maske tragen muss. Es musste ein Warum geben, und es muss realistisch sein“¹⁴²

¹³⁸ Siehe: Darius: „Improving the Foundations“, 2011, S. 85

¹³⁹ Vgl.: „Now, am I pronouncing this right: Mr. Ra's al Ghul?“ in: „Batman Begins“, R: Nolan, 1:42:57 – 1:43:01

¹⁴⁰ „Klassiker der Comicliteratur #07 – Batman“, S. 8

¹⁴¹ „Batman Begins“, R: Nolan, 1:25:03 – 1:25:07

¹⁴² Jesser; Pourroy: „Batman – Das Making-of der Dark Knight Trilogie“, S. 44

Zunächst scheint Crane lediglich ein Handlanger Falcones zu sein, der durch gerichtliche Atteste die Schergen des Mafiabosses vor dem Gefängnis bewahrt. Falcone hat die Oberhand. Das Blatt wendet sich, als Falcone sich in die Anstalt einweisen lassen will und es zu einer weiteren Begegnung mit Crane kommt. In dieser Szene zeigt der Doktor sein wahres Gesicht und macht deutlich, wer wirklich Macht besitzt.

Das Angstgas im Film stammt von den Blütenblättern einer fiktionalen seltenen Blume, die von der Liga der Schatten gezüchtet wird, und dort für Trainingszwecke benutzt wird. Damit soll auch Gotham in die Knie gezwungen werden. Doch Crane, der kein Mitglied der Liga ist, tut dies nicht aus einem fundamentalen Grund heraus, sondern im fälschlichen Glauben, die Stadt damit erpressen zu können.

Scarecrow ist auch der einzige Schurke, der in der gesamten Trilogie vorkommt. In „*Batman Begins*“ tritt er sowohl als Psychiater Jonathan Crane, als auch als sein verrücktes Alter Ego, Scarecrow, auf. Nach seiner Flucht aus der Arkham-Anstalt und den anliegenden Narrows ist er als Drogenhersteller und Dealer beschäftigt, bevor Batman ihn zu Beginn von „*The Dark Knight*“ dingfest machen kann. Im ersten Teil der Filmreihe als Zeuge bei einer Gerichtsverhandlung eingeführt, pervertiert Crane in „*The Dark Knight Rises*“ das Gerichtssystem, indem er gleichzeitig als Kläger, Richter und Geschworener ein Schiedsgericht leitet, in welchem die einzigen beiden Urteile Tod oder Exil, ein weiteres Synonym für den Tod, heißen.

Auch wenn Scarecrow einer der ältesten Gegenspieler Batmans ist, so kam seine Popularität erst wesentlich später, als die Figur in den 1960er Jahren umgeschrieben wurde, und erstmals das Nervengas als Waffe einsetzte. Hierbei wurde auch sein Kostüm anders erklärt, so dass es nicht nur Angst symbolisieren sollte, sondern auch Armut. Laut Julian Darius machte das Scarecrow zu einem Schurken, der als Spiegelbild einer Unterschichtengesellschaft fungiert¹⁴³, was seinen Auftritt in „*Batman Begins*“ noch stärker zementiert.

IV.2.6.: Rachel Dawes

Rachel Dawes ist interessanterweise keine Figur aus den Comics, sondern eine Erfindung von Drehbuchautor Goyer. Die junge Staatsanwältin ist eine Jugendfreundin von Bruce, und in gewisser Hinsicht auch sein Gewissen. Sie ist es, die ihm deutlich macht, dass sein Weg der Rache falsch ist, und ihm die richtige Richtung zeigt. „*Things are worse than ever down here [...] Falcone may not have killed your parents, but he is destroying everything they stood*

¹⁴³ Vgl.: „*This time, he explicitly chooses the Scarecrow costume not only as a symbol of fear, [...] but also as a symbol of poverty, making the Scarecrow almost a socially-conscious villain*“ in: Darius: „*Improving the Foundations*“, S. 142

for.“¹⁴⁴ Sie steht für Gerechtigkeit und das Gute in Gotham, und lässt sich auch von Korruption und Drohungen von ihrem Idealismus nicht abbringen. Ihre Unerschrockenheit hat sie aber auch auf die Abschussliste von Falcone gebracht.

Rachel war nicht nur Bruces Jugendliebe, sondern ist auch seine große Liebe, das einzige Licht, welches ihn aus dem Abgrund, in welchem er sich befindet, retten kann. Sein Entschluss, Joe Chill zu töten, enttäuscht und verletzt sie sehr, passt es doch nicht zu dem Bild, das sie von ihm hat. Im späteren Verlauf freut sie seine Rückkehr nach Gotham sehr, doch sieht sie zunächst nur seine Rolle als verspielter Playboy. „*It's not who you are underneath, it's what you do, that defines you*“¹⁴⁵, erklärt sie Bruce zu diesem Zeitpunkt.

An späterer Stelle offenbart er sich ihr in seiner Batman-Persona mit denselben Worten, womit sie begreift, dass es Bruce ist, der vor ihr steht. Doch eben in dem Moment, in dem sie von seiner Maske als Bruce Wayne erfährt, versteht sie auch, dass sie nicht zusammen sein können. Jener Bruce Wayne, den sie kannte und liebte, der fortgezogen war, er ist auch nicht zurückgekehrt. Ihre Hoffnung besteht darin, dass, wenn Gotham Batman nicht mehr benötigen sollte, auch ihr Bruce wiederkehren könnte, und dass sie dann ein gemeinsames Leben führen könnten.¹⁴⁶

Aber die Ereignisse in „*The Dark Knight*“ vergewissern sie, dass es Bruce ist, der Batman immer brauchen wird.¹⁴⁷ Und so entscheidet sie sich für Harvey Dent, einen Helden, der keine Maske braucht, um das Unrecht zu bekämpfen.

Auch wenn sie mehrmals von Batman gerettet wird, gilt Rachel keinesfalls als reine „Damsel in Distress“*, denn sie weiß sich durchaus zu wehren, wie sie mehrmals in „*Batman Begins*“ beweist. Auch vor einer Konfrontation mit dem Joker scheut sie sich nicht, wie eine Szene in „*The Dark Knight*“ belegt.

Allerdings trifft ein anderes geschlechtsspezifisches Stereotyp auf sie zu: Das aus der Comicwelt stammende „Women in the Refridgerator“. Dieser Ausdruck bezeichnet Frauen, welche besonders viel leiden und durchmachen müssen, um damit die Not und das Leid des Helden zu steigern, und sonst keine große Bedeutung in der Geschichte haben. Seinen Ursprung hat der Begriff, der von Comicbuch-Autorin Gail Simone geprägt worden ist, in „*Green Lantern #47*“, in welchem der Protagonist Kyle Rayner nach Hause kommt, um im Kühlschrank die ermordete und verstümmelte Leiche seiner Freundin aufzufinden.

¹⁴⁴ „Batman Begins“, R: Nolan, 0:26:48 – 0:27:00

¹⁴⁵ Ebd., 1:11:10 – 1:11:14

¹⁴⁶ Siehe: Ebd., 2:07:35 – 2:08:01

¹⁴⁷ Vgl.: „*But now I'm sure the day won't come when you no longer will need Batman.*“ in: „The Dark Knight“, R: Nolan, 1:37:25 – 1:37:30

* Eine „Jungfrau in Nöten“ ist der Stereotyp einer Person, die nur existiert, um vom Helden gerettet zu werden.

Rachel ereilt ein ähnliches, wenn auch nicht ganz so furchtbares Schicksal, als sie vom Joker in „*The Dark Knight*“ für ein perfides Auswahlspiel missbraucht und anschließend ermordet wird. Ihr Tod führt sowohl zum Wahnsinn Harvey Dents, als auch zu Batmans fragwürdigen Entscheidungen im weiteren Verlauf der Handlung des Filmes und des Franchises.

Ihre Ermordung hat aber noch einen weiteren Zweck, nämlich die Untermalung des Jokers als Batmans Nemesis. Es spiegelt die Taten des Jokers in den Comics wieder, mit welchen er seinen Gegenspielern ins Herz trifft: Die Ermordung des zweiten Robins Jason Todd in „*A Death in the Family*“, die Verkrüppelung des ersten Batgirls Barbara Gordon in „*The Killing Joke*“ sowie der Mord an Gordons zweiter Ehefrau, Sarah Essen-Gordon, im Finale der „*No Man's Land*“-Saga. Rachels Tod ist stellvertretend für all diese Ereignisse aus den Comics.

Zusätzlich ist Rachel aber noch etwas anderes: Sie repräsentiert all das, was Bruce haben könnte, wenn er sich für ein normales Leben und nicht für seine Aufgabe als Batman entscheiden würde. Vereinfacht ausgedrückt, könnte sie laut Darius Bruces verlorene Kindheit verkörpern.¹⁴⁸

IV.3.: Akt 1: Der Dunkle Ritter, welcher fällt

„*Batman Begins*“ fängt mit einer als Traum getarnten Rückblende an. Die ZuseherInnen lernen den jungen Bruce Wayne kennen, welcher mit seiner Jugendfreundin Rachel verstecken spielt. Dabei fällt er in einen ehemaligen Brunnenschacht. Aus der Tiefe entkommt ein Schwarm Fledermäuse, welche den Jungen attackieren. Aus dieser Rückblende erwacht Hauptfigur Bruce Wayne in einem bhutanesischen Gefängnis. Hier wird das Motiv des Flashbacks in den Film eingeführt. An mehreren Stellen, hauptsächlich in der ersten Hälfte des Filmes, werden diese Szenen verwendet. Sie erzählen vom Leben der Hauptfigur, von seiner Kindheit bis zu dem Zeitpunkt, als er beschließt, Gotham City zu verlassen. Seine Schulzeit und Teenagerjahre werden allerdings ausgelassen.

Während die Rückblenden im Film aufgeteilt sind und durch bestimmte Fragen, Aussagen, und Momente ausgelöst werden, ist es in „*The Man Who Falls*“ anders. Der Comic von Dennis O'Neil aus dem Jahr 1989 wurde zwar schon in einem vorherigen Kapitel behandelt, wird hier nun aber näher beleuchtet werden. Er beschäftigt sich mit Batmans Ursprung, besitzt dabei kaum Handlung, da es beinahe eine durchgängige Rückblende ist, die gelegentlich von einpanelligen Einschiebungen in der Gegenwart unterbrochen wird. Batmans „Origin“ ist in unzähligen Comics bereits erzählt worden, wobei oftmals Details und bestimmte Handlungselemente verändert worden sind. Zum besseren Verständnis wird hier nur auf „*The*

¹⁴⁸ Siehe: Darius: „Improving the Foundations.“, S. 77

Man Who Falls“ eingegangen. Nolan meint über die Einflüsse auf „*Batman Begins*“ folgendes:

„Diese Geschichte deutet auf mehrere Situationen hin, in denen aus Bruce Wayne Batman wird. Hier findet man ebenso die Idee, dass er sieben Jahre lang reist und alles lernt, was er wissen muss, um Batman zu werden. Das war der Ausgangspunkt unserer Geschichte“¹⁴⁹

Der Comic öffnet und schließt mit Batman, welcher auf einem Wasserspeier hockt und dabei ist, sich hinunter zu stürzen um ein Verbrechen zu verhindern. Ein auktorialer Erzähler beschreibt mit blumigen Worten die Vorgehensweise des Helden. Das wiederkehrende Motiv des Fallens wird zum Anlass für den Flashback genommen. Wie in den Anfangsminuten von „*Batman Begins*“ fällt der junge Bruce Wayne einen Schacht hinunter. Der Comic selbst hat in der Darstellung dieser Ereignisse einen filmischen Zugang gewählt. Mehrere Panels stellen den Fall da. Von links nach rechts werden die Bilder des stürzenden Körpers von Bruce Wayne größer und detailreicher, bis er auf den Boden des Schachtes landet. Bewegung wird durch die dynamische Abfolge und Closure der Panels suggeriert. Die nachfolgenden Panels zeigen Bruce von absoluter Dunkelheit umgeben, aus welcher die Fledermäuse ihn in seinem Lichtkegel angreifen. Im Film attackieren die Nagetiere es hingegen aus einem Höllenschlund gleichenden Loch am Grund des Brunnens heraus.

Bruce wird in beiden Medien von seinem Vater gerettet, der ihm im Film fürsorglich bei seinen Panikattacken beisteht, im Comic aber weitaus strenger reagiert, und seinen Sohn sogar anbrüllt.¹⁵⁰ Nolan hat in seiner Version des ersten Momentes sich eher an die Darstellung des Fallens in O'Neils Geschichte gehalten, als an die Charakterisierung von Thomas Wayne.

Der nächste Flashback des Comics kommt so gut wie ohne Narration aus, und wird, bis auf das letzte Panel, nur in Bildern erzählt. Das liegt nicht nur an der erzählerischen Visualisierung, sondern vermutlich auch daran, dass diese Szene schon mehrmals erzählt worden war: Dabei handelt es sich nämlich um den Mord an den Waynes. Dieser hebt sich visuell vom restlichen Comic ab, in dem die sechs Panels, welche kurze Schnappschüsse von den Ereignissen darstellen, in einem Rotton gehalten sind. Diese Szene ist in dieser Geschichte ohne Worte erzählt, jedoch bleibt unerwähnt, wieso sich die Familie zu dieser Zeit überhaupt in dieser Gasse befindet.

¹⁴⁹ Nolan, zitiert in: Jesser; Pourroy: „Batman – Das Making-of der Dark Knight Trilogie“, S. 38

¹⁵⁰ Siehe: „*Idiot! I told you never, never go off alone*“ in: O'Neil; Giordano: „The Man Who Falls“, in: „Batman Begins - Begleitcomic zum Film“, S. 3, P. 6

Anders als in der restlichen Mythologie der Figur, ist es in „*Batman Begins*“ nämlich nicht ein Zorrofilm, sondern die Oper „*Mefistofele*“, die besucht wird. Die Entscheidung, anstelle von Zorro Mefistofele, und zusätzlich noch anstelle eines Filmes die Oper zu verwenden, argumentieren Nolan und Goyer laut Darius wie folgt:

„[They, Nolan und Goyer, Anm. BM] wanted to remove Zorro as a role model. We wanted nothing that would undermine the idea that Bruce came up with this crazy plan of putting on a mask all by himself. Substituting an opera could thus serve the additional function [...] of cement[ing] that idea of fear and symbolism associated with bats, as well as enhancing the operatic feel that seemed to work on screen. [...] For Nolan, the point isn't that Bruce has no „role model“ - it's that he has no Zorro as an example.“¹⁵¹

Des weiteren wird die Abstinenz eines Zorrofilmes dadurch impliziert erklärt, dass es in dieser Welt einfach keine Helden oder gar Superhelden gibt:

„We took the position [...] that superheroes simply don't exist. If they did, if Bruce did know of Superman or even of comic books, then that's a completely different decision that he's making. [...] And in this, Nolan seems to be pointing to the opera scene as a touchstone, hinting that *Batman Begins* actually takes place in a somewhat altered reality“¹⁵²

Batman wird dadurch wahrlich zu einem Original, dem allerersten Helden bzw. Superhelden in dieser scheinbar alternativen Realität.

Als während der Oper fledermausartige Wesen auf der Bühne tanzen, fühlt sich Bruce an sein Trauma erinnert und bekommt eine Panikattacke, woraufhin er seine Eltern bittet zu gehen. Das Verlassen des Gebäudes während der Vorstellung ist neu, und wurde in anderen Versionen noch nie gezeigt. Dies eliminiert auch jedwede Möglichkeit eines vorsätzlichen Mordes, und weist auf den Zufall und ungünstige Gelegenheit hin.

Vor einem Seiteneingang werden sie vom Räuber Joe Chill überrascht, der die Familie überfällt. Auch wenn er bereits Thomas Waynes Brieftasche besitzt, so verlangt er doch nach Martha Waynes Perlenkette. In einer früheren Szene wurde bereits das Augenmerk darauf gerichtet. In den meisten Comicversionen versucht Chill, diese mit Gewalt zu entwenden. Dabei zerreißt diese, und die Perlen fallen zu Boden. Millers „*The Dark Knight Returns*“ inszeniert diesen Moment und den Mord sehr cineastisch, indem sehr viele Panels dafür

¹⁵¹ Nolan & Goyer, zitiert in: Darius: „Improving the Foundations“, S. 107

¹⁵² Nolan, zitiert in: Ebd., S. 107

verwendet werden, die Perlen beim Fallen zu zeigen, wie in Slow-Motion. Die weißen, reinen Perlen auf dem konträren nassen, verdreckten Boden der Gasse repräsentieren dabei die verlorene Unschuld des Kindes. Anders als Miller verwenden die Macher des Filmes keinerlei solcher Techniken bei ihrer Auflösung. Alles passiert sehr schnell, zwei Schüsse, und die Perlen fallen klirrend zu Boden. Die Szene bleibt Nolans rationalem Realismusansatz treu.

Sowohl in „*The Man Who Falls*“ als auch in „*Batman Begins*“ endet die Szene mit dem ikonischen Bild von Bruce Wayne, der über den Leichen seiner Eltern hockt und trauert, was ursprünglich beides von Mazzuchellis Zeichnungen in der Graphic Novel „*Year One*“ abstammt. Während dieser Moment bereits ein erster Schritt zu Batman ist, wie der Comic selbst es auch behauptet¹⁵³, und Bruce Wayne all seine nächsten Jahre damit verbringt, dieses Ziel zu erreichen, so soll es im Film noch einige Jahre dauern, bis er den Entschluss fassen wird.

Über den weiteren Verbleib von Chill wird im Comic nichts erzählt, nicht einmal sein Name wird genannt. Im Gegensatz zu früheren Versionen dieser Ereignisse aber wird der Mörder in „*Batman Begins*“ gefasst, und landet im Gefängnis.

Erst Jahre später lernt Bruce wahre Ungerechtigkeit und Korruption kennen, als er sich an seiner persönlichen Rache am Mörder seiner Eltern betrogen fühlt, und Chill vor seinen Augen durch Falcones Gefolgsleute erschossen wird. Hier erst beginnt der Protagonist, der sich gerade im Studentenalter befindet, zu begreifen, dass in seiner Stadt einiges falsch läuft. Um etwas zu ändern, kann er nicht innerhalb des Systems operieren. So beschließt er, sich auf eine Reise zu begeben. Dieselbe Lektion lernt er im Comic während seiner kurz währenden Ausbildungszeit zum FBI-Agenten, woraufhin er ebenfalls das Land verlässt.

Während der Comic noch seine Studienzeit erwähnt, wo er erfolglos von einer Universität zur nächsten wechselt, und auch beim FBI nur eine wenig zufriedenstellende Ausbildung erhält, wird diese im Film gänzlich ausgelassen. Es gibt lediglich eine Erwähnung, nämlich dass Bruce nicht vorhat, nach Princeton zurückzukehren,¹⁵⁴ bevor er an seine eigentliche Reise antritt. Der Film beginnt dann an seinem persönlich tiefsten Punkt, im Gefängnis. „*Wir wollten die Geschichte dort beginnen, wo wir die tiefe Verzweiflung zeigen, die Bruce Wayne durchlebt, während er nach einer Möglichkeit sucht, seinen Zorn zu benutzen*,“¹⁵⁵ meint Nolan dazu.

¹⁵³ Siehe: „*They fell [...] and they never got up again. Neither did he, because when young Bruce Wayne, age 8, rose from that sidewalk...he was already becoming what he would eventually be.*“ in: O’Neil; Giordano: „*The Man Who Falls*“, in: „*Batman Begins - Begleitcomic zum Film*“, S. 5f, P. 6f

¹⁵⁴ Vgl.: „*I’m not heading back at all [...] They just don’t feel the same way.*“ in: „*Batman Begins*“, R: Nolan, 0:21:15

¹⁵⁵ Nolan, zitiert in: Jesser; Pourroy: „*Batman – Das Making-of der Dark Knight Trilogie*“, S. 38

Ab dem Moment seiner Freilassung aus dem Gefängnis, welche durch Ducard/ Ra's al Ghul ermöglicht worden ist, verlaufen Comic und Film wieder einigermaßen parallel, als Bruce nach einem geheimnisvollen Kloster sucht, wo er trainiert werden soll. Dessen Meister, Kirigi, wurde im Film mit – dem falschen – Ra's al Ghul ersetzt, und Bruce wird zusammen mit anderen Anwärtern von diesem und Ducard für die Liga der Schatten trainiert. Der Comic zögert dieses Training noch ein wenig hinaus, und versucht, asiatisches Kampfsporttraining wie in den erfolgreichen „*Karate Kid*“-Filmen aussehen zu lassen, indem Bruce Wayne zunächst eine Menge anderer Haushalts-Arbeiten durchführen und Geduld aufbringen muss, bevor ihm Kampfkünste gelehrt werden. Die Filmemacher haben diese Geduldsprobe ausgelassen, und sich auf die Lehrstunden in verschiedenen Kampfsarten konzentriert. Anstatt dass der Protagonist wie in „*The Man Who Falls*“ mehrere Orte rund um die Welt aufsucht, um möglichst vielfältige Dinge zur Verbrechensbekämpfung zu lernen, verweilt er nur in dem Kloster. Er lernt das Kämpfen, dramatisches Auftreten, andere hinter das Licht zu führen und vieles weiteres.¹⁵⁶ Erst als er begreift, dass seine Ziele und Methoden mit denen der Liga nicht kompatibel sind, kehrt er ihnen den Rücken zu und nach Gotham zurück.

Im Comic beginnt er dort sogleich seine Karriere als Verbrechensbekämpfer. Ein erster Versuch, noch in einer anderen Verkleidung, endet in einer Niederlage, wie die Narration wissen lässt.¹⁵⁷ Die Szene ist in einem Panel dargestellt und ist eine Nachzeichnung eines Panels aus Frank Millers „*Year One*“. Der Verdacht, die restlichen Seiten der Geschichte mögen eine Nacherzählung dieses Comics sein, erhärtet sich aber nicht. Der dritte Moment zum Beispiel weist ein paar signifikante Unterschiede in der Darstellung und Abfolge der Ereignisse auf, worauf im folgenden Unterkapitel näher eingegangen werden soll.

Auch wenn ein Großteil des Comics ausgelassen oder verändert worden ist, so wurden doch Kernelemente für die Verfilmung verwendet. „[...] *its* [des Comics, Anm. BM] *central motif did show up in the film's own falling theme, as evident in Thomas Wayne's dialogue after Bruce falls into the cave and Alfred's repetition [...] later [...]*“,¹⁵⁸ bestätigt Julian Darius die Annahme. Allerdings sollte die Thematik der „*Dark Knight*“-Trilogie weniger als Fallen und Scheitern, sondern vielmehr als Botschaft des Wieder-Aufstehens gesehen werden.

Die Tatsache, dass ein Großteil des Comics gar nicht verwendet worden ist, stellt einen interessanten Aspekt sowohl für den Film als auch für Verfilmungen/ Adaptionen von Comics generell auf: Wie viel kann und soll überhaupt verwendet werden? Wie bereits erwähnt, haben herkömmliche Comics wie „*The Man Who Falls*“ eine durchschnittliche Länge von 22

¹⁵⁶ Vgl.: Jesser; Pourroy: „Batman – Das Making-of der Dark Knight Trilogie“, S. 40

¹⁵⁷ O'Neil; Giordano: „The Man Who Falls“, in: „Batman Begins - Begleitcomic zum Film“, S. 13, P.3

¹⁵⁸ Darius: „Improving the Foundations.“, 2011, S. 48

- 24 Seiten. Ein Drehbuch ist durchschnittlich 90 – 120 Seiten lang, wobei eine Seite einer Minute Film entspricht. Eine gewöhnliche Comicseite nimmt aufgrund von Aktionen und Dialogen mehr Zeit als eine Minute in Anspruch. Ein solches Comicheft entspricht den Anforderungen für eine literarische Adaption: Nicht lang genug, um den Film stoisch an die Vorlage zu halten, und gleichzeitig kurz genug, dass ausreichend eigene Innovationen zugefügt werden können.¹⁵⁹

Dennoch ist die Länge des Heftes ein entscheidender Faktor bei der Adaption. Der Animationsfilm „*Batman: Year One*“ ist eine genaue Verfilmung der gleichnamigen Graphic Novel. Nichts wird hinzugefügt, nichts wird ausgelassen. Dennoch kommt der Film nur auf eine Länge von lediglich 61 Minuten. Für einen Spielfilm besitzt er eindeutig zu wenig Lauflänge.

IV.4.: Akt 2: Das Erste Jahr

Ab dem Zeitpunkt, an dem Bruce Wayne in seinem Privatflieger sitzt, und Alfred seinen Plan für die Rettung Gothams erzählt, ändert sich der Verlauf der Geschichte des Filmes: Vorbei sind die einschneidenden Rückblenden, und alleiniger Schauplatz ist fortan Gotham City. Die Narration und die filmische Erzählweise ergänzen einander hierbei, denn die chronologische und dem ersten Akt kontrastierende Szenenabfolge ab dem 2. Akt kann dadurch erklärt werden, dass Bruce Wayne endlich einen Sinn und ein Ziel hat, wonach er nun sein Leben militant ausrichten will.

Die Handlung ist nun sehr an Frank Millers „*Batman – Year One*“ angelegt. „*Year One*“ ist nicht, wie fälschlich angenommen werden könnte, eine Nacherzählung der Ereignisse um Batmans Werdegang, sondern eine Geschichte um das erste Jahr seines Wirkens in Gotham. Julian Darius ist folgender Ansicht: „*In fact, the story of Year One fuels the film's second act far more than the film's first or third.*“¹⁶⁰

Die Graphic Novel beginnt ebenso mit Bruces Rückkehr in die Stadt nach seiner jahrelangen Trainingszeit, sowie Jim Gordons erstmaligen Ankunft in Gotham, wo er seine neue Stelle im GCPD antritt. Jeder der beiden kommt so an, wie der jeweils andere es gerne möchte: Gordon möchte der ihm verhassten Stadt so fern wie möglich bleiben, und wäre lieber mit dem Flieger gekommen als im vollgepackten Zug. Gleichzeitig wünscht sich Bruce, er wäre im Zug nach Gotham gereist, um seiner Stadt näher zu sein, und „*den Feind zu sehen.*“¹⁶¹ Im

¹⁵⁹ Siehe: McFarlane: „Reading Film and Literature“, in: Cartmell; Whelehan [Hrsg]: „The Cambridge Companion to Literature on Screen“, S. 26

¹⁶⁰ Darius: „Improving the Foundations“, S. 45

¹⁶¹ Vgl.: „*I should be closer. I should see the enemy.*“ in: Miller; Mazzuchelli: „Year One“, S. 2, P. 5

Kontext würden beide Männer gern in der Haut des anderen stecken, was hier auch eine erste Vorwegnahme für ihre spätere Freundschaft darstellt.

Beide Verkehrsmittel, Zug und Flugzeug, werden auch im Film verwendet, um die Stadt zu etablieren. Zu Beginn des Filmes fahren die Waynes mit dem – deutlich überfüllten - Zug in die Innenstadt. Durch die Fenster sind am helllichten Tag die strahlenden Wolkenkratzer zu sehen. Von der Verkommenheit der Stadt keinerlei Spuren. Mazzuchellis Zeichnungen in der Graphic Novel sind hingegen nur auf den Zug und die Schienen fokussiert. Die korrodierten Stahlträger vor einem grau bewölkten Himmel fördern aber eine düstere Vorstellung der Stadt.¹⁶²

Das Flugzeug kommt im Film deutlich später vor, als Bruce aus Asien von Alfred abgeholt wird. Von allen drei Filmen bekommen die Zuseher hier aber auch den größten Überblick über die Metropole.¹⁶³ „*Year One*“ zeigt auch hier nur das Verkehrsmittel, und nicht die Stadt. Genau genommen gibt es in dieser Geschichte gar kein Etablierungspanel von Gotham. Wenn überhaupt, werden nur wenige Hochhäuser im Hintergrund des dunklen Nachthimmels skizziert. „*Year One*“ bleibt eher auf den Figuren als auf der Umgebung behaftet.

Bruce Wayne und Gordon sind beiderseits die Protagonisten in der Graphic Novel, sowie auch Erzähler, welche die Geschichte in Gedanken und Tagebucheinträgen dem/r LeserIn näher bringen. Aus ihrer Sicht wird ein Großteil der Handlung rund um Korruption und Gewalt in Gotham wahrgenommen. Auch wenn die Gedanken der Figuren als Voice Over ein eigentlich filmisches Stilmittel wären, und Nolan es bereits in einem seiner früheren Filme, „*Memento*“, eingesetzt hatte, so sind sowohl dieser Film wie auch seine beiden Fortsetzungen frei davon.

Bruce recherchiert in „*Batman Begins*“ zunächst ausgiebig, um Quellen der Kriminalität ausfindig zu machen, sowie auch potenzielle Verbündete, wie Gordon oder Rachel zu finden. Zudem beginnt er, für seine eigene Firma zu arbeiten, und bekommt durch Fox Zugriff auf nicht sanktionierte Prototyp-Technologien, die später sein Kostüm werden sollen. Er hat ein Ziel, jedoch ist er noch unsicher, wie er es umsetzen kann.

Während seiner Recherche wird er auf eine Fledermaus im Anwesen aufmerksam. Dies veranlasst ihn, sich seinem Trauma erneut zu stellen und er seilt sich in den Brunnen hinab. Durch die bereits erwähnte höllenschlundartige Öffnung hindurch entdeckt er die Höhle, welche seine Einsatzzentrale werden soll. Sie ist auch das Zuhause für hunderte von Fledermäusen, die von dem Eindringling aufgeschreckt werden. Als sie ihn umflattern,

¹⁶² Siehe: Miller; Mazzuchelli: „*Year One*“, S. 2, P. 1

¹⁶³ Siehe: „*Batman Begins*“, R: Nolan, 0:43:08 – 0:43:15

überwindet er seine Angst, und macht, begleitet durch das extradiegetisch erklingende Batman-Thema*, eine Wandlung durch.¹⁶⁴

Der dritte Moment ist hier anders als im Comic. In der Graphic Novel kehrt Bruce nach einer missglückten Mission schwer verletzt und dem Tod durch Verbluten nahe in sein Anwesen zurück. Der Blutverlust lässt ihn halluzinieren, wie Darius feststellt.¹⁶⁵ Womit es auch schwer zu sagen ist, was Einbildung und was Realität ist. Er spricht zu seinem verstorbenen Vater, und fleht ihn an, ihm ein Zeichen zu senden, wie er Gotham retten könnte. Dadurch wird seine Psyche als nicht ganz gesund gezeigt, und sein berühmter Ausspruch *„I shall become a bat“* wird plausibler.¹⁶⁶

Mit der Epiphanie durch die Fledermaus endet der erste Band des Vierteilers. Der Protagonist wird bei seinem nächsten Auftritt im nachfolgenden Band schon als Batman agieren. In der Filmversion aber wird dieser Zeitsprung ignoriert und zeigt noch ein wenig deutlicher die Entwicklung zum Vigilanten. Bruce Wayne wird agiler, und tritt mehr in die Öffentlichkeit, wodurch auch Rachel von seiner Rückkehr erfährt. Des weiteren werden auch die kriminellen Verbindungen Dr. Cranes mit Carmine Falcone etabliert; und auch Gordon wird nach seiner kurzen Szene im ersten Akt neu eingeführt, und die ZuseherInnen erfahren, dass er sich mit der Korruption in der Stadt abgefunden hat.

In zwei Montagen wird gezeigt, wie Bruce die Höhle zu seiner Einsatzzentrale ausbaut, und seinen Anzug und die Gerätschaft für seine späteren Zwecke adaptiert. Auch wenn solcherlei Schnittsequenzen in Ursprungsgeschichten häufig eingesetzt werden, so fügt Nolan doch ein entscheidendes Detail hinzu: Die Entwicklung des Anzugs/Kostüms. Filme wie *„Superman“* oder *„Spider-Man“* lassen jeweils die Stellen aus, in denen der Held zu seinem fertigen Kostüm kommt. Nolan selbst hat sich daran gestört: *„I really enjoyed the first forty-five minutes of Spider-Man...and it got to the bit with the costume and I just thought... they just took a leap into the fully fledged costume.“*¹⁶⁷ Sein Film tritt dem entgegen, indem diese Evolution in die Montage mit eingebaut wird.¹⁶⁸

Zur Hälfte des Filmes erfolgt auch der erste Auftritt als Batman. Die Tatsache, dass Batman erst sehr spät im Film auftaucht, schürt das Verlangen der ZuseherInnen nach dessen

* Das ist das erste Mal im Film, dass dieses Stück erklingt. Die Botschaft ist so deutbar, dass an dieser Stelle Batman wirklich geboren worden ist.

¹⁶⁴ Siehe: „Batman Begins“, R: Nolan, 0:43:08 – 0:44:40 – 0:46:57

¹⁶⁵ Siehe: Darius: „Improving the Foundations“, S. 42

¹⁶⁶ Vgl.: „[...]to give the reader the impression, that Bruce, while not outright insane, is certainly not psychologically normal. All of this combined to make a declaration as ridiculous as „I shall become a bat“ actually believable.“ in: Ebd., S. 42

¹⁶⁷ Nolan, zitiert in: Darius: „Improving the Foundations“, S. 154

¹⁶⁸ Siehe: „Batman Begins“, R: Nolan, 0:52:42 – 0:53:25 sowie 0:58:42 – 0:59:45

Erscheinen, und wurde bereits in seiner allerersten Comicgeschichte verwendet, wo er erst nach zwei Seiten zu tritt.

Im Film verhindert Batman eine Drogenlieferung für Falcone am Hafen. Zunächst verschwinden einige Lastträger in die Schatten, bald darauf werden einige bewaffnete Kleingewehre zusammengeschlagen. Jedes Mal gibt es nur kurze Details des Vigilanten zu erkennen. Erst, als er Falcone selbst fängt, ist sein ganzer Körper im Bild.

In „*Year One*“ wird das auf ähnliche, wenn auch weitaus minimalistischere Weise gemacht: Einen ersten Vorgeschmack auf Batman gibt es schon am Ende des ersten Bandes, einen weiteren gibt es nach Gordons Inneren Monolog, dass in dieser Stadt keine Hoffnung bestünde.¹⁶⁹ Darauf folgt ein Panel, in welchem die schwarze Silhouette Batmans über die Häuserdächer der Stadt rennt. Gleich auf der nächsten Seite hat er dann sein Debüt, in welchem er ein paar jugendliche Einbrecher aufhält. Zunächst sind die verängstigten Gesichter der Teenager aus seiner Perspektive zu sehen. Im darauffolgenden Panel landet Batman mit einem überheblichen Sprung unter ihnen, und gefährdet sie dadurch.¹⁷⁰ Anders als im Film bekämpft Batman keine erwachsenen Lakaier der Mafia, sondern jugendliche Straftäter. Zudem ist er merklich noch nicht der unbezwingbare Held, sondern macht schwere Fehler, die sowohl ihm, als auch seinen Gegnern das Leben kosten könnten. Der Film lässt ihn keine Fehler machen, da ansonsten das Einflößen von Furcht nicht funktionieren würde.

Julian Darius meint, dass mit Batmans erstmaligem Auftritt der zweite Akt endet. Falcones Sturz kommt dabei dem Höhepunkt von „*Year One*“ weitaus näher, als es beim eigentlichen Showdown der Fall ist.¹⁷¹ Der darauffolgende Dritte Akt, welcher im Grunde zweiteilig ist, ist von den Filmemachern frei erfunden worden. Auch wenn auch hier Elemente aus den Comics klar erkennbar sind, so sind sie doch etwas freier übernommen, und seltener eingesetzt.¹⁷²

Der erste Teil des 3. Aktes beschäftigt sich mit dem Umgang der Bevölkerung der Stadt nach Batmans Auftauchen. Dies ist zu einem großen Teil ebenfalls basierend auf den Ereignissen der späteren Kapitel in „*Year One*“: Batman hat nicht nur die Verbrecher und Zivilisten aufgeschaukelt, sondern auch die Polizei, welche ihn erbarmungslos jagt. Gordon wird von seinem Vorgesetzten, dem ebenso korrupten Loeb, damit beauftragt, den Vigilanten zu jagen und seine Identität festzustellen. Loeb reagiert aber erst, nachdem Batman ihn persönlich angegriffen hat.

¹⁶⁹ Vgl.: „[...] *in a city without hope*.“ in: Miller; Mazzuchelli: „*Year One*“, S. 30, P. 1

¹⁷⁰ Siehe: Ebd., S. 31, P. 1 - 5

¹⁷¹ Vgl.: „*The fall of Falcone, which acts as the second act's climax, was much closer to the climax of the entire work in Year One*.“ in: Darius: „*Improving the Foundations*“, S. 172

¹⁷² Vgl.: „*Indeed, most of the film's third act is invention, not without precedent in the comics but even further from adaptation than the previous two acts*.“ in: Ebd., S. 172

Im Film hat es Loeb sofort auf den Helden abgesehen, und setzt auch eine Spezialeinheit auf ihn an. Ob Gordon gleich schon mit an Bord ist, wird nicht näher erwähnt, denn dieses Sonderkommando wird abseits einer Randnennung¹⁷³ in „*Batman Begins*“ nicht weiter beleuchtet.* Es kann angenommen werden, dass diese Einheit wie im Comic sehr wohl Versuche unternimmt, um Batman zu schnappen, diese aber nicht zu sehen sind, da sie für die Handlung nicht weiter relevant sind.

Eine andere Figur aus dem Comic, der korrupte Polizist Flass, tritt ebenfalls im Film auf, und wird zur selben Zeit wie Gordon in den Film eingeführt. Die Physiologie der Figur wurde gänzlich verändert. Anstelle des großgewachsenen Ex-Green Beret in „*Year One*“ ist Flass im Film klein, vollbärtig und übergewichtig. Dem Publikum soll schon durch sein Äußeres suggeriert werden, dass diese Figur nicht aufrichtig sei.

Als Teil von Falcones Organisation ist Flass auch bei jener Lieferung dabei, welche von Batman aufgehalten wird. Im Film kann er entkommen, bei einer ähnlichen Szene im Comic aber erwischt ihn Batman. Seinen Kollegen bei der Polizei erzählt er seine erlogene Version der Ereignisse, während die Panels die kontrastierende Wahrheit zeigen.¹⁷⁴ Ein ähnliches kontrastierendes Stilmittel des unzuverlässigen Erzählers fehlt nicht nur in diesem Film, sondern auch in den beiden Fortsetzungen.

Die Filmversion von Flass wird zwar nicht bei Batmans Eingriff in die Lieferübernahme festgenommen, allerdings dafür später, als Batman Informationen über Falcones mysteriösen Hintermann, Scarecrow, benötigt. Flass tritt in einer verregneten Seitengasse in eine Fußschlinge und wird in die Höhe katapultiert. Kopfüber hängt er 50 Meter über dem Boden und muss Batman ins Angesicht blicken. Dieser verhört den korrupten Polizisten sofort, und setzt dabei seine furchteinflößenderen Mittel ein, indem Flass einfach fallengelassen und kurz vor dem Aufprall aufgefangen wird. Ganz kurz wechselt die Perspektive dabei in eine POV, wobei der Asphaltboden bedrohlich näher kommt.¹⁷⁵ Gleich zwei Vorbilder hat dieser Moment und diese Szene: Direkt passiert derlei Aktion in „*The Dark Knight Returns*“, als Batman dort ein Mitglied der Mutantengang einer ähnlichen Folter unterzieht, um an Informationen zu gelangen.¹⁷⁶ Ebenso ist hier die POV des Gefangenen zu sehen.

Das andere Vorbild dieser Szene stammt aus „*Year One*“, als Batman den Drogendealer Skeevers überfällt und ihm mit einer Hand Mund und Augen zuhält, während er mit einer

¹⁷³ Vgl.: „*Commissioner Loeb set up a massive task force to catch you.*“ in: „*Batman Begins*“, R: Nolan, 1:14:07 – 1:14:09

* Sehr wohl aber kommt eine solche Sondereinheit in „*The Dark Knight*“ vor, unter Leitung von Gordon.

¹⁷⁴ Siehe: Miller; Mazzuchelli: „*Year One*“, S. 34f, P. 7ff

¹⁷⁵ „*Batman Begins*“, R: Nolan, 1:15:33

¹⁷⁶ Siehe: Miller; Janson: „*The Dark Knight Returns*“, S. 67f, P. 3ff

ruhigen Stimme Angst in seinem Opfer auslöst. Auch hier zeigt ein Panel die POV des Opfers, wenn auch nur Dunkelheit zu sehen ist.¹⁷⁷

Genaugenommen gibt es im Film auch nur eine Konfrontation mit der Exekutive: Eine Verfolgungsjagd, bei welcher das „Batmobil“, ein Panzer-ähnliches Gefährt namens Tumbler, sein Debüt hat und zeigen darf, was es kann. Diese Szene ist der Höhepunkt der ersten Hälfte des Dritten Aktes, und folgt der Festnahme Cranes in Arkham Asylum. Auch deren Vorbildszene stammt aus dem Miller'schen Comicbuch, wenn auch jene in einem anderen Schauplatz spielt: Von der Polizei gejagt, verschanzt sich Batman in „*Year One*“ in einem leer stehenden Haus. Als das SWAT-Team eintrifft, wird das Gebäude zunächst hochgejagt, und dann gestürmt. Als letzte Maßnahme verwendet Batman einen Prototypen von Wayne Enterprises, ein Ultraschall-Gerät, mit welchem er Fledermäuse rufen kann. Diese greifen sowohl Polizisten wie auch umstehende Passanten an, und sorgen für genügend Ablenkung, dass er entkommen kann. Während im Comicbuch in Wort und Panel erklärt wird, wie das Gerät einzusetzen ist¹⁷⁸, bleibt seine Funktionsweise im Film vage. Batman setzt es ein, um eine Konfrontation mit den SWAT-Einheiten auf der Treppe zu vermeiden. Sein einziger Kommentar lautet, dass es sich um Verstärkung handle¹⁷⁹, was die Aussage eines Polizisten von vorher widerspiegelt,¹⁸⁰ als sie sich auf eine Konfrontation mit Batman vorbereiten. An dieser Stelle ist eindeutig ein Wissen um die Vorlage vorauszusetzen, damit sie vollends verstanden wird.

Da es sich bei der Verfolgungsjagd mit dem Tumbler um eine actiongeladene Sequenz handelt, nutzt der Film dies auch voll und ganz aus. Im Comicbuch hingegen wird die Flucht Batmans nur in zwei Panels erzählt, und das auch noch aus der Sicht Gordons, welcher nicht dabei gewesen ist. In „*Year One*“ geht es auch nur um Batmans eigenes Überleben, während in „*Batman Begins*“ die Latte höher gelegt wurde, denn er muss der vergifteten Rachel rechtzeitig das Gegenmittel verabreichen. Darum nimmt er sie mit in seine Bathöhle. Diese Szene erinnert nicht nur an Tim Burtons „*Batman*“, in welcher der dortige Batman mit Vicky Vale in sein Domizil flüchtet, sondern auch an klassische Rächer- und Monstergeschichten: Das Phantom der Oper nimmt Christine mit in sein Reich unter der Pariser Oper, Superman fliegt mit Lois Lane zu seiner Festung der Einsamkeit, King Kong entführt Ann Darrow in seine Höhle am Gipfel des Berges. Diese Taten besitzen etwas Romantisierendes. Der

¹⁷⁷ Siehe: Miller; Mazzuchelli: „*Year One*“, S. 78, P. 3 - 4

¹⁷⁸ Siehe: Ebd., S. 58, P. 1 - 5

¹⁷⁹ Vgl.: „*Backup*.“ in: „*Batman Begins*“, R: Nolan, 1:31:11

¹⁸⁰ Siehe: Ebd., 1:29:25

einsame (Anti-)Held nimmt seine Angebetete mit in sein innerstes Versteck; ein Versuch, seine Einsamkeit mit jemandem zu teilen.

„*Batman Begins*“ versucht, das Romantisierende zu vermeiden, indem Rachels Überleben von dem Gegenmittel abhängt, welches sich in der Höhle befindet. Dennoch wird am Ende der Szene doch auch die Einsamkeit Bruce Waynes spürbar, als er sich vor seiner bewussten Jugendfreundin demaskiert und leicht melancholisch weggeht.

Der Film stellt dennoch nicht nur Batman, sondern auch Bruce Wayne in den Mittelpunkt. So wird die zweite Hälfte des Dritten Aktes mit Bruces Geburtstagsfeier eingeleitet, bei welcher der geheime Fädenzieher und Antagonist enttarnt wird: Ra's al Ghul. Auch wenn beide Gegenspieler ihre Masken hier fallen gelassen haben, setzt Bruce eine weitere auf, die des öffentlichen Bruce Wayne, um die geladenen Gäste durch sein empörendes betrunkenes Gehabe dazu zu bewegen, sein Anwesen schnellstmöglich zu verlassen.

Ra's al Ghuls Plan, wie auch der Showdown und die zweite Hälfte des finalen Aktes, stammen aus keinem der beiden genannten Comics. Wobei ein Angriff auf die Wasserversorgung der Stadt trotzdem schon öfters vorgekommen bzw. erwähnt worden ist, und zumindest am Ende von „*Year One*“ durch den Joker angekündigt wird.

Der Film muss schließlich auch ein breiteres Publikum ansprechen, und die beiden Comics sind alles andere als Actionspektakel. In einer Szene wird Batman von panischen Bewohnerinnen Gothams festgehalten und attackiert. Eine Dokumentation auf der DVD des Filmes zeigt ein ähnliches Bild, welches allerdings ein Cover eines Batman-Comics aus dem Jahr 2002 ist, und von Brian Bolland gezeichnet worden war. Diese Übereinstimmung lässt die Schlussfolgerung einer direkten Übertragung von Comic auf Film zu. Dem ist aber nicht ganz so: Jener Comic hat zwar ebenfalls mit Ra's al Ghul zu tun, lässt Batman aber gegen zombifizierte BürgerInnen der Stadt antreten.¹⁸¹ Demnach ist eine Verbindung zwar auf einer optischen, nicht aber auf einer inhaltlichen Ebene vorhanden. Die Implikation einer genauen Übersetzung von einzelnen Comicpanels auf Film verspricht zwar eine Originaltreue auf demselben Level wie „*Sin City*“, täuscht dabei aber die Fans und ZuseherInnen.¹⁸²

Scarecrow und Ra's al Ghul wurden für die Komplexität des Helden eingebaut und miteinander verbunden. Der Öko-Terrorist al Ghul hat zwar immer wieder ähnliche Pläne, um seine Ziele zu erreichen, diesen Spezifischen, mittels einer Panikwelle die Stadt sich selbst zerstören zu lassen, hat es aber in Comicform noch nicht gegeben.

¹⁸¹ Siehe: Brooker: „Hunting the Dark Knight“, S. 59

¹⁸² Vgl.: „[...] and imply a direct translation of individual panels and shots, promising a level of fidelity on the same level of *Sin City* which is, in fact, entirely absent from *Batman Begins*.“ in: Ebd., S. 71

Was von der finalen Konfrontation in der Gotham Schnellbahn aber nicht zu sagen ist. Batman und Ra's al Ghul duellieren sich im vordersten Abteil, während der Zug auf den Wayne Tower, wo die zentrale Wasserversorgungsstelle der Stadt liegt, zurast.

Ähnliches konnten LeserInnen am Anfang vom Showdown des Bandes *„Who Rules the Night“*, dem zweiten Teil der *„Knightfall“-Saga*, erzählt bekommen. Dieser ist der zweite Band der *„Knightfall“-Saga*, auf die in „Kapitel VI“ genauer eingegangen werden wird, während in diesem Unterkapitel das Hauptaugenmerk auf eben erwähnten Showdown gelegt werden soll.

Neo-Batman Jean-Paul Valley jagt Bösewicht Bane durch die Stadt, bis dieser in einen Zug flüchtet. Während Bane die Kontrolle über den Zug übernimmt, hält sich Valley mit seinem Greifhaken daran fest, auf eine ähnliche Weise wie es Batman im Film tut, und entert das ansonsten leere Gefährt schließlich. Ein harter, unbarmherziger Kampf entbricht zwischen dem Mann, der Batman gebrochen hat, Bane, und dem Mann, der Batman sein möchte, Valley.

In einem ironischen Twist besiegt Batman Ra's al Ghul im Film auf ähnliche Weise, wie er selbst im Training von diesem während des ersten Aktes besiegt worden war, wie auch eine Spiegelung des Dialoges zeigt. Aus dem ehemaligen Schüler ist nun wirklich ein Meister geworden. Die Tatsache, dass Batman seinen Gegner zwar nicht tötet, aber dennoch nichts unternimmt, um ihn zu retten, ist weniger ein Charakterfehler als vielmehr ein Beweis für den moralisch schmalen Grat, auf dem die Titelfigur laut Nolan wandern soll.¹⁸³

Der Schauplatz des Finales hat auch eine besondere Bedeutung: Batman und al Ghul befinden sich in dem Zug, den Thomas Wayne zum Wohl der Stadt erbauen hat lassen. *„Gotham has been good to our family. But the city's been suffering [...] So we built a new, cheap, public transportation system to unite the city“*¹⁸⁴, hat dieser seinem Sohn erklärt. Diese Aussage stimmt mit McLuhans Meinung überein, wonach die Eisenbahn als Medium die menschliche Kultur gefördert hat: *„[Die Eisenbahn hat] das Ausmaß früherer menschlicher Funktionen vergrößert und beschleunigt und damit vollkommen neue Arten von Städten und [...] Arbeit und Freizeit geschaffen.“*¹⁸⁵ Durch die Eisenbahn und Züge wurde das Reisen, und damit verbunden der kulturelle Austausch verschiedener Volksgruppen sowie Handel, weitgehend erleichtert. Thomas Waynes Ziel war die Vereinigung der unterschiedlichen Gesellschaftsschichten der Stadt, nicht nur als Transportmöglichkeit, sondern auch als Ort der

¹⁸³ Vgl.: *„As director Nolan has noted, Batman's actions walk a thin moral line – one he did not want to resolve in any simple fashion for the viewer.“* in: Darius: *„Improving the Foundations“*, S. 229

¹⁸⁴ *„Batman Begins“*, R: Nolan, 0:11:39 – 0:11:51

¹⁸⁵ McLuhan, Marshall: *„Die magischen Kanäle. Understanding Media“*, McGraw Hill, 1964, Kunst Dresden, Basel, 1994, S. 23

Begegnung und der Kommunikation. Batmans und Ra's al Ghuls Kampf betrifft nicht nur die Bevölkerung, sondern auch die Infrastruktur der Stadt.

Des weiteren ist die Verwendung des Zuges als finaler Schauplatz auch aus filmhistorischer Sicht interessant: Ra's al Ghul will mit diesem Verkehrsmittel Panik verbreiten. Das kann als handlungstechnische Referenz auf einen Mythos aus der Frühzeit des Kinos gesehen werden: Bei der öffentlichen Aufführung des Lumiere-Filmes „*L'Arrivée d'un train*“ im Jahr 1896 sollen ahnungslose Kinobesucher das Gezeigte für wahr genommen und voller Panik den Vorführsaal während der Vorführung verlassen haben. Auch wenn dieser Mythos mittlerweile als falsch deklariert worden ist, so dient er als Indikator für die Stärke des Mediums Film. Albert Kümmel-Schnur meint zusätzlich dazu, dass die Geschichte des Filmes daher nicht mit der Patentierung der technischen Apparatur des Kinematographen, sondern mit der wirkungsvollen Erzähltechnik begonnen hat.¹⁸⁶ Nolan beschließt den Anfang seiner Trilogie mit dieser scheinbaren Referenz, und setzt Batman dadurch mit dem Film selbst gleich.

Der Thomas Wayne-Zug wird im ersten Akt eingeführt, als die Waynes darin zur Oper fahren. Es ist das letzte Transportmittel der Eltern, wodurch die Schnellbahn auf gewisse Weise mit ihrem Ableben konnotiert werden kann. Unterstützt wird dieser Eindruck vom verfallenen und desolaten Zustand des Zuges zur Zeit von Batmans Erscheinen. Die schlussendliche Zerstörung der Schnellbahn kann demnach als Befreiung von Schuldvorwürfen über den Tod seiner Eltern angesehen werden.

Batman löst sich dadurch aber auch von seinen Wurzeln los. Bruce Wayne muss sein Erbe zerstören, um zum wahren Helden zu werden. Wayne Manor wurde bereits in einer vorigen Szene niedergebrannt, nun muss auch der Zug seines Vaters zerstört werden. Damit entsagt er dem Image des reichen Erben, dessen Erfolg und Reichtum in die Wiege gelegt worden war. Er wird eher, sowohl in seiner Geheimidentität als auch im privaten Leben, zu einem Self-Made-Man. Die Tatsache, dass er am Ende zudem aus eigener Kraft und Motivation heraus Kontrolle über seine Firma erlangt, unterstützt diese These.

IV.5.: Das Ende ist erst der Anfang

Die Schlusszene des Filmes ist wieder aus „*Year One*“ übernommen. Gordon, nun zum Leutnant befördert, befindet sich am Dach des Polizeireviers, und hat das Batsignal aktiviert. Dieses wird in den Comics hauptsächlich dazu verwendet, um Batman um Hilfe zu rufen, wenn es Probleme mit einem Superschurken gibt, oder die Polizei einmal nicht weiter

¹⁸⁶ Siehe: Kümmel, Albert: „Ein Zug fährt ein – Anmerkungen zur Kinodebatte“, in: Kümmel, Albert; Scholz, Leander; Schumacher, Eckard [Hrsg.]: „Einführung in die Geschichte der Medien“, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2004, S. 152

weiß. Es wird ebenfalls verwendet, um Batman zu benachrichtigen, wie zum Beispiel in „*The Killing Joke*“¹⁸⁷

Seine erste Funktion hat das Batsignal im Film als Signatur Batmans, als er Falcone an einen eingeschalteten Scheinwerfer fesselt. Die Form dessen Schattens ähnelt dabei ungefähr dem einer Fledermaus.¹⁸⁸ Es ist ein Zeichen dafür, dass sich etwas geändert hat, und soll den einfachen Bewohnern Mut machen, und den Kriminellen zeigen, dass ein „neuer Sheriff in der Stadt ist“. Gordon adaptiert dieses erste, improvisierte Signal und verwendet es, um Batman am Ende zu benachrichtigen. Er kommentiert das Gerät mit den Worten „*I couldn't find any mob bosses*“¹⁸⁹, als Referenz auf dessen erste Funktion.

Er ruft Batman einerseits in der Absicht, mit ihm über die Zukunft Gothams und etwaige Eskalation zu sprechen, und andererseits, um ihn auf einen neuen Schurken aufmerksam zu machen, einen Zweifachmörder mit einem Hang zur Theatralik, der selbst auch eine Visitenkarte hinterlässt.¹⁹⁰ Gordon überreicht seinem neuen Verbündeten ein eingetütetes Beweisstück, eine Spielkarte. Batman dreht diese um und zum Vorschein kommt die Darstellung eines Jokers. Der Held versichert, sich der Sache anzunehmen, und erwidert Gordon auf die Aussage, sich niemals bedankt zu haben, damit, dass er das niemals tun müsse¹⁹¹, bevor der Held mit einem gewagten Sprung das Dach verlässt. Banholt meint, dass Gotham am Ende des Filmes seine endgültige Form als Stadt im Ausnahmezustand erhalten hat:

„In die Luft gelangte Psychophamarka haben Massenhysterien und wahrscheinlich bleibende psychische Schäden bei vielen Bürgern ausgelöst [...] und die Polizei sucht mit dem Batsignal offen Hilfe beim umstrittenen Helden.“¹⁹²

Die Schlussszene von „*Batman Begins*“ aber ist ein Versprechen. Diese letzte Unterredung zwischen Batman und Gordon handelt davon, was gemacht werden muss, um Gotham zu retten, und dass eben genau das beider Vorhaben sei.

Der Schluss der Graphic Novel „*Year One*“ lässt Gordon allein auf dem Dach des Polizeireviers stehen. Sein Innerer Monolog liefert eine Zusammenfassung der vorangegangenen Ereignisse für den Epilog. Er berichtet darüber, was nach Rettung seines Sohnes durch Batman mit der Falcone-Familie geschehen ist. Zudem gibt er einen Ausblick

¹⁸⁷ Siehe: Moore, Alan; Bolland, Brian, „Batman – The Killing Joke - Bitte Lächeln“, DC, 1988, in: „Klassiker der Comicliteratur #07 – Batman“, S. 136f

¹⁸⁸ Siehe: „Batman Begins“, R: Nolan, 1:05:24 – 1:05:27

¹⁸⁹ Ebd., 2:09:35 – 2:09:36

¹⁹⁰ Vgl.: „Take this guy: Armed robbery, double homicide. Got a taste for the theatrical, like you. Leaves a colleague card.“ in: Ebd., 2:10:18 – 2:10:26

¹⁹¹ Vgl.: „I never said thank you.“ – „And you'll never have to“ in: Ebd., 2:10:38 – 2:10:44

¹⁹² Banholt: „Batman – Konstruktion eines Helden“, S. 87

auf die weiteren, baldigen Geschehnisse, als er von einem Verrückten erzählt, welcher die Wasserversorgung der Stadt droht zu vergiften. Ohne nennenswerte Gefühlsregung identifiziert er den Joker als diesen Verrückten. Es wird klar, dass dies seine erste Auseinandersetzung mit dem Verbrecher sein soll. Der Joker ist in der gesamten Geschichte nie vorgekommen oder erwähnt worden, wobei aber anzunehmen ist, dass die Umstände seiner Entstehung im Laufe des Jahres passiert sein sollen, für die Handlung dieser Graphic Novel aber nicht für wichtig erschienen ist.

Beide Versionen des Schlusses, sowohl Comic als auch Film, sind praktisch ident. Es gibt eine Zusammenfassung der Ereignisse, einen Ausblick auf die weitere Entwicklung, eine Referenz auf den Joker sowie das Versprechen auf eine Besserung der Situation. Sie unterscheiden sich lediglich in ihrer Inszenierung, welche abhängig von den Beschränkungen und Voraussetzungen der Medien sind: Der Comic erlaubt es Gordon, Exposition durch einen gedanklichen Monolog zu liefern. Die Leserschaft versteht das Abgebildete, vor allem dadurch, dass der Epilog dem Stil des restlichen Comics beibehält. Der Film aber kann sich das nicht erlauben. Nicht nur, dass eine derartige Inszenierung ein formeller Stilbruch zum restlichen Film darstellen würde, es wäre auch relativ langweilig, da keine Interaktion stattfindet. Stattdessen wurde der Innere Monolog zu einem Dialog zwischen den beiden Verbündeten, und der Protagonist des Filmes, dessen Geschichte es ja auch sein soll, darf auch die Handlung beenden.

Hierbei wird klar, dass stilistische und inszenatorische Änderungen in der Adaption auch erfolgen können, wenn sie einem Stilbruch zum restlichen Werk oder einer abwechslungslosen Szenerie vorbeugt.

IV.6.: „Fear will find you“ - Das Motiv der Angst in Batman Begins

Das große thematische Motiv des Filmes ist die Furcht. Eingeleitet wird diese durch Bruce Waynes Angst vor Fledermäusen, welche in seinen Augen indirekt für den Tod seiner Eltern verantwortlich ist. Diese Angst ist fortan sein ständiger Begleiter, gibt ihm aber im späteren Verlauf auch ein Ziel. Seine Erfahrung mit kriminellen Handlungen haben ihm gezeigt, dass jeder Verbrecher einen Nervenkitzel vor einer Tat verspürt, der einer Furcht gleichkommt.

Bruces Folgerung daraus ist, dass Kriminelle leicht zu verschrecken sind. Sein Wunsch ist es, seine Feinde an seiner eigenen Furcht teilhaben zu lassen, weshalb er sich das Batman-Kostüm ausgedacht hat. Ein berühmtes Zitat aus den Comics behandelt seine Hypothese:

„*Criminals are a superstitious cowardly lot. So my disguise must be able to strike terror into their hearts.*“¹⁹³

Seine Ausrüstung und sein Training erlauben es ihm, Batman als ein übernatürliches Wesen, ein Mythos, erscheinen zu lassen. Wie ihm zu einem früheren Zeitpunkt im Film von Carmine Falcone erklärt wird, fürchten die Menschen immer das, was sie nicht verstehen.¹⁹⁴ Wobei Falcone sich prophylaktisch lediglich auf die Welt des Verbrechens bezog, und nicht auf Fantasiekreaturen oder Freaks.

Falcone ist ein bodenständiger Typ. Seine Macht und sein Einfluss rühren von der Tatsache her, dass er Leute einschüchtert, und sie Angst vor ihm haben. „*I wouldn't hesitate to blow your head off right here, right now [in front of them]. That's power you can't buy. That's the power of fear.*“¹⁹⁵ Er glaubt von sich selbst, die größte Macht von Furcht zu besitzen, was ihn unantastbar erscheinen lässt. Doch Begegnungen mit Batman als auch mit Scarecrow belehren ihn eines Besseren.

Auch wenn sie eine wichtige Emotion darstellt, so behaupten Philosophen wie Søren Kierkegaard, dass die Angst in der Psychologie kaum behandelt wird, da sie nicht genau definiert wird. Kierkegaard unterscheidet zwischen Angst und Furcht:

„[...] ich muß deshalb darauf aufmerksam machen, dass er [der Begriff Angst, Anm. BM] gänzlich verschieden ist von Furcht und ähnlichen Begriffen, die sich auf etwas Bestimmtes beziehen, während die Angst die Wirklichkeit der Freiheit als Möglichkeit für die Möglichkeit ist.“¹⁹⁶

Furcht bezieht sich also auf einen bestimmten Gegenstand, während Angst kein Objekt hat, daher auch kein Bewusstseinsakt ist, sondern eher als Zustand bezeichnet werden kann.¹⁹⁷ Diesen Argumenten folglich zeigt Bruce Waynes Kostüm und theatralischer Akt hierbei, dass er viel eher Furcht vor sich erzeugen will als Angst.

Der Schrecken, den Batman in seinen Gegnern auslösen will, übt sich auch auf die Kameraführung und den Schnitt aus. Um aus Batman jenes mystische Wesen zu machen, vor dem sich die Leute im Film fürchten sollen, beschlossen Nolan und sein Kameramann Wally Pfister bei Actionszenen die Kamera recht nah am Geschehen zu haben. Ein schneller Schnitt sollte zusätzlich nicht nur für Dynamik sorgen, sondern auch dafür, dass Batmans Schläge wie

¹⁹³ Finger, Bill; Kane, Bob: „Batman - The Legend of Batman“, in: „Batman, with Robin, the Boy Wonder – From the 30s to the 70s“, S. 27, P. 7

¹⁹⁴ Vgl.: „*And you'll always fear, what you don't understand*“ in: „Batman Begins“, R: Nolan, 2005, 0:29:55 – 0:29:58

¹⁹⁵ Ebd., 0:29:01 – 0:29:10

¹⁹⁶ Böhme, Gernot: „Søren Kierkegaard: Der Begriff Angst“, in: Gamm, Gerhard; Schumann, Eva [Hrsg]: „Von Platon bis Derrida. 20 Hauptwerke der Philosophie“, Primus Verlag, Darmstadt, 2005, S. 210

¹⁹⁷ Siehe: Ebd., S. 210

aus dem Nichts auf seine Gegner niederprasseln sollten. Auch wenn der Film größtenteils aus der Sicht Batmans erzählt wird, nimmt in Actionszenen das Publikum die Position der überraschten Handlanger ein. Vor allem Batmans erster Auftritt gegen Ende des zweiten Aktes liegt näher an den Modus Operandi von Killern aus Horror-Slasher-Filmen als an denen von Superhelden. Darius hat das ebenso beobachtet: „*The effect is not unlike that of a horror movie, as the light goes out suddenly with shocking effect.*“¹⁹⁸ Batmans Vorgehen in dieser Szene erinnert dramaturgisch auch sehr an sein Comeback in „*The Dark Knight Returns*“, in welchem die Panels Batman nur detail- und ausschnitthaft zeigen.¹⁹⁹

Die Angst durch diese unübersichtlichen, raschen Einstellungen zu repräsentieren, passt auch gut zu einem anderen Batman Comic, welches dasselbe Motiv in seine Narration miteinbezieht: Grant Morrisons „*Arkham Asylum*“. Diese 1989 erschienene Graphic Novel wurde von Dave McKean gezeichnet. In diesem Comic gibt es kaum einen Gutter, so dass die Panels in einander verschwimmen. Diese Zeichentechnik geht einher mit der Narration der Geschichte. Immerhin symbolisiert dies die Sprengung der Grenzen der Vernunft durch das irrationale Verhalten der verrückten Superschurken, das über allem stehende Motiv, mit dem sich Batman hier auseinandersetzen muss.

Die Angst ist ebenso als Antagonist zu sehen, der verschiedene Verkörperungen wie Scarecrow oder Ra's al Ghul besitzt. Scarecrow sorgt mit seinem Angstgas für eine Manifestierung der schlimmsten Ängste einer Person. Über Ra's al Ghul wird ehrfürchtig gesprochen aufgrund seines mystischen Rufes, ein weiteres Beispiel dafür, dass die Menschen sich vor dem ängstigen, was sie nicht verstehen.

Batman fungiert einerseits als Gegenpol zur Furcht. Er nutzt die Einschüchterungstaktiken, um den Schrecken entgegenzuwirken. Während Scarecrow und Ra's al Ghul Vertreter der Angst sind, und diese auch für ihre Zwecke zu nutzen wissen, steht Batman für die Courage, den Mut, etwas verändern zu wollen. Andererseits ist Darius der Meinung, dass aufgrund dessen, dass Batman für Gotham kaum zu sehen ist, da er in den Schatten arbeitet, er ebenfalls als Personifikation der Angst, zumindest für die Kriminellen Gothams, zu sehen ist.²⁰⁰

Die - eigene – Furcht bzw. Angst zu bezwingen, ist auch das eigentliche Bedürfnis des Helden. Das Ende ist demnach bildlich zu sehen: Aus den Trümmern des Wayne-Anwesens erhebt sich Batman wie ein Phönix aus der Asche. Trotz all dem Schaden und all der Arbeit, die auf ihn wartet, ist das Erste, das er erledigt, jenen Brunnenschacht aus Jugendtagen zu

¹⁹⁸ Darius: „Improving the Foundations“, S. 164

¹⁹⁹ Siehe: Miller; Janson: „The Dark Knight Returns“, S. 67

²⁰⁰ Vgl.: „Indeed, it would not be going too far to say that Batman isn't a person at all [...] rather, he can be seen as that fear itself, felt by the criminals in this scene.“ in: Darius: „Improving the Foundations“, S. 165

verbarrikadieren. Neue Holzbretter sollen nicht nur einen Absturz verhindern, sondern auch, dass die Angstdämonen seiner Kindheit wieder an die Oberfläche gelangen können.

Das Verschließen des Brunnen zeigt auch etwas anderes, nämlich, dass Bruce seine Angst endlich überwunden hat. Dieses Kapitel ist nun abgeschlossen, und so kann er endlich weitermachen, und seine Bestimmung erfüllen. Als furchtloser Rächer die Bewohner Gotham Citys vor Verbrechern zu schützen. Wie die erstmalige Titelnennung am Ende des Filmes beweist, hat Batman tatsächlich begonnen.

IV.7.: Batman Begins und seine Comics

Dieses Kapitel hat gezeigt, welche Wirkung die Comics auf ihre jeweiligen filmischen Adaptionen haben können. Es sind vor allem die filmisch funktionierenden Comics „*The Man Who Falls*“ und „*Year One*“, welche Einfluss auf die Narrative und das Storytelling gehabt haben, während andere Comics nur für einzelne Aspekte, Szenen und Momente die Inspirationsquelle waren.

Des weiteren ist zu sagen, dass der Film selbst Ausgangspunkt für neue Adaptionen geworden ist: Einerseits das Merchandising sowie das gleichnamige Videospiel. Andererseits hat „*Batman Begins*“ auch einen eigenen Comic bekommen, ähnlich der Comicreihe zur Animationsserie aus den 1990ern. Überraschenderweise hat sich dieser nicht an den jeweiligen Comics orientiert, welche als Vorlage für den Film hergehalten haben. Ebenso wenig hat er sich an den fertigen Film oder dessen Storyboard gehalten. Seine Inspirationsquelle war eher eine der letzten Drehbuchfassungen. Brooker stellt fest, dass der Comic zum Film in seinen Darstellungen und Anordnungen der Panels sogar weniger filmisch agiert, wie die ursprünglichen Comics.²⁰¹ Die Rückübersetzung eines Mediums in seine „Muttersprache“, die noch dazu als Inspirationsquelle fungiert, ist oft also gar nicht so einfach und kann völlig andere Endprodukte hervorbringen.

Nun geht es darum festzustellen, ob „*Batman Begins*“ als Verfilmung gilt oder nicht. Brooker ist sich sicher, in „*Batman Begins*“ eine Adaption, und keine Verfilmung zu haben. Letzteres steht bei ihm im Sinne einer getreuen Bearbeitung des Stoffes. „[...] *it chose not to adapt a single text, so could not boast that it had painstakingly translated the artwork and dialogue of a specific comic to a new medium.*“²⁰² Jedoch beteuert er, dass die Quelle für den

²⁰¹ Vgl.: „[but this sequence] is, unfortunately, less imaginative in its use of comic panels and, ironically, less cinematic than either Miller's original „*The Dark Knight Returns*“ or O'Neil's take on the same moment in „*The Man Who Falls*“.“ in: Brooker: „Hunting the Dark Knight“, S. 73

²⁰² Ebd., S. 55

Film nicht der gesamte Mythos Batmans sein kann, sondern, trotz aller ähnlichen Einflüsse, auf einen einzelnen Haupttext eingeschränkt werden kann: Millers „*Year One*“.²⁰³

Hierbei wird allerdings die Bedeutung von „*The Man Who Falls*“ vernachlässigt. Millers Comic behandelt immerhin lediglich die Zeit nach Bruce Waynes Rückkehr nach Gotham City, während O'Neils Geschichte vor allem dessen Trainingsjahre in den Mittelpunkt rückt. „*Batman Begins*“ nimmt sich beider Geschichten an, und vereint diese zu einem Film. Natürlich gibt es diverse narrative Auslassungen für beide Comics, jedoch verwendet der Film auch ihre jeweiligen erzählerischen Komponenten, wie den Einsatz von Rückblenden im ersten Akt oder der Wechsel der Erzählperspektiven in den darauffolgenden Akten.

Aus diesen Gründen kann gesagt werden, dass „*Batman Begins*“ eine Verfilmung zweier Comics ist.

²⁰³ Siehe: Brooker: „Hunting the Dark Knight“, S. 59

V. The Dark Knight

„Oft werde ich gefragt, ob ich von Anfang an eine Trilogie geplant hatte. Das ist, als wenn man gefragt wird, ob man plant, erwachsen zu werden, zu heiraten und Kinder zu bekommen. Die Antwort ist schwierig. Als David [S. Goyer, Anm. BM] und ich anfangs an der Geschichte von Bruce arbeiteten, dachten wir auch daran, was danach kommen könnte. Diese Überlegungen haben wir aber schnell wieder aufgegeben, da wir nicht zu weit nach vorne blicken wollten. Ich sagte zu David und Jonah [Nolan, Anm. BM], dass sie während der Produktion ihr ganzes Wissen in den jeweiligen Film stecken sollten. Auch die Schauspieler und Crew haben bei jedem Film alles gegeben, und nichts ist für eine Fortsetzung zurückgehalten worden. [...] Ich habe nie an einen zweiten Teil gedacht. Wie viele gute Fortsetzungen gibt es schon? [...] Als ich aber wusste, wie sich Bruce entwickeln würde, und mir klar war, wer der nächste Gegner sein würde, gab es kein Zurück.“²⁰⁴

„*The Dark Knight*“ sticht insofern als Titel des Batman-Franchises hervor, als dass es der erste Film über die Comicfigur ist, in welcher der Name „Batman“ nicht vorkommt. Stattdessen wird einer der zahlreichen Alternativnamen des Helden verwendet. Damit distanziert sich der Film weiter von den vorangegangenen Kinofilmen der Comicfigur. Der Titel hebt sich auch von denjenigen anderer Fortsetzungen ab, insofern als dass keine Nummerierung erfolgt bzw. der Titel des ersten Teiles sich scheinbar nicht steigert. Für eine/n unwissende/n ZuseherIn hat eher den Anschein, als dass es sich hierbei um einen erneuten Reboot handeln würde – sofern überhaupt eine Assoziation mit Batman erfolgt. Dabei existiert auch hier eine Steigerung: „*The Dark Knight*“ [zu Deutsch: Der Dunkle Ritter] bedeutet den Status bzw. die Person, zu der Batman in diesem Film werden muss. Er ist nicht einfach mehr nur ein selbsternannter Rächer, er muss mehr werden.

Christian Bale schlüpft erneut in das Kostüm, Michael Caine, Morgan Freeman und Gary Oldman kehren ebenfalls in ihren Rollen zurück. Neu sind diesmal Maggie Gyllenhall, welche Katie Holmes als Rachel Dawes ablöst, die einzige Neubesetzung in der gesamten Trilogie, Aaron Eckhardt als Staatsanwalt Harvey Dent, Eric Roberts als Mafiaboss Salvatore Maroni und Heath Ledger als Hauptbösewicht des Filmes, der Joker.

Schon jetzt stellt sich die Frage, ob „*The Dark Knight*“ - und in weiterer Folge „*The Dark Knight Rises*“ - gar eine Adaption des cinematischen Batman-Franchises ist. Da es sich hierbei um eine Fortsetzung handelt, steht der Film in Verbindung zu „*Batman Begins*“. Bei der Oscarverleihung laufen nominierte Drehbücher von Sequels unter der Kategorie „Best

²⁰⁴ Nolan, zitiert in: Jesser; Pourroy: „Batman – Das Making-of der Dark Knight Trilogie“, S. 22

Adapted Screenplay“ und nicht „Best Screenplay“, auch wenn keine literarische Vorlage existiert. Dies würde „*The Dark Knight*“ bereits als Adaption von „*Batman Begins*“ definieren. Allerdings ist Hutcheon anderer Meinung: Sie bezeichnet Fortsetzungen wie auch Vorgeschichten nicht als Adaptionen, da sie sich an die Definition von Marjorie Garber hält, laut welcher es einen Unterschied gibt, ob eine Geschichte niemals beendet werden soll – was Fortsetzungen miteinbezieht – oder ob dieselbe Geschichte wieder und wieder erzählt werden soll.²⁰⁵

V.1.: Die Welt von *The Dark Knight*

Die Handlung des Filmes ist etwa ein Jahr nach dem Ende von „*Batman Begins*“ angesiedelt. Batman und Gordon setzen ihren Kampf gegen die Mafia fort, wobei sie Unterstützung durch Staatsanwalt Harvey Dent erhalten. Gemeinsam schmieden die drei Männer eine Allianz, um das organisierte Verbrechen in Gotham ein für alle Mal auszurotten. Doch als ein undurchschaubarer Krimineller, der nur unter dem Namen Joker bekannt ist, auf der Bildfläche erscheint, ändert sich die Situation drastisch. Die ursprünglichen Ziele aller Parteien werden wertlos, denn es entbrennt ein Kampf um Gothams Seele.

Nolan und sein Team wollten mehr als nur eine Fortsetzung von „*Batman Begins*“ machen, und entschlossen sich für eine neue Richtung. In „*The Dark Knight*“ sollte vor allem die Wirtschaftlichkeit der Metropole eine Rolle spielen. Es sollte mehr um eine „*Ästhetik der Architektur, Industrie und Moderne gehen*.“²⁰⁶ Daher spielte sich alles in Gotham ab – als Drehort wurde wieder Chicago verwendet – und selbst der einzig andere exotische Schauplatz war die Großstadt Hong Kong. Selbst Bruce Waynes Zuhause befindet sich dieses Mal – nachdem Wayne Manor sich noch im Wiederaufbau befindet – innerhalb der Stadt. „*The Dark Knight ist eine Geschichte, die in der Stadt spielt; hier begegnen uns Leute, die in der Stadt wohnen, und es war wichtig, dass Bruce Wayne unter ihnen wohnt*.“²⁰⁷ Deshalb hat er ein neues Domizil in einem Penthouse bezogen. Das weicht nicht von den Comics ab, denn dort ist Batman bereits zweimal in die Stadt gezogen. Auch die dunkle, feuchte Bathöhle wurde in diesem Film aufgegeben und durch den hell erleuchteten Batbunker ersetzt, welcher unterhalb eines stillgelegten Wayne-Baugeländes liegt.

Die neue ästhetische Richtung des Filmes sollte sich auch in der Architektur der Stadt widerspiegeln: Gotham erinnert nun viel mehr an eine Metropole des 21. Jahrhunderts, als an jenes ethnisch vielschichtige Großstadtgestrüpp aus „*Batman Begins*“. Wayne Enterprises ist

²⁰⁵ Siehe: Hutcheon: „A Theory of Adaptation“, S. 9

²⁰⁶ Jesser; Pourroy: „Batman – Das Making-of der Dark Knight Trilogie“, S. 70

²⁰⁷ Ebd., S. 72

nun ein herkömmliches Bürogebäude, anstelle des dem Empire State Building nachempfundenen Wayne Tower aus dem ersten Teil. Ebenso fallen die Narrows weg. Die Änderung der Stadt zeigt auch in gewisser Hinsicht die symbiotische Beziehung zwischen Batman und Gotham*: Sein Wirken hat nicht nur ihn selbst verändert, sondern auch die Stadt. Ordnung ist in die Stadt eingekehrt, und in dieses geordnete, strukturierte Umfeld dringt der Joker ein, um Chaos und Anarchie zu stiften.²⁰⁸

V.2.: Figuren – Wer sie sind und wie sie dazu wurden

Viele der aus dem ersten Teil bekannten Personen kehren zurück und entwickeln sich weiter. Ihr Charakterweg wurde bereits im entsprechenden Kapitel zu „*Batman Begins*“ besprochen. In „*The Dark Knight*“ treten nun zwei neue Figuren auf, die unabkömmlich für die Handlung des Filmes sind. Wie auch die meisten Figuren in „*Batman Begins*“ stammen beide aus den Comics.

V.2.1.: Der Joker

Am Ende von „*Batman Begins*“ angekündigt, bekommt es Batman dieses Mal mit dem Joker zu tun, einem verrückten Kleinganoven, der es an die Spitze des Verbrechens in Gotham schafft. Er bemalt sein Gesicht weiß, trägt Lippenstift und hat seine Haare grün gefärbt. „*So why do they call him the Joker?*“ - „*I've heard he wears make-up. To scare people. You know, war-paint*“²⁰⁹, unterhalten sich zwei seiner Handlanger zu Beginn. Diese Kriegsbemalung verleiht seinem Gesicht ein clown- bzw. harlekinartiges Aussehen. Er ist ein Bankräuber und Mörder, welcher aber vorwiegend die Mafia bestiehlt. Das Make-up dient aber auch dazu, die Narben an seinen Mundwinkeln hervorzuheben.

Er ist ein Meisterstratege, was er mit seinen komplexen und elaborierten Plänen beweist. Darüber hinaus aber bleibt er ein Mysterium: Sein wahrer Name bleibt ungenannt, auch weist er keinerlei Vorstrafen auf. Auch die Herkunft der Verletzungen in seinem Gesicht bleiben unklar. Zwar erzählt er seinen Opfern jeweils davon, jedoch variieren die Geschichten enorm, und sind dem Charakter der jeweiligen Gesprächspartner angepasst. Die Tatsache, dass es unterschiedliche Erklärungen für die Narben gibt, verleiht dem Joker etwas Mysteriöses, Unheimliches, und Unberechenbares. Und es passt zum Charakter des Clowns. Hinzu kommt, dass unklar kommt, ob überhaupt eine der Geschichten der Wahrheit entspricht.

* Diese Einstellung wurde bereits von Morrison für seinen Mehrteiler „*Batman: RIP*“, sowie vieler anderer Autoren vertreten und verwendet.

²⁰⁸ Vgl.: „[...] dass wir ein geordnetes, strukturiertes Umfeld zeigen wollte, in das dann der Joker Anarchie und Chaos bringt.“ in: Jesser; Pourroy: „*Batman – Das Making-of der Dark Knight Trilogie*“, S. 72

²⁰⁹ „*The Dark Knight*“, R: Nolan, 0:01:59 – 0:02:05

Es besteht die Möglichkeit, dass für ihn alle Versionen der Wahrheit entsprechen. In „*The Killing Joke*“ wird die Ursprungsgeschichte des Jokers von Alan Moore aufgefrischt, wobei die Figur zugibt, seine Vergangenheit nicht mehr genau zu kennen. „*Manchmal erinnere ich mich so daran...dann wieder anders... Wenn ich eine Vergangenheit habe, dann bitte mit Multiple Choice! Ha Ha!*“²¹⁰ Eine weit verbreitete, und zum Canon zählende, mögliche Ursprungsgeschichte, die dem Joker gegeben wurde, ist die der Erstidentität als Red Hood, eines Schurken, welchen Batman niemals schnappen konnte, da er von einem Tag auf den anderen verschwunden ist. Erst später sollte Batman, wie die Geschichte in „*Detective Comics #168*“ aus dem Jahr 1951 erzählt wird, erfahren, dass der Joker damals unter jenem Decknamen agiert hatte.

Alan Moore griff diese Kontinuität auf und gab dieser Entstehungsgeschichte mehr Dramatik und eine verfeinerte Nuance, als er den Joker als gescheiterten Komiker darstellte, welcher nur für seine schwangere Frau da sein wollte. Daher ließ er sich auf einen Coup mit zwei Kleingewehren ein, um über eine Chemie-Fabrik in ein Spielkartengeschäft einzudringen. Als Verkleidung bekam er das Outfit des „Red Hood“, dessen Identität mehr als eine Person verwendet hatten. Doch beim Einbruch wurden sie von Wachmännern und Batman überrascht. Die beiden Verbrecher wurden erschossen, „Red Hood“ fiel auf der Flucht in ein Becken mit ätzenden Chemikalien, die seine Haut bleichten und seine Haare verfärbten.

Das Trauma um die Entstellung seines Gesichtes und den zuverigen Unfalltod seiner Frau ließen den Komiker wahnsinnig werden, und so wurde er zum Joker. Diese Metamorphose wird in einem Panel gezeigt, als der Joker den/die LeserIn direkt ansieht und mit einem wahnsinnigen Blick grinst. Der Hintergrund der Figur wird von „*HAHAHAHA*“-Lauten eingenommen.²¹¹ Ob diese Laute von ihm selbst stammen oder diese nur seine innere Verrücktheit widerspiegelt, ähnlich dem Ende von „*Psycho*“ mit Norman Bates in der Anstalt, bleibt der eigenen Interpretation des/r ZuschauerIn überlassen.

Der Joker gilt als Batmans größter Erzfeind, denn er verkörpert das genaue Gegenteil des „Mitternachtsdetektivs“. Er ist ein Verbrecher, welcher ein Spiel mit Masken und Identitäten betreibt, seien es verrückte Verkleidungen, sein Clown-Make-up oder seine unterschiedlichen Charakterisierungen über die Jahre hinweg; während hingegen Batman scheinbar immer derselbe bleibt. Der Joker ist jemand, der immer lacht, im Gegensatz zum niemals lächelnden

²¹⁰ Moore, Alan; Bolland, Brian: „The Killing Joke – Bitte Lächeln“, in: „Klassiker der Comiclittertur #07: Batman“, S. 149, P. 2

²¹¹ Ebd., S. 142, P. 7

Batman. Georg Drennig erläutert in seiner Diplomarbeit „*American Anxieties about Urbanity and the Batman Narratives*“ die Bedeutung des Jokers wie folgt:

„The Joker subverts Batman's struggle for order, embodying the principle of anarchy, and thus, the other of the culture. This way, he is constructed as Batman's inevitable other, as both of them rely upon each other to define their own identity.“²¹²

Seinen ersten Auftritt hatte der Joker in „*Batman #1*“, und war bereits dort als Meisterplaner ersichtlich, welcher den Tod seiner Opfer bereits länger im Vorhinein bis ins Detail plant. Zudem kündigt er seine Morde durch diverse Medien an, bevor er sie begeht.

Ledgers Joker geht ebenfalls so vor. In einer Videobotschaft an Gotham verkündet er, Leute töten zu wollen, bis Batman seine Maske fallen lässt²¹³. An einem Tatort hinterlässt er eine Zeitung, in welcher ein Bild des Bürgermeisters mit dem Markenzeichen-Joker-Lächeln verunstaltet wurde, woraus Gordon und Batman schließen, dass dieser das nächste Opfer sein werde. Auf einer Joker-Spielkarte finden sich DNA Spuren mehrerer hochrangiger Persönlichkeiten der Legislative, Exekutive und Judikative. All diese Personen geraten ins Visier des Jokers. Die Hinweise auf die Morde sind hier deutlich subtiler und vielseitiger, als es zu Zeiten seines ersten Auftrittes war. Der Joker verwendet alle Arten von Medien, um Panik und Chaos zu stiften.

Ein weiteres gemeinsames Merkmal mit den Comics ist die Entstellung der Ermordeten durch Jokers bevorzugtes Tötungsmittel, ein Gift, welches die Gesichter der Leute durch Muskelkontraktion in manisch lachende Fratzen verzerrt. Im Film besitzt er keine derartige Waffe, doch er verpasst den Toten durch Make-Up ein ebensolches Gesicht, wie er selbst eines hat.

Außerdem verkleidet er sich sehr oft, um an seine Opfer heranzukommen, wie zum Beispiel als Polizist bei einer Parade, oder als Krankenschwester im Hospital. Der Joker wechselt die Identitäten, nicht nur durch verschiedene Masken, sondern in den Comics auch charakterlich. Autor Grant Morrison brachte 2006/ 2007 mit dem Prosa-Comic „*Der Clown um Mitternacht*“ Licht in des Jokers verschiedene Inkarnationen: Laut Morrison, welcher in seinem Run versucht hatte, die 75-jährige Geschichte Batmans innerhalb derselben Kontinuität spielen zu lassen, erfindet sich der Joker alle paar Jahre immer neu, und nimmt andere, bis dahin unbekannte Charakterzüge an.²¹⁴

²¹² Drennig, Georg: „*American Anxieties about Urbanity and the Batman Narratives*“, Wien, 2005, S. 91

²¹³ Vgl.: „*If you want order in Gotham, Batman must take off his mask, and give himself in. Everyday he doesn't, people will die.*“ in: „*The Dark Knight*“, R: Nolan, 0:43:14 – 0:43:25

²¹⁴ Siehe: Morrison, Grant; van Fleet, John: „*Der Clown um Mitternacht*“, DC, 2007, in: Kups, Steve [Hrsg]: „*Batman #09*“, DC, Panini, Oktober 2007, S. 60

Ledgers Version des Jokers ist die eines verrückten Anarchisten, welcher unter allen Umständen Chaos stiften will. Alfred ist der einzige, welcher diese Art von Menschen zu verstehen scheint: „*Some men aren't looking for anything logical, like money. They can't be bought, bullied, reasoned or negotiated with. Some men just want to watch the world burn.*“²¹⁵ Jokers Auffassung nach zeigt ein Mensch seinen wahren Charakter im Angesicht seines Todes.²¹⁶ Anzumerken ist, wie sich der Joker in einer solchen Situation verhält: Als Batman ihn vom Gebäude stößt, zeigt dieser keine Furcht oder Wut, sondern lacht einfach nur. Er umarmt beinahe euphorisch den nahenden Tod. Vor allem, da es für ihn einen Sieg über seinen Erzfeind bedeutet, da dieser damit seine Regel gebrochen hätte. Seine Rettung im letzten Augenblick scheint ihm dabei richtig zu stören und zu enttäuschen.

Es scheint naheliegend zu sagen, dass es sich beim ihm um ein stark traumatisiertes Individuum handelt. Die Geringschätzung seines eigenen (Über-)Lebens ist ein Beleg für Caroline Garlands Theorie zu Trauma: Diese besagt, dass ein enormer Schuldkomplex über das Überleben eines tragischen Ereignisses zu Tage tritt, insbesondere dann, wenn andere Personen dabei verstorben waren.²¹⁷

Wer in Nolans Universum die Person sein könnte, deren Ableben den Joker traumatisiert hatte, ist nicht bekannt. Jedoch geht das Buch „*The Dark Knight Manual*“ von der Annahme aus, dass der Joker ein aus einem Krieg heimgekehrter Soldat sei. Dies würde seinen Zugang zu und die fähige Handhabung von militärischer Ausrüstung und Waffen erklären. Damit würde seine Verrücktheit als posttraumatisches Stresssyndrom diagnostiziert werden.²¹⁸ Das ist jedoch nur Spekulation und wurde weder im Film, noch von den Filmemachern bestätigt.

Jokers besondere Vorliebe ist es, ein Ding herzunehmen und es ins genaue Gegenteil zu pervertieren: Ein brennender Feuerwehrwagen; ein Bleistift, ein Instrument der Wissensaufnahme, wird in ein menschliches Gehirn gebohrt; ein Clown, vor dem man sich fürchtet; Geiseln, die als Terroristen verkleidet werden, und Terroristen, die sich als Geiseln ausgeben; ein rücksichtsloser, draufgängerischer und gefährlicher Fahrstil in einem gestohlenen Polizeiauto, das sind nur wenige Beispiele seines Treibens.

Sowohl die Flucht im entwendeten Polizeiauto als auch die Clownsmaske, welche der Joker im Prolog des Filmes trägt, nicht nur Anspielungen an die Sechziger Jahre Fernsehserie,

²¹⁵ „The Dark Knight“, R: Nolan, 0:55:00 - 0:55:12

²¹⁶ Vgl.: „*You see, in their last moments, people show you who they really are.*“ in: Ebd., 1:33:25 - 1:33:31

²¹⁷ Siehe: Garland, Caroline [Hrsg.]: „*Understanding Trauma. A Psychoanalytical Approach*“, Karnac, London, 1998, S. 17

²¹⁸ Siehe: <http://www.ign.com/articles/2012/07/05/new-hints-to-the-jokers-past-and-a-possible-robin-connection>
_ Zugriff: 29.7.2014

sondern gleichzeitig auch eine Perversion derselben. Nicht nur wegen der eben genannten Elemente, sondern auch in der Charakterisierung der Figur: Während Cesar Romeros Joker ein Possenreißer war, der ununterbrochen Witze erzählt und lacht, ist Heath Ledgers Joker todernst, und seine Späße sind nicht zur Belustigung, sondern zum Terrorisieren da. „*And I thought my jokes were bad*“, sagt er einmal über seine eigene Natur.²¹⁹

Jokers Aussehen in „*The Dark Knight*“ variiert von seiner gewöhnlichen Darstellung. In Comics und in Tim Burtons '89er Film ist seine Haut zur Gänze gebleicht, und die Haare haben durch die Chemikalien eine grüne Farbe angenommen. In Nolans Film hingegen schminkt sich der Joker lediglich weiß, und färbt sich die Haare grün. Sein Äußeres erinnert stark an das des Jokers in Brian Azzarellos und Lee Bermejos Graphic Novel, „*Joker*“, aus der Jahr 2008. Da „*The Dark Knight*“ bereits im Juni desselben Jahres erschienen ist, und das Buch erst im November, wird fälschlicherweise oft angenommen, dass der Comic vom Film inspiriert sei. Dabei wird aber nicht beachtet, dass ein Comicbuch manchmal mehrere Jahre für die Fertigstellung benötigt.

In einem Interview mit dem Online-Portal „Newsarama“ zur Veröffentlichung des Bandes, sprach Autor Brian Azzarello darüber, wie das Team auf die Joker-Geschichte gekommen war:

„I guess it was two years ago – something like that – Lee [Bermejo] and I were just finished with Lex Luthor [„- Man of Steel“, Anm. BM] [...] I was originally called Joker: The Dark Knight, but this whole 'The Dark Knight' movie came along and we kind of got outvoted“²²⁰

Das Interview verrät nicht genau, ob das Autor-Zeichner-Duo oder die Filmemacher zuerst die Idee mit dem Aussehen des Jokers hatten. Die Vermutung liegt nahe, dass beide Teams ursprünglich unabhängig voneinander gearbeitet haben, im späteren Verlauf sich aber gegenseitig unbeabsichtigt beeinflusst haben. Daher ist es nun schwer zu sagen, auf wessen Idee dieses ikonische Joker-Aussehen zurückgeht. Nichtsdestotrotz haben zur Zeit um Heath Ledgers Tod auch die reguläre Comicserie und andere Batman-verwandte Reihen angefangen, den Jokers Aussehen dem des Filmes anzugleichen.²²¹

Auch wenn der Joker den Film überlebt, so bleibt er im dritten Teil doch abwesend. Der Grund ist der unvorhergesehene Tod des Schauspielers Heath Ledger, und Nolans Weigerung

²¹⁹ „The Dark Knight“, R: Nolan, 0:23:19 - 0:23:21

²²⁰ <http://www.newsarama.com/924-exploring-the-joker-brian-azzarello-talks.html> _ Interview am 2.9.2008 _ Zugriff: 10.12.2013

²²¹ Vgl.: „*Around the time of Heath Ledger's performance as Joker, whether by coincidence or not, comics began to show the character with a crudely-sliced and scarred mouth.*“ in: Brooker: „Hunting the Dark Knight“, S. 87

einer Neubesetzung. Während er im Film nicht einmal erwähnt wird, gibt es in einer weiteren Adaption, dem Roman zum Film, eine Andeutung bezüglich seines Aufenthaltsortes:

„The worst of the worst were sent here [Blackgate-Gefängnis, Anm. BM], except for the Joker, who, rumor had it, was locked away as Arkham's solely remaining inmate. Or perhaps he had escaped. Nobody was really sure.“²²²

Bei diesem Zitat handelt es sich um die Gedanken von Selina Kyle, und diese werden so nie im Roman ausgesprochen. Festzuhalten ist dabei, dass dem Film ein anderes Medium, die Romanadaption, zur Seite gestellt wird um etwaige offene Fragen aus dem Original zu beantworten. Selten wird bei einem Buch zum Film auf den fertigen Film zurückgegriffen, als vielmehr auf eine oder mehrere Drehbuchfassungen.

In seiner Funktion als Agent des Chaos wirkt der Joker sogar über die Grenzen der narrativen Ebene hinaus: Nach zwei Drittel des Filmes wird er geschnappt und festgenommen, doch anstatt dass der Film endet, korrumpiert der Clown diesen scheinbaren Sieg, und wendet ihn zu seinen Gunsten. Im darauf folgenden Akt springt die Narration willkürlich zwischen Schauplätzen und Personen hin und her. Auch die Logik der Handlung ergibt an einigen Stellen wenig Sinn, als dass Szenen und Subplots aufhören und nicht mehr aufgegriffen werden. Diese Ungereimtheiten sind allerdings weniger als Fehler zu sehen, sondern vielmehr als Jokers Einfluss auf den Verlauf der cineastischen Narration. Dieser äußert sich auch auf der akustischen Ebene: Bei jedem Auftritt des Clowns ertönt dessen eigenes Sujet, eine atonale Musik, die nur aus zwei Tönen besteht, C und D.²²³ Je länger seine Szene ist, desto lauter klingt sein Thema, und übertönt alles andere. Ein Beispiel ist die Szene, als er Bruce Waynes Spendengala stürmt, und die Gäste terrorisiert. Die besondere Beziehung zwischen Batman und dem Joker wird in dieser Szene deutlich, als Ersterer schließlich eingreift und die Musik stoppt, womit auch die übermächtige Präsenz seines Gegenspielers eingeschränkt wird. Ein anderes Beispiel ist die Verhörszene am Ende des zweiten Aktes, bei welcher der Joker zunächst eindeutig der Unterlegene ist. Erst als er sein Ass im Ärmel präsentiert, und sich die Machtposition verändert hat, beginnt sein musikalisches Thema.

Ein weiteres Eingreifen des Jokers in die filmische Arbeit wird ganz am Ende deutlich, als er von Batman besiegt wird. Die beiden Kontrahenten befinden sich einander gegenüber, wobei der Joker aber kopfüber am Rand eines Hochhauses hängt. Anstatt dass die Kamera ihn während ihres Dialoges verkehrt zeigt, dreht sie sich langsam um ihre horizontale Achse, bis

²²² Cox, Greg: „The Dark Knight Rises. The Official Movie Novelization“, Titan Books, London, 2012, S. 215

²²³ Siehe: „Gotham Uncovered: Creation of a Scene: The Sound of Anarchy“, in: „The Dark Knight“, R: Nolan, Steelbook Special Edition, 0:04:15 – 0:04:23

sie ebenfalls auf dem Kopf steht. Dabei wird der Antagonist in einer scheinbar normalen Perspektive gezeigt. Die Implikation ist die, dass die Welt wahrlich auf dem Kopf steht, und einzig die beiden Feinde Batman und Joker völlig normal sind.

V.2.2.: Harvey Dent/ Two Face

Harvey Dent ist der frisch gewählte Staatsanwalt von Gotham City und hat somit die nicht ungefährliche Aufgabe übernommen, die Stadt vom organisierten Verbrechen zu säubern. Der Hardliner Dent ist zielstrebig und von Recht und Ordnung überzeugt. Er hat eine reine Weste, weshalb er den Spitznamen „Weißer Ritter“ bekommen hat, und er somit ein Aushängeschild für die Gerechtigkeit in Gotham wird. Bruce Wayne selbst sieht ihn als den Retter, den Gotham City braucht, ein Held, der keine Maske braucht und innerhalb des Gesetzes agieren kann.

In seinen Methoden ist Dent sehr hartnäckig und unbestechlich, was ihm zu seiner Zeit als Detective bei der internen Polizeikommission einen anderen Spitznamen eingebracht hat: „Two-Face“.

Dieser Spitzname ist in späterer Folge mehr als passend, als sein halbes Gesicht bei einer Explosion verbrannt und entstellt wird. Der gleichzeitige Verlust seiner Verlobten Rachel sowie der Verzicht auf Schmerzmittel lassen ihn wahnsinnig werden. Dadurch wird er aber auch empfänglich für die Manipulation durch den Joker, und erkennt, dass Gerechtigkeit nicht möglich ist, und es nur eine Konstante auf der Welt gibt: Den Zufall. Die Werte, für die Dent einst gestanden hat, werden nun pervertiert, deutlich gemacht durch seinen Münzwurf.

Vor seiner Entstellung gab er an, Entscheidungen durch das Werfen seines Glücksbringers einer Münze zu treffen. Seine Kollegen und auch Rachel Dawes meinten, dass er sich nicht immer nur auf sein Glück vertrauen könne²²⁴, doch genau das traf nicht zu: Die Münze hatte zwei identische Seiten, sodass Dent egal bei welcher Entscheidung immer gewonnen hat. Die Explosion ließ eine unversehrte und eine geschwärzte, zerkratzte Seite der Münze zurück, sodass die beiden Seiten wieder ungleich geworden waren.

Wie im Film ist Dent auch in den Comics zunächst ein aufstrebender, junger Staatsanwalt, welcher sich im Kampf für das Gute einsetzt, und mit Batman und Gordon verbündet ist. In der ursprünglichen Version verleitet ihn eine Konfrontation mit dem Serienmörder Rudolph Klemper – im Film durch den Joker ersetzt - dazu, sich mit seiner eigenen, dunklen Seite auseinanderzusetzen und diese zu akzeptieren. Als in späterer Folge während einer Gerichtsverhandlung gegen Mafioso Salvatore Marone Dent mit Säure attackiert worden ist,

²²⁴ Vgl.: „*This is your life. You can't leave something like that with chance.*“ in: „The Dark Knight“, R: Nolan, 1:14:12 – 1:14:14

wurde die linke Gesichtshälfte des Anwalts verätzt. Das Trauma und die Entstellung verliehen der bösen Seite seiner Persönlichkeit folglich ein Aussehen, und führten zu einer Persönlichkeitsspaltung, wobei die „gute“ Seite Harvey Dent, und die böse den Namen „Two-Face“ angenommen hat. Spätere Geschichten fügten noch eine schwierige und von Misshandlungen geprägte Kindheit hinzu, um dieser Charakterstörung mehr Tiefe und Glaubwürdigkeit zu verleihen.

Two-Face wurde in die Comics als Figur mit einem besonderen Tick eingeführt: Seiner Besessenheit von Dualität und allem, was mit der Zahl 2 zu tun hat. Eine Wahl wird mittels Münzwurfes getroffen. Seine Entscheidungen sind daher willkürlich und von der Lage der Münze her abhängig. Im Comic *„Arkham Asylum“* steht es mit seiner Psyche sogar schon soweit, dass er sogar die kleinsten und banalsten Entscheidungen nur mehr mithilfe seines Glücksbringers treffen kann.²²⁵ Harvey Dent ist bezeichnend für die Wandlungsfähigkeit von Comics, von realitätsfernen Abenteuern für Kinder zu tief dramatischen und philosophischen/psychologischen Geschichten über diverse Traumata, zu reifen. Denn ebenso wie das Vatermedium hat sich Two-Face von einem Schurken mit einer Obsession über Dualität zu einem tragischen und vielschichtigen Opfer widriger Umstände gewandelt.

Auch wenn der Verbrecher im Verlauf der Geschichte mehrmals durch plastische Chirurgie und psychiatrische Behandlung wieder zu einem gesellschaftlich anerkannten Bürger wurde, so hat er das Trauma nie gänzlich überwunden, und ist immer wieder zu seiner kriminellen Natur zurückgekehrt. Im Comic *„The Dark Knight Returns“* ist es Phantomschmerz, der ihn glauben lässt, dass sein Gesicht zur Gänze entstellt sei.

Eine der tragischsten Geschichten über Two-Faces Rückkehr stammt aus einer Geschichte von Dennis O'Neil aus den 1970ern: Der resozialisierte und geheilte Harvey Dent wird Opfer eines Bankraubes, bei dem der Safe mit Dynamit gesprengt wird. Er wird von der Explosion getroffen, und wieder wird die Hälfte seines Gesichtes verbrannt. Das erneute Trauma reißt die alten psychischen Wunden wieder auf, und Two-Face ist wieder da.

Bezüglich der Art und Weise der Erschaffung von Two-Face für *„The Dark Knight“* haben sich die Filmemacher gegen die aus den Comics bekannte Entstehungsgeschichte entschieden, und sich eher an Dennis O'Neils Geschichte gehalten. So ist nicht Säure, sondern eine Explosion Schuld an der Entstellung des Anwalts. Beim Versuch aus einem leerstehenden Gebäude zu fliehen, stürzt Dent in eine Benzinlache, die sein Gesicht entzündet, als er vom Feuer getroffen wird.

²²⁵ Siehe: Morrison, Grant; McKean, Dave: *„Arkham Asylum. A Serious House on Serious Earth“*, DC, 1998/2004, S. 37 f, P. 1ff

Dennoch gibt es eine Referenz auf die Ursprüngliche Comicgeschichte: Bei einer Gerichtsverhandlung gegen den von Eric Roberts gespielten Maroni befragt Dent einen angeblichen Kronzeugen. Dieser arbeitet aber nach wie vor für Maroni, und versucht, den Staatsanwalt mit einer eingeschmuggelten Pistole zu töten. Dents Leben wird durch eine Ladehemmung der Waffe gerettet. Die Szene ist nicht nur eine Anlehnung an Dents ursprüngliche Transformation zu Two-Face, sondern etabliert ihn auch als strahlenden Helden, der von der Mafia als Gefahr betrachtet wird, und ihn deshalb tot sehen will. Zudem wird auch erstmals sein Hang zum Münzwurf etabliert.

Harvey Dent ist die zentrale Figur des Filmes. Beide Parteien, Batman sowie der Joker, sind hinter ihm her, und wollen ihn für ihre jeweiligen Zwecke einspannen. Batman sieht ihn als seinen fähigen Nachfolger, der ein Held ohne Maske sein kann, während der Joker ihn zum Beweis seiner These über Verrücktheit machen möchte. Doch auch Harvey ist ein Spiegelbild für Bruce Wayne und Batman. Slawoj Žižek ist der Auffassung, dass er in Wahrheit Batmans Rivale im Film ist, und nicht der Joker.²²⁶ Er ist ebenso wie der Joker als Reaktion auf Batmans Taten in Gotham erschienen, und greift als eine Art offizieller Vigilant der Stadt noch härter gegen das Verbrechen durch. Sein unablässiger Kampf gegen das Verbrechen führt schließlich zu seinem Untergang. *„Dent's eventual capitulation to vigilante justice is more than an individual defeat, it represents Gotham's rejection of justice via due process.“*²²⁷ Die Parallelen zwischen dem „Weißen Ritter“ und dem „Dunklen Ritter“ gehen soweit, als dass sie im Laufe des Films gegenseitig für die Verbrechen des anderen eintreten. Beide Male ist es, um das System von Recht und Ordnung aufrecht zu erhalten.

Dents späterer Tod besitzt weitreichende Folgen: Während seine Taten als Two-Face Batman in die Schuhe geschoben werden, wird Dent als Held gefeiert. Er darf nicht diskreditiert werden, denn dann würden all die Verbrecher, die er hinter Gitter gebracht hat, wieder auf freien Fuß gesetzt werden, wie ihm vom Bürgermeister zu bedenken gegeben worden ist.²²⁸ Daher wird sein öffentliches Bild aufrechterhalten. In seinem Gedenken wird der Harvey Dent-Akt eingeführt, und Gotham zu einem Polizeistaat erklärt. Mehr dazu in „Kapitel VI“.

²²⁶ Vgl.: „Batmans true rival is not his ostensible opponent, the Joker, but Harvey Dent, the „white knight“, the aggressive new district attorney.“ in: Žižek, Slawoj: „The People's Republic of Gotham“, in: „New Statesman“, August 2012, S. 50

²²⁷ Bott, Nicholas: „How can Satan cast out Satan? Violence and the birth of the Sacred in Christopher Nolans The Dark Knight“, in: „Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture“, Vol 20, Michigan State University Press, 2013, S. 250

²²⁸ Vgl.: „Because if they [Korrumpierte Politiker, Polizisten, Reporter, Gangster, Anm. BM] got anything on you, and those criminals are back on the streets, followed swiftly by me and you“ in: „The Dark Knight“, R: Nolan, 0:41:3 - 0:41:45

V.3.: Kriminelle vs. Freaks: Das lange Halloween

In „*The Dark Knight*“ ist Batman bereits etwa ein Jahr in Gotham City tätig. Sein Kampf gegen das Verbrechen hat wahrhaftig die BürgerInnen inspiriert. So beschlossen einige Zivilisten ohne Ausbildung, seinem Beispiel zu folgen und gründeten eine maskierte Bürgerwehr. Sie verkleiden sich ebenso als Fledermaus und fallen als Doppelgänger Batmans auf. Da sie aber kein Training besitzen, greifen sie auf lethale Gewalt zurück und benutzen Schusswaffen, wobei sie auch vom Töten nicht zurückschrecken. Dem Original stören diese „Nachahmer“, da diese seine, ihre eigene und die Sicherheit von Unschuldigen gefährden. „*That wasn't exactly what I had in mind when I was talking about inspiring people*“, erklärt er Alfred²²⁹. In einer Auseinandersetzung mit Gangstern attackiert er daher sowohl Feinde als auch unerwünschte Helfer, und rät ihnen auch, ihr Tun sein zu lassen und ihm nicht länger in die Quere zu kommen. Auf die Frage, was der Unterschied zwischen ihm und ihnen selbst sei, geht Batman nicht auf seinen selbstaufgelegten Moralkodex ein, der ihm die Nutzung von Feuerwaffen oder Töten untersagt, sondern weist auf die äußerlichen Unterschiede zwischen ihnen hin: „*I'm not wearing hockey pads*.“²³⁰ Diese Männer sind nicht trainiert, sondern haben Bierbäuche und tragen Schutzwesten. Dass Batmans Inspiration auf die Menschen sich anders auswirkt, als er denkt, stammt natürlich ebenfalls aus den Comics. In „*The Dark Knight Returns*“ lässt ein Zeitungsbericht über die Wiederkehr des Dunklen Ritters einen übergewichtigen Geldeintreiber dazu veranlassen, sich wie sein Idol zu kleiden, und ebenfalls ins Verbrechensbekämpfungsgeschäft einzusteigen. Unbegabt und mental einfach gestrickt, greift auch dieser auf Waffengewalt zurück, wobei er selbst ums Leben kommt. Der nachfolgende Medienbericht beschreibt ihn als „*verrückten Möchtegern-Killer, der als Batman gekleidet ist*.“²³¹

Zudem gibt es in Millers Graphic Novel noch die ehemaligen Gangmitglieder der Mutants, welche nach Niederlage ihres Anführers Batman als Vorbild genommen haben, und sich seitdem „Sons of the Batman“ nennen, wobei sie ebenfalls mit Waffengewalt für Recht und Ordnung sorgen wollen.

Doch die unbeholfenen Nachahmer in „*The Dark Knight*“ sind nicht die einzigen Leute, die das Auftreten von Batman inspiriert hat. Während der Kampf gegen das organisierte Verbrechen in der Stadt durch neue Mitstreiter wie Staatsanwalt Harvey Dent in die finalen

²²⁹ „*The Dark Knight*“, R: Nolan, 0:13:02 – 0:13:05

²³⁰ Ebd., 0:10:32

²³¹ Vgl.: „*Crazed would-be killer dresses as Batman...*“ in: Miller; Janson: „*The Dark Knight Returns*“, S. 90, P. 9

Runden geht, hat sich eine neue Art von Verbrechern gebildet: Leute wie der Joker, denen nichts an Geld oder Macht liegen, sondern nur die Ordnung ins Chaos stürzen möchten. Es ist die Geburtsstunde der Superbösewichter, als der Joker die Stadt übernimmt, und die gewöhnlichen Gangsterbosse chancenlos zurückbleiben.

Ein ähnliches Konzept verfolgen Jeph Loeb und Tim Sale's Graphic Novel „*The Long Halloween*“ und dessen Fortsetzung „*Dark Victory*“: Beide Comics sind auf jenem Universum aufgebaut, welches durch „*Year One*“ etabliert worden ist, und halten auch einen ähnlichen Zeichenstil wie der Mazzuchellis. Die Farbgebung und Bleistiftführung geben den Comics einen Noir-artigen Stil. LeserInnen sind sich von Anfang an sicher, eine knallharte Detektivgeschichte zu lesen.

Batmans Auftreten bewirkt einen Machtwechsel in Gothams Unterwelt in „*The Long Halloween*“. Auf der Suche nach einem mysteriösen Serienkiller, welcher es vor allem auf Angehörige der Falcone-Familie abgesehen hat, verbündet sich Batman mit Staatsanwalt Dent sowie Commissioner Gordon, um zugleich die Mafia zu zerschlagen. Da der Mörder immer nur an Feiertagen zuschlägt, taufen ihn die Medien auf den Namen „Holiday“. Dass sich dieser am Ende als Falcones eigener Sohn entpuppt, zeugt davon, dass in Gotham ein neuer Ton in Sachen Kriminalität schlägt. Ehre, Respekt und Familiensinn unter Gaunern ist dem eigenen Wohl und Triumph gewichen.

Während der Ermittlung im Fall „Holiday“ wird nicht nur Falcones Imperium zerschlagen, sondern auch Harvey Dent erleidet sein berüchtigtes Trauma. Er wird zu Two-Face, dem Doppelgesichtigen Meisterkriminellen, welcher sich am Ende mit den anderen etablierten Superschurken wie Joker, Scarecrow und Poison Ivy verbündet, um sich an Falcone zu rächen. Während dadurch eine Umstrukturierung der Mächte in der Gothamer Unterwelt erfolgt, ist Two-Face an gar keiner Herrschaft interessiert. Vielmehr stellt er sich nach Vollendung seiner Vergeltung Batman und der Exekutive. Ähnliche Ambitionen hat auch Harvey am Ende des Filmes. „*You think I wanna escape from this? There is no escape from this!*“²³² Er will Rache, doch an Flucht denkt er gar nicht.

Auch wenn Mafiosi und Freaks, wie die neue Brut an Verbrechern genannt wird, unterschiedlichen Kalibers sind, so erfolgen sowohl in Comics als auch den Filmen oftmals auch Kooperationen zwischen ihnen. Vor seinem Sturz in „*The Long Halloween*“ hat sich Falcone mit Poison Ivy, eben einer jener Freaks, verbündet, um so Bruce Wayne als Geschäftsrivalen aus dem Weg zu räumen. Ein solches Bündnis hat es zwar schon in „*Batman Begins*“ durch Ra's al Ghul und Scarecrow mit Falcone gegeben, doch jenes in „*The*

²³² „*The Dark Knight*“, R: Nolan, 2:17:46 – 2:17:52

Dark Knight“ hat weitaus mehr Bedeutung: Der Joker unterbricht ein bedeutendes Geschäftstreffen der verschiedenen Gangsterbosse der Stadt während einer wichtigen Exposition – ein Symbol für die Störung, die sein Auftreten in der Unterwelt hervorruft - und bietet ihnen den Handel an, Batman für die Hälfte ihres gesamten Vermögens zu töten. „*You see a guy like me...*“²³³, beginnt der Joker seinen Pitch, bevor er vom Mafioso Gambol mit der Beschimpfung „*Freak*“²³⁴ unterbrochen wird. Die neue Brut an Verbrechern ist hier auch allenfalls – noch – ein unbeliebter Hausgast.

Die Bosse finden allerdings nur allzu spät heraus, dass sie einen sprichwörtlichen Pakt mit dem Teufel geschlossen haben, denn der Joker hintergeht sie, und übernimmt die alleinige Herrschaft über die Stadt. „*All you care about is money. This town deserves a better class of criminals. And I'm gonna give it to them.*“²³⁵, erklärt er dem Mafioso namens „Tscheche“. Kurz darauf entledigt der Joker sich dessen, indem er ihn an die eigenen Hunde verfüttert, was wiederum seine Behauptung, dass jeder im Grunde schlecht ist, wenn es einem nur übel genug ginge, unterstreichen soll.

Obwohl in „*The Dark Knight*“ alles auf diesen Herrschaftswechsel und das Aufkommen der Freaks in der Unterwelt hindeutet, so findet er bzw. es doch nicht statt. Der Joker kann aufgehalten, und sein Masterplan durch eine Lüge vereitelt werden. Die „Morgendämmerung der Freaks“ bekommt gar keine Chance durch die spätere gesetzliche Regelung, wie sie in „*The Dark Knight Rises*“ existiert.

Es ist passend, dass diese Geschichte eine Vorlage für diesen Film geworden ist. Immerhin verhält sich „*The Long Halloween*“ zu „*Year One*“ beinahe so, wie „*The Dark Knight*“ zu „*Batman Begins*“. Dadurch hat die filmische Fortsetzung des Franchises das Sequel jenes Comics adaptiert, welcher als Vorlage für den Vorgängerkfilm gedient hat.

V.4.: The Dark Knight und die Rückkehr des Dunklen Ritters

Der Titel „*The Dark Knight*“ weist signifikant auf Frank Millers Epos „*The Dark Knight Returns*“ hin. Diese Graphic Novel und der Film weisen ein paar Gemeinsamkeiten auf: Wie im vorigen Kapitel schon behandelt wurde, hat Batmans Präsenz in der Stadt Auswirkungen auf Bürger und Verbrecher. So bekommt er es mit Nachahmern zu tun, die seine Arbeit eher behindern als dass sie ihm helfen.

In seiner Verbrecherjagd geht Batman wesentlich brutaler und ruchloser vor, und ist auch bereit, Kriminelle zu verletzen. Im Comic tut er dies aus Überzeugung: Als er bei seiner

²³³ „*The Dark Knight*“, R: Nolan, 0:24:07 – 0:24:09

²³⁴ Ebd., 0:24:08 – 0:24:10

²³⁵ Ebd., 1:43:30 – 1:43:38

ersten Aktion nach Jahren einem bewaffneten Mann gegenübersteht, erkennt er sieben Methoden, diesen zu entwaffnen, drei rasche und harmlose, drei tödliche. Er wählt die letzte, die zwar nicht tötet, aber seinen Gegner schwer verletzt und paralysiert. Darauf angesprochen, meint er lediglich: „*He's young. He'll probably walk again.*“²³⁶

Im Film hingegen ist dieses Verhalten als Reaktion auf die Handlungen des Jokers zu verstehen, er wird an seine moralischen Grenzen getrieben. Nach der vermeintlichen Ermordung von Jim Gordon rastet er aus, und bedroht Maroni, um den Aufenthaltsort des Jokers zu erfahren. Dabei hält er ihn über die Brüstung eines Balkons. Maroni zeigt keinerlei Furcht und meint nur, dass ein Sturz ihn nicht töten würde. Batman erwidert: „*I'm counting on it,*“²³⁷ und lässt ihn fallen, was einen Beinbruch zur Folge hat.

Auch Batmans Kostüm ändert sich im Verlauf des Filmes. In Superheldenfilm-Franchises ist es sehr oft gebräuchlich, dass in den Fortsetzungen neue Kostüme für Marketingzwecke eingeführt werden. Solche Kleidungswechsel bleiben meist unerwähnt – eine Ausnahme ist „*Batman Forever*“ – doch in „*The Dark Knight*“ ist es nicht nur ein Teil der Handlung, sondern passt auch thematisch zum Titel des Filmes: Da Bruce Wayne in seinem Kostüm wenig Bewegungsfreiraum hat, bittet er Fox um ein Neues. Er bekommt daraufhin eine Rüstung, die ihm wesentlich mehr Spielraum und ein „ritterliches“ Aussehen verschafft.

In der Graphic Novel „*The Dark Knight Returns*“ zieht sich Batman auch öfters ein anderes Kostüm an: Zunächst trägt er ein graues mit blauer Maske und blauem Umhang, das schwarze Fledermausemblem in einem gelben Kreis in Mitte der Brust – eine Zielscheibe, um Schüsse auf das Gesicht abzulenken.²³⁸ Später werden Maske und Umhang schwarz, die gelbe Zielscheibe fällt weg, nur das schwarze Emblem bleibt. Für den großen Showdown gegen seinen einstigen Freund Superman bereitet er sich besonders vor, und zieht eine Kampfrüstung an, um gegen den Mann aus Stahl eine Chance zu haben.

Bis auf Superman und die Mutants-Gang sind die Gegner, mit denen er es in Film und Comic zu tun bekommt, dieselben: Joker und Two-Face. Nur dass anstatt einer jeweilig finalen Konfrontation mit den beiden im Comic im Film das erste Aufeinandertreffen mit dem Joker und Two-Face geschildert wird. Wobei gesagt werden kann, dass es aufgrund des Endes des Filmes und der daraus resultierenden Einführung des Dent-Aktes durchaus auch das letzte Zusammentreffen zwischen den Kontrahenten ist.

Batman hat in „*The Dark Knight Returns*“ auch mehrere Auseinandersetzungen mit der Polizei, als die neue Polizeipräsidentin einen Haftbefehl gegen ihn ausstellen lässt. Eine

²³⁶ Miller; Janson: „*The Dark Knight Returns*“, S. 39, P.7

²³⁷ „*The Dark Knight*“, R: Nolan, 1:05:46

²³⁸ Vgl. „*Why do you think I wear a target on my chest...can't armor my head.*“ in: Miller; Janson: „*The Dark Knight Returns*“, S. 51, P.8

Sondereinheit versucht ihn daran zu hindern, den Joker festzunehmen, und der „Dunkle Ritter“ nutzt all seine Gerätschaften und Fähigkeiten, um sie unschädlich zu machen.

Ähnlich, wenn auch etwas variiert, ist es in „*The Dark Knight*“: Batman kämpft auch gegen die Polizei, allerdings nur deshalb, um zu verhindern, dass diese in eine Falle laufen bzw. die unschuldigen Geiseln des Jokers erschießen. Am Ende des Filmes wird er zwangsläufig dennoch von der Exekutive, ausgehend von einem Haftbefehl des kürzlich beförderten Commissioner Gordon, gejagt.

Trotz einiger Gemeinsamkeiten sind die Handlungen der beiden Geschichten jedoch völlig verschieden. Der Film spielt zur Anfangszeit des dunklen Ritters, während der Comic an dessen Ende angesiedelt ist. Zudem werden viele der von Miller verwendeten filmischen und medialen Stilmittel, wie z.B. die Integration mehrerer Nachrichtensendungen und anderer Medien, die als eine „*ironisch-politische Kommentarebene*“²³⁹ fungieren, nicht übernommen.

V.5.: Der Dunkle Ritter und der Witz, für den man tötet

„Da sind diese beiden Typen im Irrenhaus; und eines Tages wollen sie dort nicht länger bleiben. Sie beschließen also zu fliehen. Also steigen sie aufs Dach und dort, nur einen kleinen Sprung entfernt, sehen sie die Dächer der Stadt, die im Mondlicht vor ihnen liegen. Die sie zur Freiheit führen. Und der erste Typ springt auf's nächste Dach, kein Problem. Aber sein Freund, er traut sich nicht. Er hat Angst zu fallen. Aber der andere hat eine Idee. Er sagt: 'Hey! Ich hab 'ne Taschenlampe! Ich leuchte über den Abgrund und du kannst auf dem Strahl rüberlaufen!' Aber der andere schüttelt nur den Kopf. Er sagt: 'Ja glaubst du ich bin Irrel? Du würdest sie ausmachen, wenn ich halb drüben bin!'“²⁴⁰

„*The Dark Knight*“ nimmt nicht nur für die Charakterisierung des Jokers Anleihen an Alan Moores „*The Killing Joke*“, sondern auch für andere auftretende Thematiken. Hinlänglich der Story haben die beiden Geschichten zwar wenig gemeinsam, doch bezüglich des Jokers Plans gibt es Übereinstimmungen. Im Comic versucht der Joker zu beweisen, dass es nur einen schlechten Tag braucht, um einen Menschen verrückt werden zu lassen. Seine Wahl fällt auf Jim Gordon, in dessen Wohnung er mit seinen Gefolgsleuten eindringt. Dort verkrüppelt er nicht nur Barbara Gordon, sondern lässt auch ihren Vater entführen und erstellt Fotos von der wehrlosen und entblößten Tochter. Diese präsentiert er dem in einem winzigen Käfig eingepferchten Gordon, um ihn zu traumatisieren und wahnsinnig zu machen. Ob dabei

²³⁹ Ballhausen; Krenn: „Politik der Feindschaft“, in: Kainz: „Comic.Film.Helden.“, S. 59

²⁴⁰ Vgl.: Moore, Alan; Bolland, Brian, „Batman – The Killing Joke - Bitte Lächeln“, in: „Klassiker der Comicliteratur #07 - Batman“, S. 155, P. 1-7

weitere Handlungen, vor allem in sexueller Natur, erfolgt sind, ist nicht näher erläutert, und bleiben der Fantasie des/der LeserIn vorenthalten.²⁴¹ Jokers Ziel ist es, Batman zu beweisen, dass jeder Mensch in Lage ist so verrückt zu werden wie sie beide selbst, und dass es dazu nur einen wirklich schlechten Tag bräuchte. *„Ein schlimmer Tag genügt, um den stärksten Mann wahnsinnig zu machen.“*²⁴² Seine Wahl ist auf Gordon gefallen, weil er als positives Bindeglied zwischen Batman und dem Gesetz steht, und eine persönliche Beziehung zu dem Vigilanten. *„He wanted to proof, that even someone as good as you, could fall“*²⁴³, äußert ich der Held gegenüber Two-Face im Film. Diese Aussage ist sowohl auf Dent im Film als auch auf Gordon im Comic bezogen.

Doch Jokers Plan im Comic geht nicht auf. Batman rettet Gordon aus den Fängen des Clowns. Trotz des Traumas ist der Commissioner bei klarem Verstand und erklärt Batman, dass er den Joker fangen müsse. *„Du musst ihn fassen...und zwar so, wie es das Gesetz verlangt [...] Er muss erkennen, dass wir nicht so sind wie er!“*²⁴⁴ Nach wie vor wird hier an den Regeln und Gesetzen der Gesellschaft festgehalten, denen sich die bunte Schurkenriege der Freaks und Kriminellen entsagt hat. Im dazugehörigen Panel sind die geschlossenen Tore des „House of Fun“ zu erkennen, in welches sich der Joker zurückgezogen hat. Batman ist schon längst nicht mehr bei seinem Freund, sondern ebenfalls dort hineingegangen.

Gordons Worte prallen an den Toren ab, denn Vernunft und Logik haben in der Welt dahinter keinen Platz. An diesem Ort wird die Verrücktheit der beiden Gegenpole manifest. Wände, die Gesichter zu monströsen Fratzen verunstalten, mit Spießen versehene Fallgruben, und verzerrende Spiegelgänge. Die Attraktion eines ehemaligen Vergnügungsparks ist in ein Horror-Kabinett pervertiert worden. Auch in der Farbgestaltung der Panels ist diese Differenzierung von der Außenwelt, der Normalität, zu erkennen. Außerhalb des Gebäudes ist das Farbspektrum trotz Nacht relativ breit gefächert. Im Inneren des „House of Fun“ herrschen dagegen lediglich die beiden Komplementärfarben rot und grün vor. Es repräsentiert eine Welt, in der es nur zwei Extreme gibt, und keine Graustufen dazwischen.*

²⁴¹ Vgl.: *„The question of whether the Joker has committed any further acts of sexual assault is left open – three dots follow Barbara Gordon's 'Oh God, I remember! Oh Bruce, what he did,' thus leaving the reader to fill in the blanks“* in: Drennig: „American Anxieties about Urbanity and the Batman Narratives“, S. 92

²⁴² Moore, Alan; Bolland, Brian, „Batman – The Killing Joke - Bitte Lächeln“, in: „Klassiker der Comicliteratur #07 – Batman“, S. 148, P. 3

²⁴³ „The Dark Knight“, R: Nolan, 2:18:43 – 2:18:48

²⁴⁴ Moore, Alan; Bolland, Brian, „Batman – The Killing Joke - Bitte Lächeln“, in: „Klassiker der Comicliteratur #07 – Batman“, S. 147, P. 2-6

* Anm.: Im Nachdruck von 2008 wurde die ursprüngliche Kolorierung von John Higgins durch Zeichner Brian Bolland selbst gänzlich überarbeitet. Dabei fiel die Farbgebung recht matt und trist aus, und die bunte Farbpalette, vor allem bei der Sequenz im „House of Fun“, ging verloren.

Der Showdown im „House of Fun“ lässt die beiden Gegner isoliert von jedweder unterstützenden bzw. normalen Umwelt kämpfen. Die finale Konfrontation zwischen Batman und dem Joker im Film spielt sich ähnlich ab. Während die Polizei Jokers Geiseln in den unteren Ebenen eines im Rohbau befindlichen Gebäudes befreit, duellieren sich in einem der obersten Stockwerke Batman und der Joker. Der Schauplatz ihres Kampfes ist vom restlichen Kampfgeschehen abgeschieden. Des weiteren dient er einem ähnlichen Zweck wie das „House of Fun“, nämlich eine Manifestation der Kontrahenten zu sein. Wie zu Beginn dieses Kapitels gesagt wurde, ist das veränderte Stadtbild eine visuelle Manifestation für die Veränderungen, die Batman in Gotham hervorgerufen hat. Den Film über wurden nur vollständige Hochhäuser und andere Gebäude gezeigt, die entweder ganz geblieben sind oder durch den Joker in die Luft gejagt wurden. Die stabilen Hochhäuser repräsentieren hierbei einen gesunden Körper bzw. Verstand, während die hoch gejagten Häuser für den Wahnsinn stehen.

Das „Prewitt-Building“, wie der Rohbau genannt wird, bildet hier die Ausnahme, da es unfertig ist, und weder dem einem Extrem (fertiges Gebäude), noch dem anderen Extrem (verfallene oder zerstörte Ruinen) zuzuordnen ist. In diesem Fall spiegelt dieser Rohbau Bruce Waynes Psyche wider, ein Geist, der auf der Schwelle zwischen klarem Verstand und Wahnsinn steht. Weitere Hinweise darauf sind die Lage des hochmodernen Batbunkers unter einer Großbaustelle von Wayne Enterprises sowie die Tatsache, dass Wayne Manor sich noch im Wiederaufbau befindet.

Während des Jokers Plan in „*The Killing Joke*“ scheinbar nicht geklappt hat, sieht es in „*The Dark Knight*“ anders aus. Hier ist aber auch nicht Gordon das Opfer, sondern Harvey Dent. „*Because you were the best of us*“²⁴⁵, versucht der Protagonist am Ende die Wahl des Jokers zu erklären. Batman kann in gesetzlichen und moralischen Graustufen agieren, Gordon hat seinen eigenen Tod vorgetäuscht, um im Geheimen weiter agieren zu können, doch Dent muss ständig ein sauberes Bild in den Augen der Bevölkerung abgeben. Der Staatsanwalt wird ebenfalls entführt, mit der eigentlichen Absicht, ihn und Rachel zu töten, wobei sie zusätzlich dazu in ein perfides Psychospiel für Batman und Gordon mit eingebunden werden.

Im Krankenhaus, in welchem Dents Verletzungen behandelt werden, kommt es schließlich zur einzigen Begegnung zwischen dem Staatsanwalt und dem Joker. Ans Bett gefesselt, vom Tod seiner Lebensgefährtin psychisch traumatisiert, schwer verletzt und durch den Verzicht auf Schmerzmittel halb wahnsinnig geworden, ist Dent dem Joker hilflos ausgeliefert. Doch

²⁴⁵ „*The Dark Knight*“, R: Nolan, 2:18:40 – 2:18:42

dieser will ihm keinen weiteren Schaden zufügen, sondern ihn von seinem Weltbild überzeugen. Er behauptet, nicht für die Entführung und Ermordung verantwortlich zu sein, und gibt auch vor, nicht wirklich zu planen. Er vergleicht sich mit einem Hund, der Autoreifen nachrennt: Dann selbst nicht zu wissen, was er damit machen soll.²⁴⁶

„They [Die Mafiabosse, die Polizei, Anm. BM] are schemers. Schemers trying to control their little worlds. I'm not a schemer. I just show the schemers how pathetic their attempts to control things really are. [...] It's the schemers, that put you where you are. You were a schemer, you had plans, and look where that got you.“²⁴⁷

Vor Dent zeigt sich der Joker als Agent des Chaos, und als der Manipulator, der er ist. Um seinen Gegner von seiner Agenda zu überzeugen, offenbart er seine Philosophie des Planes. Die Menschen vegetieren in ihrer eigenen Welt dahin, und sind eben sorglos, solange alles nach Plan verläuft. Sobald es jedoch Abweichungen gibt, drehen sie durch und geraten in Panik. Seine Devise ist es, den Menschen ihre wahre Natur zu zeigen.

Zudem kommt noch hinzu, dass er den Staatsanwalt losbindet und scheinbar die Wahl überlässt, was weiter mit ihm selbst geschehen soll, indem er ihm eine Waffe in die Hand drückt. In Wahrheit jedoch überlässt er ihm keine Wahl, sondern gaukelt diese ihm nur vor. Selbst wenn Dent abdrücken würde, hätte die Haltung der Waffe keinen Schuss ausgelöst. Doch in seinem Zustand ist Dent anfällig für die Verlockungen des Jokers, übersieht offensichtliches und lässt sich vom Wahnsinn übernehmen. Seine Transformation in Two-Face ist vollendet, als er beschließt, seine Entscheidungen dem Zufall zu überlassen, und die Münze wirft. „*I took Gotham's 'White Knight', and I brought him down to our level. It wasn't hard. You see, madness is like gravity. All it takes is a little push,*“²⁴⁸ beschreibt der Joker gegen Ende seine Tat.

Im eigentlichen Showdown des Filmes stehen sich daraufhin dann drei Männer gegenüber, und reden über ihr weiteres Schicksal. Dent will Rache an Gordon, weil er Rachel in die Obhut von korrupten Polizisten gegeben hat, und auch an Batman, weil er ihn anstatt sie gerettet hat. Two-Face hält die Waffe in der Hand, also ist er es auch, der in dieser Situation die Entscheidungsgewalt trägt. Doch anstatt auf Logik, Vernunft und Recht Bezug zu nehmen, entscheidet er via Münzwurf. Batman und Dent treffen die ersten beiden Münzwürfe.

²⁴⁶ Vgl.: „*I'm a dog chasing tards: I wouldn't know what to do with one when I caught one.*“ in: „The Dark Knight“, R: Nolan, 1:48:16 – 1:48:21

²⁴⁷ Ebd., 1:48:33 – 1:49:22

²⁴⁸ Ebd., 2:14:53 – 2:15:10

Der Dritte zielt auf Gordon ab und entscheidet über das Leben dessen Sohnes, die Person, die er laut Dent am meisten liebt.²⁴⁹ Doch Batman wartet das Ergebnis nicht ab, sondern attackiert Two-Face im entscheidenden Moment. Dieses Eingreifen verhindert den Abschluss von Harvey's Streben nach universeller Fairness. Nicht der Zufall hat den Ausgang des Geschehens bestimmt, sondern eine der beteiligten Personen.

Die Inszenierung des Showdowns als ein Gespräch erweckt auch die Illusion eines Theaterstückes. Gerade die Nähe zu diesem Medium scheint ein kurioser Schachzug der Filmemacher zu sein, besitzen diese beiden Medien doch verschiedene Normen und formelle Voraussetzungen für das Spiel. Ein Theaterstück stellt die Sprache und den Text in den Mittelpunkt. Über diese Formen wird oftmals das meiste an Handlung erzählt. Doch wie Brian McFarlane feststellt, ist „Gerede“ ein Feind des Filmes.²⁵⁰ Eine bekannte Devise des Films lautet „Show, don't tell!“ Es gilt als wichtiger, etwas zu zeigen, als darüber zu berichten. Doch diese Szene ist kein „Tell“. Vielmehr zeigt sie, wie sehr die Taten des Jokers diese drei Männer verändert hat, und welche Standpunkte sie nun haben.

In des Jokers Auswahl des exemplarischen Verrückten liegt auch die große Differenzierung zwischen „*The Killing Joke*“ und „*The Dark Knight*“: Die eine Person, Gordon, ist ein Beweis für Batmans Triumph, die andere, Dent, ein Beweis für sein Scheitern.

Der wortwörtliche Sturz beider Figuren, Dents und Batmans, am Ende des Filmes suggeriert eine weitere Ähnlichkeit zwischen ihnen, und gibt zur gleichen Zeit eine Vorwegnahme auf den dritten Teil. Beide haben traumatische Erlebnisse erlebt und geliebte Menschen verloren. Sie gehen nur unterschiedlich damit um: Batman und Dent fallen, doch Batman ist derjenige, der wortwörtlich und metaphorisch wieder aufsteht.

V.6.: The Dark Knight vs Tim Burtons Batman

Nicht nur in den Comics kann nach Ansatzpunkten für Handlungsmotive in „*The Dark Knight*“ gesucht werden. Aufgrund dessen, dass der Joker der Antagonist des Filmes ist, könnte Nolans Film mit dem Burtons verglichen werden. Beide Comic-Adaptionen weisen einige signifikante Szenen auf, die einander ähneln, jedoch verschieden inszeniert wurden und/ oder enden.

Zunächst einmal folgt ein Blick auf die Gemeinsamkeiten: Eine interessante Ähnlichkeit weist das Handlungselement der Ablöse der alten Verbrechenstrukturen durch die neue auf: Wie in „Kapitel V.3.“ erwähnt besiegelt das Auftauchen des Jokers in Gotham das Schicksal

²⁴⁹ Vgl.: „*Just the person you love most.*“ in: Ebd., 2:16:42 – 2:16:44

²⁵⁰ Vgl.: „*And „talk“ is often seen as the enemy of film.*“ in: McFarlane: „*Reading Film and Literature*“, in: Cartmell; Whelehan [Hrsg]: „*The Cambridge Companion to Literature on Screen*“, S. 25

der vorherrschenden Mafiaklans. Durch gezielte Aktionen gegen die unvorbereiteten Mafiosi wird er zum neuen Boss der organisierten Kriminalität. Wie den diversen Gangsterbossen in „*The Dark Knight*“ ergeht es auch dem Mafioso Carl Grissom in „*Batman*“. Er sieht sich als überlegen und uneingeschränkter Herr über die Stadt. Doch als sein totgeglaubter Partner Jack als Joker wiederkehrt, spürt auch er den Machtwechsel in der Stadt am eigenen Leib. Joker vereint auch hier die verschiedenen Untergruppierungen unter sich, hintergeht die herkömmlichen Kriminellen aber ebenso, wie es sein „*The Dark Knight*“-Pendant tut. Wie Nicholsons Joker Grissoms ehemalige Handlanger überzeugen konnte, für ihn zu arbeiten, wird nicht gezeigt. Nolans Film hingegen weißt aber nach wie vor die sozioethische Thematik um Armut und Arbeitsplätze auf, sodass eine solche als Begründung dafür in seinem Film ausreicht.

Batmans Handeln erschafft auch in beiden Fällen den Bösewicht: In „*Batman*“ wird es offensichtlich durch seine missglückte Rettung Jack Napiers gezeigt. In „*The Dark Knight*“ ist es nicht nur ebenso seine Entscheidung, Harvey Dent zu retten, welche diesen schlussendlich zu „Two-Face“ werden lässt,^{*} sondern auch sein generelles Handeln, welches zum Erscheinen des Jokers geführt hat. Es ist eine Aktion, die eine Reaktion bedingt hat.

In Bezug auf die Unterschiede liegt eine große Differenz schon einmal in der Behandlung der Figuren. Während Batman und sein Alter Ego Bruce Wayne in Burtons Film bereits früh auftauchen, liegt der Fokus erst relativ spät auf ihm; zu Beginn wird eher aus der Perspektive von Vicky Vale erzählt. Hingegen bei „*The Dark Knight*“ der Fokus klar bei Batman liegt, und er relativ von Anfang an auch als Hauptfigur auftritt.

In beiden Filmen schickt der Joker eine Videonachricht sowohl an Gotham als auch an Batman gerichtet. Beide Male wünscht er eine Demaskierung des Rächers, wobei er selbst verschleiern des Make-Up trägt. Das straft seine Aufforderung aber nur in Burtons Film Lügen, denn dort gibt er vor, sich abgeschminkt zu haben. In Nolans Film hingegen gibt er zu, dass das Jokergesicht sein wahres Gesicht sei, die Fratze des Wahnsinns. Allerdings lügt er ebenfalls auch in dieser Version, denn er beteuert, zu seinem Wort zu stehen²⁵¹, was er in späterer Folge unmissverständlich widerlegt.

Unterschiede gibt es auch in der Art und Weise, wie das Medium des Fernsehens für die Botschaft verwendet wird: Nicholsons Joker okkupiert das Signal eines Fernsehsenders und hat einen Auftritt vor einer Live-Kamera. Er ist up-to-date mit dem technologischen Fortschritt, und weiß, wie man Sender hacken kann. Seine Selbstinszenierung bleibt aber

^{*} Batmans Mitschuld an Dent Schicksal wird durch ein flammendes Batsymbol auf Harveys Kleidung und Gesicht visualisiert. Ganz kurz ist diese bei 1:36:11 zu sehen.

²⁵¹ Vgl.: „*I'm a man of my word*“ in: „*The Dark Knight*“, R: Nolan, 0:43:28 – 0:43:29

bescheiden klassisch: Die Kamera steht auf einem Stativ, und fängt den in einem Polsterstuhl sitzenden Jack Napier in einer starren Einstellung ein. Sein Auftreten ist sehr theatralisch, und er ist sich der Möglichkeiten des Live-Mediums vollends bewusst: Die eigentlich laufenden Sendungen werden mit einer Wischblende beiseite geschoben, was Nicholsons Joker mit einer passenden Handbewegung begleitet.

Auf der anderen Seite wiederum gibt sich Ledgers Joker in Sachen technologischem Verständnis recht bescheiden: Er lässt der Stadtverwaltung bzw. den Medien lediglich ein Video zukommen. In diesem führt er selbst die Kamera und erzeugt wackelige, aber dynamische Bilder, als er zunächst sein Opfer und dann sich selbst filmt. Seine Kameraführung ist ganz im Shaky-Cam-Stil von Found Footage-Filmen und Youtube-Eigenproduktionen, und soll Terror und Furcht auslösen, während in Burtons „*Batman*“ es die Absicht war, die BewohnerInnen der Stadt in falscher Sicherheit zu wiegen. Die beiden Versionen des Jokers unterscheiden sich also sehr deutlich in ihrem medialen Umgang mit Technologien.

In einer Szene während des Showdowns des Burtonfilmes steht der Joker in der Mitte einer Straße, auf den angreifenden Batman in seinem Batwing lauernd. Im entscheidenden Moment zieht er eine Waffe und feuert damit auf das Flugobjekt, und bringt es dadurch zum Abstürzen. Für die Erwartungshaltung des Publikums wurde eine ähnliche Szene in „*The Dark Knight*“ eingebaut: Nachdem sich sein LKW überschlagen hat, taumelt der Verbrecher aus dem Fahrzeug und Batman auf seinem Batpod entgegen. Der Held rast direkt auf ihn zu, und der Joker verlangt von diesem, ihn zu überfahren, um so einen moralischen Sieg über seinen Opponenten zu haben. In beiden Filmen sieht es zunächst so aus, als ob Batman wirklich bereit dazu wäre, jedoch entscheidet er sich im letzten Augenblick anders.

Am Ende von „*The Dark Knight*“ wirft Batman den Joker über das Gerüst des „Prewitt-Buildings“, und der Bösewicht fällt hinunter. Ebenso stürzt der Joker in „*Batman*“ bei seiner Flucht von einem Kathedralendach in die Tiefe, als Batman diesen am Entkommen hindert. Während Batman ihn im Film von 1989 aber verunglücken lässt, beschließt der Protagonist in Nolans Film, seinem Erzfeind doch noch das Leben zu retten und fängt seinen lachenden Gegenspieler mithilfe seines Greifhakens rechtzeitig vor dem Aufprall auf.

All diese genannten Sequenzen und Situation sind einander sehr ähnlich, doch unterscheiden sich in ihren Resultaten. Die Filmemacher haben jene Szenen eingebaut, um ihre Version Batmans von dem aus vergangenen Tagen abzuheben und zu zeigen, dass er auch anders handeln kann. So gesehen ist Nolans Batman durch seine Weigerung nicht zu töten bzw. den

Versuch, es nicht zu tun, ein Kommentar auf Burtons Version, der keine Skrupel davor gehabt hatte.

V.7.: The Dark Knight is watching you

Der Joker verlangt Batman alles ab und zwingt ihn zum Äußersten. Anfangs ist er für den „maskierten Rächer“ nichts weiter als ein gewöhnlicher Krimineller. Als Batman sich entscheiden muss, ob er den Joker und das organisierten Verbrechen vor Gericht bringt, meint er: „*One man, or the entire mob? He [der Joker, Anm. BM] can wait.*“²⁵² Zu dieser Zeit hat er auch noch keine Erfahrung mit diesem Schurken oder ähnlichen Freaks gemacht. Gegen Ende besitzt er aber eine andere Meinung darüber: „*It's not that simple. With the Joker it never is,*“²⁵³ was auch eher zu seiner Meinung über den Clown in den Comics passt.²⁵⁴

Zu der angepassten Meinung haben sich aber ebenfalls die Methoden der Verbrechensbekämpfung verändert. Die gesteigerte Brutalität, mit denen er Kriminellen begegnet, wurde bereits in „Kapitel V.4.“ angesprochen. Doch um den Joker zu schnappen, muss Batman weitergehen. Daher beschließt er, die Privatsphäre der BewohnerInnen Gothams – ohne deren Wissen und Einverständnis - einzuschränken. Ein Sonargerät von Fox in Verbindung mit militärischer Ausrüstung führt dazu, dass die Mobiltelefone eines jeden Bürgers bzw. einer jeden Bürgerin abgehört und dazu verwendet werden, Sonaransichten der jeweiligen Umgebung an ein Empfängermodul zu verschicken. Das Resultat ist die totale Überwachung der Stadt durch eine Person.

Gerade diese Thematik, wie weit man für die totale Sicherheit gehen kann, darf, oder sollte, ist weltpolitisch von enormer Aktualität – und war es auch zu der Zeit, als der Film produziert worden war: Im Film wird der Krieg der USA gegen den Terror behandelt. Dieser begann sofort nach den Anschlägen auf das World Trade Center am 11. September 2001, als der damalige Präsident George W. Bush deklariert hat: „*We shall make no distinction between terrorists and countries that harbor terrorists.*“²⁵⁵ Als der Kongress ihm die Vollmacht für Militärschläge erteilt hat, wurde kurz darauf die Bombardierung Afghanistans befohlen, da dort der gesuchte Terrorist Osama Bin Laden vermutet worden war. Ebenso wurden Freiheiten im eigenen Land eingeschränkt, wie die Pressefreiheit oder die der freien Meinungsäußerung.

²⁵² „The Dark Knight“, R: Nolan, 0:11:24 - 0:11:27

²⁵³ Ebd., 2:04:02 – 2:04:04

²⁵⁴ Siehe: „Joker immer zuerst ausschalten. Er ist unberechenbar.“ in: Willingham, Bill; Camungoli, Giuseppe: Kriegsverbrechen – Teil 2“, in: Kups, Steve [Hrsg]: „Batman #18“, Panini, Juni 2006, S. 29, P. 1

²⁵⁵ Zinn, Howard: „A People's History of the United States“, Harper Perennial/ Modern Classics, NY, 1999/2010, S. 678

Die Tatsache, dass der Joker kein ausländischer Terrorist wie Ra's al Ghul im Vorgängerteil und Bane im Nachfolgefilm ist, sondern aus den USA, vielleicht sogar Gotham selbst, stammt, fällt im Zusammenhang mit Bushs obigen Worten sehr auf. Natürlich wird er nicht von der Regierung des Landes beherbergt. Aber gerade dass in diesem Film die Gefahr von Innen her rührt, ist bezeichnend. Nolans „*The Dark Knight*“ zeigt eine Welt, in welcher der Aggressor von nirgends woanders als dem eigenen Land stammt.

Eine weitere Verbindung zum Terrorismus wird durch Jokers Worte während des Verhörs durch Batman hergestellt. Während der Protagonist diesen durch den Raum wirft und verprügelt, lacht dieser nur und meint: „*You have nothing...nothing to threaten me with. Nothing to do, with all your strenght.*“²⁵⁶ Nicht nur, dass diese Aussage den Konflikt zwischen Batman und dem Joker zusammenfasst, nämlich dass Letzterer den Helden nicht auf physischer, sondern auf geistiger Ebene zusetzt, und mit Brutalität ihm nicht beizuwohnen ist, weist sie zudem noch auf das grundsätzliche Problem mit dem Kampf gegen den Terror hin: Terrorismus kann kaum durch Gewalt besiegt werden. Laut Howard Zinn wird das durch die historische Tatsachen belegt.²⁵⁷

Der Fakt, dass Batman eine ganze Stadt abhört, findet sich auch in der realen Welt wieder. Der vom Kongress verabschiedete USA Patriot Akt erlaubte dem Staat die Überwachung von Telefonaten und Emails, als auch die Festnahme von ausländischen Personen ohne Haftbefehl, sondern einfach auf Verdacht. Im Laufe des Filmes reist Bruce Wayne nach Hong Kong, um den dortigen korrupten Geschäftsmann Lau festzunehmen, und in einer Nacht-und-Nebel-Aktion zurück nach Gotham zu bringen. Ihm ist das möglich, denn er kennt keine behördlichen Grenzen. Er gehört weder zur Polizei noch zur Staatsanwaltschaft. Und auch wenn Gordon zu Beginn des Films jedwede Zusammenarbeit mit dem Vigilanten offiziell leugnet²⁵⁸, so belegt die theatralisch inszenierte Zerstörung des Batsignals am Ende des Filmes in Anwesenheit mehrerer Reporter eine solche. Insofern bekennt sich die Stadtverwaltung indirekt zu Verstößen gegen die Verfassung und Menschenrechte, was jedoch ohne Konsequenzen bleibt.

Obwohl die Entführung durch Batman einen großen Schritt zur Zerschlagung des organisierten Verbrechens darstellt, ist es dennoch auch ein erster Schritt zum Überwachungsstaat, zu dem Gotham im dritten Teil geworden sein wird.

Bruces Dilemma ist ethischer Natur: Er muss schwerwiegende moralische Entscheidungen treffen, um die Menschen zu beschützen. Alfred hat diesen Konflikt bereits erkannt: „*They*

²⁵⁶ „*The Dark Knight*“, R: Nolan, 1:30:15 – 1:30:23

²⁵⁷ Siehe: Zinn: „*A People's History of the United States*“, S. 678

²⁵⁸ Vgl.: „*Official policy is to arrest the vigilante known as Batman on sight.*“ in: „*The Dark Knight*“, R: Nolan, 0:16:39 - 0:16:43

*will hate you for it, but that's the point of Batman: He can be the outcast. He can make the choice that no one else could make. The right choice.*²⁵⁹ Batman muss Gesetze brechen und zwielichtige Dinge anstellen, um das Recht aufrecht zu erhalten. Deswegen kann er auch kein öffentliches Gesicht haben, sondern muss eine Maske tragen, und in den Schatten – ein besserer Ausdruck wäre Grauzonen – agieren.

Der Film soll aber keine Rechtfertigung für das Verhalten der US-Regierung darstellen. Vielmehr zeigt er auf, wie der verantwortungsbewusste Umgang mit Terror und seiner Bekämpfung aussehen kann. Batman gibt seine Macht nach Beendigung der Krise wieder auf und zerstört seine Technologie. Für eine kurze Zeit tut er das, was Kritiker des Systems als richtigen Weg für den Kampf gegen den Terror ansehen: Die Aufgabe der militärischen Überlegenheit – in dieser Hinsicht sein Dasein als Batman – und ein Wandel zu globalen humanitären Hilfsorganisationen – Bruce Waynes Wohlfahrts- und Spendenaktionen für die Armen und Notdürftigen in Gotham.

V.8.: The Dark Knight und seine Comics

In diesem Kapitel wurde Unterschied und Ähnlichkeit thematisiert. Vor allem wurde dabei auf die ambivalente Beziehung zwischen Batman und Joker, sowie auch dem anderen Spiegelbild des Helden, Harvey Dent, eingegangen. Zudem wurden Themen wie Chaos, Kriminalität und Verbindungen zur Realität behandelt.

Ist „*The Dark Knight*“ nun als Verfilmung oder als Adaption einzustufen?

Die behandelten Comics waren Millers „*The Dark Knight Returns*“, Loeb's „*The Long Halloween*“ sowie Moores „*The Killing Joke*“. Dabei wurde ersichtlich, dass Millers Graphic Novel trotz der Ähnlichkeit im Titel, wie auch sein genereller Status als Hypotext für die Trilogie, nur vergleichsweise wenige Gemeinsamkeiten mit dem Film aufweist. Diverse Handlungselemente und Auseinandersetzungen mit denselben Schurken wurden zwar übernommen, dennoch haben die beiden Geschichten andere Thematiken, und auch die jeweiligen Handlungen gehen in verschiedene Richtungen.

„*The Long Halloween*“ wurde ebenfalls nicht narrativ adaptiert. Hingegen wurde die Thematik um das Ende der Ära der herkömmlichen Kriminalität aufgegriffen und als breites Motiv in den Film eingewoben. Der Joker vertritt das Aufkommen der Superschurken und Freaks, welche eine neue Ära des Verbrechens in Gotham City einleiten sollen.

Der Alan Moore-Klassiker „*The Killing Joke*“ scheint hierfür am meisten als Vorbild für den Film zu dienen: Der Joker läuft Amok und versucht, einen getreuen Verbündeten Batmans

²⁵⁹ „*The Dark Knight*“, R: Nolan, 1:10:04 - 1:10:15

verrückt zu machen. Damit will er beweisen, dass ein jeder Mensch so werden kann wie er selbst, wenn er nur genug traumatischen Erlebnissen ausgesetzt ist. Der Unterschied liegt in der Wahl seiner Opfer, wodurch auch andere Ergebnisse erzielt werden: Während Gordon standhaft und vernünftig bleibt, verfällt Dent dem Wahnsinn völlig. Diese Auslegung ist jedoch eher interpretativ und weniger narrativ.

Es wurden aber nicht nur Comics für den Diskurs herangezogen, sondern auch eine Gegenüberstellung zwischen diesem Film und dem Tim Burton-Film „*Batman*“ durchgeführt, da die beiden Filme, abgesehen vom selben Antagonisten, deutliche Ähnlichkeiten aufweisen. Zudem wurde der zeitpolitische Kontext um den Kampf gegen den Terror und dessen Auswirkungen auf die individuelle Freiheit im Film behandelt, und Batman als positives Beispiel für die Nutzung von Macht dargestellt, indem er seine Überwachungstechniken wirklich nur temporär einsetzt und die Gewalt darüber wieder abgibt.

Aufgrund dieser Erkenntnisse sollte gesagt werden, dass „*The Dark Knight*“ keine definitive Vorlage besitzt, welche der Film genau adaptiert hat. In Sachen der Geschichte handelt es sich auch nicht um eine Verfilmung, sondern um eine Adaption. In Anbetracht der Thematik und Atmosphäre aber kann von einer Verfilmung von „*The Killing Joke*“ und „*The Long Halloween*“ gesprochen werden.

VI. The Dark Knight Rises

„Every hero has a journey. Every journey has an end“²⁶⁰

In den ersten Sekunden des dritten Batman-Films „*The Dark Knight Rises*“ wird das Batman-Logo in Form von Rissen auf einer Eisfläche gebildet.²⁶¹ Nicht nur, dass das eine Vorwegnahme für die Jahreszeit und auch eine spätere Szene ist, in welcher die Figuren gezwungen werden über einen zugefrorenen Fluss zu gehen, sie zeigt auch, in welcher moralischen Situation sich Batman und Jim Gordon befinden. Sie wandeln buchstäblich auf dünnem Eis, welches zu bröckeln beginnt. Die Lüge, mit der sie sich am Ende des letzten Filmes die Rettung der Stadt erkaufte hatten, und die sie die vergangenen acht Jahre aufrecht erhalten haben, wird nicht mehr lange standhalten können. Die Wahrheit wird an die Oberfläche kommen. Unterstrichen wird das zudem durch eingefügte Teile der Rede Gordons, der an Harvey Dents Gedenktag den toten Staatsanwalt in den Himmel lobt. Dieser Ausschnitt wird sogar noch vor dem eigentlichen Prolog des Filmes gezeigt.

VI.1.: Die Welt von The Dark Knight Rises

Acht Jahre nach den Ereignissen des letzten Filmes hat sich einiges verändert: Gotham City ist Dank des Dent-Aktes, einem Gesetz, welches der Polizei uneingeschränkte Freiheit in der Bekämpfung von organisiertem Verbrechen zugesteht, ein Polizeistaat geworden, in dem mafiose Organisationen praktisch obsolet geworden sind. Kriminelle werden ohne Ausnahme oder fairen Verhandlungen ins Gefängnis gesteckt, und verbringen dort ohne Chance auf Freilassung ihr Dasein. In dieser Zeit ist auch Batman nie wieder aufgetreten. Die Polizei hatte alles unter Kontrolle, und Bruce Wayne war der Ansicht, dass Batman nicht mehr gebraucht werde.

Doch die Welt ist kein besserer Ort geworden. Wirtschaftskorruption hat die Kriminalität abgelöst. Ebenso ist die Armut nach wie vor vorhanden, und es existiert noch immer eine Zweiklassengesellschaft.

In dieses System bricht Bösewicht Bane als Gefahr von außen ein, um die Menschen wachzurütteln, eine Revolution zu starten, und das System, und mit ihm Gotham, zu zerstören.

Bruce Wayne wird durch den Diebstahl der Perlenkette seiner Mutter durch Selina Kyle aus seinem Ruhestand zurückgeholt, und er beginnt, sich wieder für die Außenwelt zu

²⁶⁰ „The Dark Knight Rises – Official Teaser Trailer [HD]“, auf: <http://www.youtube.com/watch?v=kqF8lcKTLw0> _ Zugriff: 22.5.2014

²⁶¹ Siehe: „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 0:00:53 – 0:01:06

interessieren. Die Perlenkette ist dieselbe, welche Martha Wayne bei ihrem Tod getragen hatte. Batman Rückkehr wird durch den erneut versuchten Raub dieses Erbstückes eingeleitet, was ihre Bedeutung für den Batman-Mythos zementiert.

Im Gegensatz zu „*The Dark Knight*“ versucht „*The Dark Knight Rises*“, wieder globaler zu werden. Neben Gotham kommen Indien bzw. der mittelasiatische Raum sowie auch die Usbekische Wüste, vor.

Auch politisch geht der Film über Ansprachen des Bürgermeisters Gothams hinaus: Das Ausmaß der Gefahr wird in der Mitte des Filmes durch einen Fernsehauftritt des Präsidenten der Vereinigten Staaten deutlich, in welchem er die leidende Bevölkerung Gotham Citys anspricht. Dieser Cameo schließt wiederum den Kreis zum allerersten Kinofilm um den Helden, „*Batman hält die Welt in Atem*“. Dieser ist der einzige andere Batmanfilm, in welchem, wie in „Kapitel II“ bereits erwähnt, der Präsidenten der Vereinigten Staaten vorkommt, während er darauf wartet, ob Batman mit der Rettung der UN-Botschafter erfolgreich ist. Hier nun versucht der von William Devane verkörperte Staatschef, die Bevölkerung sowohl Amerikas als auch Gothams zu beruhigen. Wobei er allerdings gleichzeitig auch die Machtlosigkeit der Regierung angesichts der Bedrohung durch die Superschurken demonstriert, und ebenfalls wie die BürgerInnen auf einen Helden wie Batman wartet, der die Erlösung bringen könnte.

VI.2.: Figuren – Wer sie sind und wie sie dazu wurden

Neben der Stammbesetzung aus den ersten beiden Teilen, Bruce Wayne, Alfred Pennyworth, Lucius Fox und Jim Gordon, gesellen sich im Finale der Trilogie einige neue Figuren hinzu, welche, wie bereits Joker und Dent im vorigen Teil, als Antwort auf Batman zu verstehen sind. Jedoch anders als in „*The Dark Knight*“ sind diese Personen hier eher eine Reaktion auf Batmans Abwesenheit als auf seine Anwesenheit.

VI.2.1.: Bane

Bane ist ein ruchloser Söldner, der sich in den letzten Jahren einen ähnlich legendären Namen gemacht hat, wie Ra's al Ghul oder Batman vor ihm. Sein mythischer Ruf ist ihm schon soweit vorausgeeilt, dass selbst die CIA hinter ihm her ist, und auch in zwielichtigen Gegenden Gothams sind die Geschichten um den maskierten Söldner zu vernehmen. Deutlich jünger als Bruce Wayne, besticht er durch seine Körperkraft und seinen scharfen Verstand. Tom Hardy, welcher den Antagonisten darstellt, ist merklich kleiner als Hauptdarsteller

Christian Bale. Um Banes imposante Statur dennoch bedrohlich wirken zu lassen, wurde ein Großteil seiner Szenen aus der Froschperspektive, d.h. von unten, gefilmt.

Bane ist nicht nur ein meisterhafter Kämpfer, sondern auch strategisch bedacht. Er weiß seine Gegner einzuschätzen und kann abhängig davon seine eigene Körperkraft einteilen. Wobei er jedoch jede Rationalität über Bord wirft, und wie ein wildes, unbändiges Tier um sich schlägt, wenn er ernsthaft verletzt wird. Als ehemaliges Mitglied der Liga der Schatten, wo er persönlich von Ra's al Ghul trainiert worden war, kennt er dieselben Techniken und Taktiken wie Bruce Wayne.

Bane wuchs in einem abgelegenen Gefängnis in Südostasien auf, in welchem er angeblich auch geboren war. „*Born and raised in hell on Earth*,“²⁶² berichtet Alfred. Wie er entkommen konnte ist lange Zeit nicht bekannt, wie der Butler auch zugibt, doch sei sicher, dass er danach von der Liga aufgenommen wurde. Nach seiner Ausbildung wurde er aber exkommuniziert, was Alfred mit Sorge erfüllt: „*Any man that is too extreme for Ra's al Ghul is not be trifled with*,“²⁶³ erklärt er Bruce. In Wahrheit wurde Bane aus der Liga ausgeschlossen, weil seine bloße Existenz den damaligen Führer der Liga an dessen größten Misserfolg erinnert hat. Die Geschichte um sein Aufwachsen im Gefängnis könnte aber ebenso ein in Umlauf gebrachter Mythos sein, um einerseits den wahren Fädenzieher, Talia al Ghul, zu verbergen, und andererseits, um sich selbst einen legendären Status zu verleihen.

Als Söldner steht Bane zunächst scheinbar im Dienst des Geschäftsmannes Daggett, welcher Wayne Enterprises unter seine Kontrolle bringen möchte. Doch das ist nur eine Farce, denn nach al Ghuls Tod leiten Bane und Talia nun die Liga, und wollen dessen ursprünglichen Plan, Gotham zu vernichten, zu Ende bringen.

Aber nicht nur seine Zusammenarbeit mit Daggett und sein Mythos sind Banes metaphorische Maske(n), auch tatsächlich trägt er eine. Diese bedeckt Mund und Nase, und verabreicht ihm ein gasförmiges Schmerzmittel gegen seine chronische Pein. Gerade weil er diese seine Schwachstelle so offen herzeigt, ist er ein gefährlicher Kontrahent, denn dadurch wird die Frage aufgeworfen, ob er seine Gegner überhaupt an sich heranlässt. „*If I pull that off, will you die?*“²⁶⁴ fragt ein CIA-Agent den scheinbar Gefangenen. Gerade diese Frage impliziert eine Angst vor dem Söldner wie sie auch dessen Legendenstatus konnotiert: Dass es die einzige Methode ist, ihn zu töten. Schon in dieser frühen Szene des Filmes ist der Vergleich Banes mit einem mythologischen Ungeheuer erkennbar, welches die letzte große Hürde des Helden auf seiner Reise ist. „*It would be extremely painful*“²⁶⁵, antwortet der

²⁶² „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 0:40:00 – 0:40:03

²⁶³ Ebd., 0:40:21 – 0:40:25

²⁶⁴ Ebd., 0:03:26 – 0:03:28

²⁶⁵ Ebd., 0:03:29 – 0:03:30

Terrorist. Wobei er absichtlich auslässt, für wen es schmerzhaft wäre: Für ihn selbst, oder für denjenigen, der es schaffen sollte, so nah an ihn herangekommen zu sein.

Die Maske ist zudem so designt, dass sie ihm ein raubtierartiges Aussehen verleiht, was seinen brutalen und animalischen Charakter unterstreichen soll. In den Comics trägt er eine mexikanische Wrestlermaske. Diese Sportart ist mittlerweile bekannt für ihre Theatralik und Inszenierung: Die Kämpfer tun nur so, als ob sie sich wirklich schlagen würden, und stellen einen Schaukampf dar. Auch wenn das Wrestling-Motiv im Film nicht vorkommt, so besteht doch eine Verbindung zu diesem Sport, denn auch Bane ist nicht das, was er vorgibt zu sein: Weder ist er ein Handlanger Daggets, noch alleiniges Oberhaupt der Liga der Schatten. Die Maske gibt auch einen metaphorischen, visuellen Hinweis darauf, verdeckt sie doch seinen Mund – eine Symbolisierung seiner Unwahrheiten, da seine Mundbewegungen beim Sprechen nie zu sehen sind. In dieser Hinsicht ist es auch passend, dass Batman während des Showdowns Banes Maske angreift, und ihn dadurch schwächt und schlussendlich besiegt. Auf einer Metaebene werden dadurch Banes Lügen offenbart.

Bane ist das krasse Gegenteil des Jokers, nicht nur in physischer Hinsicht. Während der Joker an nichts glaubt, und ein Anarchist ist, ist Bane ein Fundamentalist, der für seinen Glauben in den Tod gehen würde. Er sieht sich selbst als Richter und Henker über die Stadt. „*I'm Gotham's reckoning*,“²⁶⁶ erklärt er euphorisch. Anders ausgedrückt, ist der Joker, wie Alfred anmerkt, jemand, der die Welt brennen sehen will, doch Bane ist derjenige, der sie anzündet.²⁶⁷ Bane ist ein passendes Beispiel für Christopher Voglers Archetypen des „rechtschaffenden Mannes“, wie Fingeroth ihn definiert: Dieser Archetyp ist eine Art des Antagonisten, der von seinen Handlungen überzeugt ist, und sich nicht vom Gegenteil umstimmen lässt.

„Supervillains are right men. They are so sure of the correctness of their worldview that they have no choice but to act on it. Like missionaries of evil, they sow the seeds of their philosophies and obsessions. They know what their values are. There is little room for doubt, whatever their philosophies may be.“²⁶⁸

„*You think darkness is your ally. But you merely adopted the dark. I was born in it, molded by it. I didn't see the light until I was already a man.*“²⁶⁹, erklärt Bane seinem deutlich unterlegenen Gegner Batman bei deren erster Begegnung. Dies könnte wortwörtlich gemeint

²⁶⁶ „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 1:04:50

²⁶⁷ Vgl.: „[...] dass es Leute gibt, die einfach zusehen wollen, wie die Welt abbrennt. [...] Also Bane wird sie anzünden.“ Tom Hardy, zitiert in: Jesser; Pourroy: „Batman – Das Making-of der Dark Knight Trilogie“, S. 100

²⁶⁸ Fingeroth: „Superman on the Couch“, S. 164

²⁶⁹ „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 1:14:10 – 1:14:25

sein, dass in dem Gefängnis, in dem er Aufwuchs, nie Sonnenschein zu sehen war. Gleichzeitig kann es auch metaphorisch aufgefasst werden. Das „Licht“, welches gemeint ist, könnte die Überzeugung sein, zu der er gelangt ist. Er hat ein Ziel in seinem Leben gefunden, welches er unausweichlich verfolgt. Sein nächster Satz bestätigt die These: *„By then it was nothing to me but blinding“*²⁷⁰ Er hat das Licht gefunden, wurde davon aber ge – bzw. ver – blendet.

McLuhan bezeichnet Licht als Medium ohne Botschaft, als reine Information.²⁷¹ Auch wenn er sich damit auf elektrisches Licht bezogen hat, welches von Menschenhand erschaffen worden ist, so sollte aber natürliches Licht als solches bezeichnet werden, da der einzige Unterschied die Ursprungsart, nicht aber die Art der Beschaffenheit oder Fortbewegung zu sein scheint. Mit dieser Annahme, dass Licht ein Medium ohne Botschaft ist, kann angenommen werden, dass Bane einfach eine gewünschte Bedeutung sehen wollte, und seinen Fanatismus deshalb darauf aufgebaut hat.

Der Terrorist zeichnet sich aber auch dadurch aus, dass er andere für seine Sache zu gewinnen und von seinem Glauben zu überzeugen kann. Dadurch hat er sich eine Anhängerschaft geschaffen, die blindlings Befehle befolgt und auch für das höhere Ziel sterben würde. Im Prolog des Filmes organisiert Bane eine Flugzeugentführung mit anschließendem Absturz über der Usbekischen Wüste. Obwohl jeder seiner Mitstreiter entkommen könnte, hält er einen seiner Leute mit den Worten zurück, dass die CIA einen von ihnen im Wrack finden müssen.²⁷² Der Söldner lässt sich daraufhin in seinen Sitz zurückfallen, und fragt seinen Herren in gebrochenem Englisch: *„Have we started the fire?“*²⁷³ Sein eigenes Leben bedeutet ihm nichts, nur die Erfüllung der Aufgabe ist wichtig.

Ebenso gewinnt Bane viele BewohnerInnen Gothams für seine Zwecke. Er ist ein Meister der Demagogie. Einerseits verspricht er den Arbeitslosen Arbeit im Untergrund, auf der anderen Seite sind auch viele Leute von seiner Revolution angetan, und freuen sich über diese Veränderung der Machtstrukturen. Durch seine Fähigkeit der Volksverführung und seine Streitzug gegen den korrupten Apparat wird Bane laut Žižek zu einem radikaleren Nachfolger von Harvey Dent. Beide Figuren haben sich vom System abgewendet, um so dessen Ungerechtigkeit zu bekämpfen.²⁷⁴

Wie auch im Film, ist Bane in den Comics ebenfalls ein intelligenter und brutaler Schurke, der tatsächlich in einem Gefängnis geboren und aufgewachsen ist. Dort hat er seinen Geist

²⁷⁰ „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 1:14:26 – 1:14:28

²⁷¹ Siehe: McLuhan: „Die magischen Kanäle“, S. 22

²⁷² Vgl.: „No, they expect one of us in the wreckage, brother.“ in: „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 0:05:56 – 0:05:59

²⁷³ Ebd., 0:06:00 – 0:06:02

²⁷⁴ Siehe: Žižek: „The People's Republic of Gotham“, in: „New Statesman“, S.50

und seinen Körper bis zum Äußersten trainiert. Nach seinem Ausbruch ist er mit der Droge Venom in Kontakt gekommen, die seine physische Stärke vergrößert, dabei aber auch von sich abhängig gemacht hat. Im Film verwendet er stattdessen ein gasförmiges Schmerzmittel, welches er über seine Maske inhaliert.

Nach der Ankunft des Comic-Banes in Gotham City, kannte er nur ein Ziel: Der Herr über diese Stadt zu werden. Bei einem Angriff auf die Arkham-Anstalt befreite er Batmans größte Feinde auf einem Schlag. Der „Dunkle Ritter“ musste nun gegen jeden Einzelnen der Superverebrecher kämpfen, was ihn schwächte. Kraftlos in Wayne Manor angekommen, wurde er von Bane überrascht, welcher durch seinen Intellekt – wie einst zuvor Ra's al Ghul – die Geheimidentität des Rächers herausgefunden hatte.

In einem kurzen Kampf ist Batman unterlegen, und Bane hat ihm das Rückgrat gebrochen. Als neuer, inoffizieller Herrscher über die Stadt ist der Antagonist jedoch im Hintergrund geblieben. In Form von Batmans Nachfolger Jean-Paul Valley, alias Azrael, ist daraufhin ein würdiger Gegner erschienen, der Bane in einer modifizierten Batman-Rüstung schlussendlich besiegen konnte. Das große Finale der Comicsaga behandelte in weiterer Folge die Frage nach der Daseinsberechtigung von Batman, als das rehabilitierte Original es mit dem neuen Wächter Gothams aufnahm.

In den Comics war lange Zeit nicht bekannt, wer Banes Vater war. In einer Geschichte der frühen Zweitausender Jahre sucht er tatsächlich seinen leiblichen Vater, und glaubt ihn in Thomas Wayne gefunden zu haben. Auch wenn es sich am Ende des Dreiteilers als Irrtum herausstellt, so bleibt die Thematik des Bösen, der der Bruder des Helden ist, weiterhin aufrecht und brisant.

Die Storyline wurde insofern in den Film eingearbeitet, dass Bruce glaubt, in Bane den Sohn von Ra's al Ghul vor sich zu haben, da er alle Kriterien dafür erfüllt. Erst gegen Ende stellt sich heraus, dass seine Vermutung falsch war. Dennoch wären sie im Film so etwas wie Brüder, da Ra's in „*Batman Begins*“ ja eine Art Ersatzvaterfigur für den vom Weg abgekommenen Bruce Wayne geworden ist. „*Theatricality and deception are powerful agents to the uninitiated. But we are initiated, aren't we, Bruce? Members of the League of Shadows,*“²⁷⁵ erklärt Bane Batman, und stellt somit klar, dass sie auf derselben Stufe stehen, da sie dasselbe Training und dieselbe Erfahrung durchgemacht haben. Auf einer weiteren, global-ethnischen Ebene wird dies verdeutlicht, indem diese drei Männer, Bruce Wayne, Ra's al Ghul und Bane, von Briten gespielt werden.

²⁷⁵ „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 1:13:11 – 1:13:22

Banes ethnischer Hintergrund ist aber nicht nur ein Auslöser für Kontroverse und Skepsis bzgl. der Darstellung der Figur, sondern stellt auch einen historisch-kulturellen Bezug her. In den Comics ist er spanischer bzw. mexikanischer Abstammung und besitzt einen Akzent. Im Film wiederum sind seine Sätze in deutlichem, akzentfreiem Englisch zu verstehen. Im Vergleich dazu spricht der weiße, alte Mann, welcher Bruce im Gefängnis beisteht, mit Akzent. Es ist also anzunehmen, dass er vermutlich aus einem Land stammt, in welchem diese Sprache häufig gesprochen wird. Wird der Legende geglaubt, dass er in jenem fernöstlichen Gefängnis geboren und aufgewachsen ist, so stellt sich die Frage, woher er Englisch gelernt hat. Auch wenn in Rückblenden die Gesichter der anderen Insassen nicht zu sehen sind, zur Zeit, als Bruce Wayne darin landet, haben ein Großteil der Männer ein kaukasisches Aussehen.

Des weiteren gibt die Architektur des Gefängnis einen entscheidenden Hinweis auf den Standort des Gefängnisses wie auch auf Banes Nationalität: Die symmetrische Anordnung der steinernen Treppen basiert auf einer ähnlichen Struktur in einem verlassenen Tempel außerhalb des Ortes Jaipur, welcher in Indien liegt. Eine spätere Einstellung außerhalb der Grube zeigt den Ort Jodhpur, ebenfalls in diesem Staat. Indien stand bis zum Ende des zweiten Weltkrieges unter britischer Kolonialherrschaft, und noch heute leben viele britische Staatsbürger dort. Es ist demnach also sehr wahrscheinlich, dass Bane von britischer Abstammung ist.

Dass sein Fanatismus ihn blind gemacht hat, zeigt sich aber an zwei ähnlichen Beispielen: Zum einen das eben genannte Gefängnis: Bane ist absolut überzeugt davon, dass niemand aus der Grube entkommen kann. Aus diesem Grund und auch, um die Gefangenen durch ihre Hoffnung schmoren zu lassen, hat er an dem Ort auch keine Wachen abgestellt. Es wirkt wie eine Extremform eines panoptischen Gefängnisses, wie es von Jeremy Bentham entworfen und von Michel Foucault es in seinem Werk *„Überwachen und Strafen“* beschrieben worden ist. Bei diesem sind gar keine Beobachter bzw. Wärter mehr nötig, da die Insassen stets in der Angst leben, unter ständiger Beobachtung von einem unsichtbaren Wärter zu sein.²⁷⁶ In seiner Blindheit und Überzeugung kommt Bane gar nicht auf den Gedanken, dass es jemand, vor allem Batman, schaffen kann zu fliehen.

Das andere Beispiel betrifft die Bürger von Gotham: Bane will hier ebenfalls, dass sie an der Hoffnung zermürben, und lässt sie daher in dem Glauben, dass sie ihre Leben trotz der

²⁷⁶ Siehe: Foucault, Michel: *„Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses“*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975/1976, S. 256, zitiert in: Huber, Stefan: *„Die allsehende Macht: Blick, Sehen und Sichtbarkeit in Foucaults „Überwachen und Strafen“*“, Seminararbeit der Kulturwissenschaften, Universität Zürich, WS 2011/2012, S. 3f

immanenten Bombengefahr weiterführen können, während er insgeheim plant, die Bombe hochgehen zu lassen. Er ist in dem Irrglauben, dass die Trostlosigkeit ihrer Situation die Menschen innerlich aufwühlen würde, und sie sich dadurch ihm anschließen würden. Dem ist aber nicht so. Zwar bekommt er zusätzliche Anhänger durch die befreiten Gefängnisinsassen, doch die gewöhnlichen Bürger verschanzen sich eher in ihren Häusern, und bleiben versteckt. Erst als die unmittelbare Gefahr abgewendet wurde, trauen sie sich aus ihren Häusern.

Es wird deutlich, dass Banes – und in späterer Folge auch Talias – religiöses Bestreben wahnhaft ist. Bernhard Grom meint in seinem Buch über Religionspsychologie, dass eine sture, eventuell unmögliche oder unverständliche Überzeugung nicht sicher allein inhaltlich als Wahn identifiziert werden kann.²⁷⁷ „*Das entscheidende Kriterium für das Vorhandensein eines Wahns wird darum gerade in der unerschütterlichen Gewißheit und Unkorrigierbarkeit gesehen [...]*“.²⁷⁸ Grom sieht die Existenz eines Wahns also in der Unmöglichkeit, seine eigene Überzeugung in Frage zu stellen. Bane fällt definitiv unter diese Kategorie. Ebenso wie einst der Joker kann er nicht mit Vernunft und Rationalität überzeugt werden.

VI.2.2.: Selina Kyle/ „Catwoman“

Selina Kyle gehört der ärmeren Gesellschaftsschicht Gothams an. Wie für viele in dieser Stadt ist das auch für sie ein Ausgangspunkt für ein kriminelles Leben. So wird sie zu einer Einbrecherin – im Original Cat-Burglar – und Trickbetrügerin, welche ihre weiblichen Reize bei Männern einsetzt, um zu bekommen, was sie will. Mehrmals gibt sie sich harmloser, als sie ist, um Gegner in falscher Sicherheit zu wiegen.

Mit ihrer jugendlichen Freundin Jen lebt sie gemeinsam in einer kleinen, überfüllten Mietwohnung in einer heruntergekommenen Gegend der Stadt. Sie hat eine Aversion gegen die Oberschicht, und ist der Überzeugung, dass in naher Zukunft ein Aufstand der Mittellosen erfolgen würde. „*A storm is coming*“²⁷⁹, erklärt sie euphorisch.

Bereits in ihrer Jugend begann sie ihre Verbrecherkarriere, und kam mit 16 das erste Mal ins Frauengefängnis, aus welchem sie schon bald darauf wieder ausgebrochen ist.²⁸⁰ Sie will jedoch ihr altes Leben hinter sich lassen, und neu anfangen. Aber ihr Vorstrafenregister macht das jedoch unmöglich. Als ihr versprochen wird, im Gegenzug für Bruce Waynes Fingerabdrücke ein Programm zu erhalten, mit welchem sie alle Informationen über sich löschen kann, sagt sie natürlich zu.

²⁷⁷ Siehe: Grom, Bernhard: „Religionspsychologie“, Köselverlag, München, 1992, S. 285

²⁷⁸ Ebd., S. 285

²⁷⁹ „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 0:35:30

²⁸⁰ Vgl.: „*First time she broke out of a women's correctional she was sixteen.*“ in: Ebd., 1:20:25 - 1:20:28

Selina gehört zu jener Menschensorte, die erstrangig nur an sich selbst denkt. Daher ist ihre Allianz oft auch ambivalent und wechselhaft: Sie bricht bei ihrem Auftraggeber Dagget ein, um das ihr versprochene und vorenthaltene Programm zu stehlen. Später verrät sie Batman an Bane, um ihre eigene Haut zu retten, nicht ahnend, dass hinter dessen Maske Bruce Wayne, jemand aus der reichen, ihr verhassten Oberschicht, steckt. In der darauffolgenden Belagerung Gothams bleibt sie eher im Hintergrund, tut aber dennoch so, als würde sie für Bane arbeiten, um den wiedergekehrten Bruce Wayne mit Lucius Fox zusammenzubringen.

Auch wenn Batman anderer Auffassung ist, will sie trotzdem gegen Ende aus der Stadt flüchten, um ihre eigene Haut zu retten. Seine Einschätzung über seine Kurzzeitverbündete soll sich dennoch als richtig herausstellen, denn Selina kehrt zurück um ihm das Leben zu retten. Sie ist eine Antiheldin, ständig im Zwiespalt zwischen ihrer verbrecherischen Ader und einem anständigen Leben.

Catwoman war schon von jeher eine ambivalente Figur. In ihren ersten Auftritten war sie noch bekannt als „The Cat“, und später „The Cat-Woman“. Sie ist eine der ersten weiblichen Feinde Batmans, und immer wieder nimmt ihr Katz-und Maus-Spiel romantische Züge an. Frank Miller gab ihr in „*Year One*“ den Hintergrund einer ehemaligen Prostituierten – eine weitere Facette ihrer sexuellen Wildheit - die sich ein besseres Leben für sich und ihre Freundin Holly, welche im Film bereits erwähnte Jen ist, wünscht, und sich daher als Einbrecherin profiliert.

Sie wirkt und agiert wie eine moderne Femme Fatale, ein Mädchen, das auf die schiefe Bahn geraten ist. Mithilfe ihrer sexuellen Reize wird sie zum Verhängnis ihrer männlichen Opfer. Nicht nur Batman tappt in die Falle, sondern auch einflussreiche Persönlichkeiten aus Politik und Wirtschaft. Ihre Ähnlichkeit zu den bösen Mädchen des Hollywoodkinos bleibt jedoch nicht nur auf ihre Sexualität beschränkt. So interessiert sie sich sehr für Schmuck und Accessoires, und betrachtet sich auch an mehreren Stellen damit im Spiegel. Außerdem nutzt sie diverse Geschlechterstereotypen zu ihren Gunsten: Zu Beginn gibt sie das unschuldige, aber neugierige Dienstmädchen, um eine Ausrede für ihr Eindringen in Bruce Waynes Privaträumlichkeiten zu haben. Später gibt sie das hilflose, schreiende Call-Girl, um die Polizei von sich abzulenken.

Doch wie auch die klassische Femme Fatale in den Noir-Filmen der Vierziger und Fünfziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts wird auch sie zum Guten bekehrt. Julie Grossmann meint allerdings, dass sich Femme Fatales nicht nur durch ihre Sexualität auszeichnen: *„It is the leading female's commitment to fulfilling their own desires, whatever they may be, at any*

cost, that makes her the cynosure, the compelling point of interest for men an women.“²⁸¹ Auf Selina trifft das genau zu, da sie den gesamten Film über ein Ziel hat, welches sie verfolgt.

Ihr Outfit in den Comics ist inspiriert durch ihre Liebe zu Katzen, sowie der medialen Berichterstattung von Batman. In „*The Dark Knight Rises*“ wird sie ebenfalls via eines Live-Fernsehberichtes über Batmans Rückkehr aufmerksam gemacht, und verfolgt dies mit regem Interesse. Zudem versucht sie im Comic durch ihre Aufmachung, eine ebenso mediale Aufmerksamkeit zu erregen wie der „Dunkle Ritter“. Ersichtlich wird dies durch ihre späteren erbosten Äußerungen gegenüber der Berichterstattung: „*Batman. They're giving the credit to Batman. Aces*“²⁸² und „*Assistent. Now I'm his assistant,*“²⁸³ beschwert sie sich in „*Year One*“. Anders als in den Comics besitzt ihr Bodysuit im Film eine eher praktische als eine verkleidende Funktion: Sie ist weitaus agiler darin, und ihre „Katzenohren“ sind einfach aufgeklappte Nachtsichtbrillen. Anzumerken ist ebenfalls, dass ihre Catwoman-Verkleidung ursprünglich dazu gedacht war, ihre wahre Identität zu verbergen. Das Spiel mit den Identitäten zwischen Batman und Catwoman führte in den Comics und früheren Adaptionen daher auch immer wieder zu aus Screwball-Komödien bekannten Verwechslungen, was vor allem bei Burtons „*Batman Returns*“ ersichtlich ist.

In „*The Dark Knight Rises*“ jedoch ist Selinas wahre Identität bereits bekannt, und kann gleich ausfindig gemacht werden. Eine andere Persona wäre demnach nutzlos. Die Tatsache, dass ihre Fingerabdrücke sie sofort verraten, bezeugt zum einen ihre Differenzierung von Burtons Version sowie von den – frühen – Comics. Zum anderen ist es ein weiterer Beweis für den Polizeistaat, der Gotham geworden ist. Selina ist ein Paradebeispiel für den Gläsernen Menschen. Jede Information über sie ist gespeichert, aufgelistet, und kann jederzeit abgerufen werden. Interessant dabei ist, dass sie selbst nichts über sich preisgibt, sondern die Informationen über sie durch dritte geteilt werden. „*There's no fresh start in today's world. Every 12-year-old with a cellphone could find out what you did. Everything we do is collated and quantified. Everything sticks.*“²⁸⁴ Damit distanziert sich die Figur aber auch von einer anderen Sicht auf die Femme Fatale, nämlich dass diese ein Repräsentant für eine mysteriöse und ungewisse weibliche Unabhängigkeit ist.²⁸⁵ Auch wenn Selina Kyle sehr ambivalent bleibt, so ist an ihr selbst nichts Mysteriöses mehr.

Catwoman ist ein weiblicher Gegenpart zu Batman, was in mehreren Aspekten deutlich wird: Sie ist kampferprobt und athletisch, und verfügt scheinbar über ähnliche

²⁸¹ Grossmann, Julie: „Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for her Close-Up“, Pelgrave Macmillan, USA, 2009, S. 3

²⁸² Miller; Mazzuchelli: „Year One“, S. 83, P.2

²⁸³ Ebd., S. 88, P. 4

²⁸⁴ „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 0:34:55 - 0:35:05

²⁸⁵ Siehe: Grossmann: „Rethinking the Femme Fatale in Film Noir“, S. 4

Schleichtaktiken wie der „Mitternachtsdetektiv“. Ganz im Zeichen eines erprobten Actionhelden benötigt sie, wie auch Batman, keine Anleitung zum Benutzen der Gerätschaft wie das Batpod.²⁸⁶ Zusätzlich dazu erinnert die Szene, in welcher sie das Steuer des Gefährts übernimmt, an eine Szene aus „*Hush*“, in welcher sie ebenfalls ein Vehikel Batmans übernimmt, wenn auch ohne zu fragen.²⁸⁷

Überraschend für einen Actionfilm ist auch, dass sie als Partnerin des Helden nicht ihre gleichgeschlechtliche Gegenspielerin besiegt, sondern den Rivalen des Helden. So tötet sie Bane, als dieser dabei ist, Batman umzubringen. Während sie dem Detektiv bei der anschließenden Verfolgungsjagd beisteht, ist es jedoch er, welcher schließlich Talia al Ghul ausschaltet.

Anders als der „Dunkle Ritter“ aber lebt Selina ihre Sexualität komplett aus, und nimmt es mit Regelkodexen nicht so genau. Zudem hegt sie große Bereitschaft zur Verwendung von Schusswaffen, und hält von seiner Vorgabe, keine zu benutzen, sehr wenig. „*About that whole no guns-thing...I don't think I feel as strongly about it as you do*“²⁸⁸, erklärt sie ihrem Partner, als sie ihm gerade durch den Einsatz von Schusswaffen das Leben gerettet hat.

VI.2.3.: (Robin) John Blake

Der Polizist John Blake wuchs in einem Waisenhaus auf, nachdem sein spielsüchtiger Vater von Verbrechern ermordet worden war. Dieses Waisenhaus wurde eines Tages von Bruce Wayne besucht, und Blake erkannte sofort, dass sein Playboy-Gehabe lediglich eine Fassade war, hinter der sich ein unbändiger Zorn verbarg. Er erkannte das, weil in ihm selbst dieser Zorn brodelte, den er hinter einer freundlichen Maske versteckte. Dadurch kam er auch hinter Waynes Alter Ego. Zu Beginn von „*The Dark Knight Rises*“ konfrontiert er den Milliardär mit seinen Erkenntnissen, und bringt ihn somit dazu, wieder aus seiner Versenkung zu kommen.

Nun als ambitionierter Streifenpolizist arbeitend, ist Blake einer der wenigen, die an die Unschuld Batmans für Harvey Dents Tod glauben. Sein Vertrauen in Recht und Ordnung wird im Verlauf des Film auf die Probe gestellt, als er die Wahrheit über Gordons und Batmans Verschleierung erfährt, und zudem miterlebt, wie seine Kollegen einfach nur Befehle befolgen, und durch ihre Taten eine Flucht aus dem belagerten Gotham City verhindern.

Seine detektivischen Instinkte setzt Blake aber nicht nur ein, um Batmans wahre Identität herauszufinden, sondern, auch, um einen Plot aufzudecken, der mit Banes Übernahme der

²⁸⁶ Vgl.: „*I got it*“, in: „*The Dark Knight Rises*“, R: Nolan, 2:09:51

²⁸⁷ Siehe: Loeb, Jeph; Lee, Jim: „*Batman: Hush – Die neuen Abenteuer*, Bd. 2“, DC, 2003/2006, S. 83, P. 2

²⁸⁸ „*The Dark Knight Rises*“, R: Nolan, 2:22:49 – 2:22:55

Stadt zusammenhängt. Gordon erkennt die Fähigkeiten des Jungspunds und befördert ihn zum Detective. Als Blake sich bei einem Gerangel mit seiner Schusswaffe zur Wehr setzt und seinen Gegner dabei versehentlich tötet, bekommt er eine Aversion gegen Schusswaffen.

All diese Eigenschaften und Erfahrungen ebnen den Weg für ihn, Batmans Nachfolge anzutreten. Am Ende des Filmes verlässt er die Polizei, indem er, wie einst Bruce Wayne die Schusswaffe für den geplanten Mord an Joe Chill²⁸⁹, seine Marke ins Wasser wirft.²⁹⁰ „*You know what you said about structures becoming shackles, you were right. And I can't take it. The injustice.*“²⁹¹ erklärt er Gordon. Kurz darauf besucht er die Testamentseröffnung von Bruce Wayne, und erhält dort eine Tasche mit Koordinaten und Ausrüstung, welche ihn zum Eingang zur Bathöhle führen. Dort erhält er alles weitere Equipment, und beginnt seinen eigenen Weg, das Verbrechen zu bekämpfen.

John Blake vereint verschiedene Charakteristika von Batmans Sidekick, Partner und Nachfolger, Robin, in sich, bis hin zum Namen. Zwar heißt er nicht so wie all die anderen Figuren, die in den Comics das Robinkostüm angezogen hatten, doch sein Taufname lautet in Wahrheit Robin John Blake, wie er der Notarin erklärt.²⁹² Des weiteren ist er ebenso wie Dick Grayson, der erste „Wunderknabe“, ein Waise, und arbeitet als Polizist, wie es in späteren Geschichten Grayson ebenfalls tut.

Die detektivischen Fähigkeiten des Polizisten, mithilfe derer er hinter die wahre Identität von Batman gekommen ist, erinnern an dieselben Fähigkeiten, mit denen Tim Drake, der dritte Robin, dahinter kam. Als einziger der zahlreichen Robins stammt dieser aus einem gesunden Elternhaus, und wurde zu Robin, weil er der Überzeugung war, dass Batman einen Robin bräuchte.

Robin ist beinahe von Anfang an schon ein Teil des Batman-Universums. Geschaffen, um eine jüngere Zielgruppe anzusprechen, besticht er vor allem durch sein buntes Kostüm und seine dem Jugendjargon entstammenden Aussagen. „*It was Bob [Kane, Anm. BM]'s idea to give Batman a kid sidekick. He wanted someone the young readers could identify more readily than with this masked, mysterious figure.*“²⁹³

Zusätzlich dazu wurde Robin geschaffen, um etwaige Expositionen durch Batman zu begründen. So konnte er ohne Narrationskästchen erklären, wie er hinter die Lösung eines Falles gekommen war.²⁹⁴

²⁸⁹ „Batman Begins“, R: Nolan, 0:28:24

²⁹⁰ „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 2:32:10

²⁹¹ Ebd., 2:34:14 - 2:34:21

²⁹² Ebd., 2:34:45 – 2:34:52

²⁹³ Jerry Robinson, zitiert in: Fingerioth: „Superman on the Couch“, S. 68

²⁹⁴ Vgl.: „[...] as well as giving Batman an excuse for exposition, for explaining his feats of deduction and his strategies against villains“, in: Darius: „Improving the Foundations“, S. 11

Gordon-Levits John Blake wird zu Batmans Nachfolger, und der Film wie auch die Trilogie endet mit ihm, als er die Geheimnisse der Bathöhle erforscht. Ob er wirklich zu einem neuen Batman wird, wie Dick Grayson es auch in den Comics geworden war, oder ob er seine eigene Superheldenpersona kreiert, bleibt dabei offen. Allerdings passt diese Ende sehr gut zur im Film behandelten Thematik, dass jeder Batman sein könnte. *„Am Ende [steht] die Selbstauflösung des Helden durch die Erkenntnis, dass jede/r seine Rolle übernehmen kann.“*²⁹⁵ Batman ist eine Idee, ein Symbol, dass gegen Missstände eintritt. Und als solches kann theoretisch jede/r in die Rolle schlüpfen.

VI.2.4.: Miranda Tate/ Talia al Ghul

Miranda Tate ist eine Geschäftspartnerin von Bruce Wayne und ein neues Mitglied im Vorstand von Wayne Enterprises. Sie ist eine Idealistin, die den Planeten retten möchte. Dafür hat sie mit Wayne vor Jahren an einem Projekt für konstante, saubere Energie gearbeitet. Doch als der Forschungsbericht des russischen Atomwissenschaftlers Pavlov veröffentlicht wurde, in welchem stand, dass ein solches Gerät in eine Nuklearwaffe umfunktioniert werden könnte, hat Bruce das Projekt eingestampft. Seither versucht sie erfolglos, es wieder zum Laufen zu bringen.

Ihre Motive mögen zunächst nobel und aufrichtig erscheinen, jedoch sind ihre Ziele ganz andere: In Wahrheit verbirgt sich hinter Miranda Tate nämlich Talia, die Tochter Ra's al Ghuls. Diese unerwartete Wendung wurde während der Produktion lange geheimgehalten, und selbst im Making-of-Buch zur gesamten Trilogie, welches kurz vor dem Filmstart veröffentlicht worden ist, noch verschwiegen, um das Mysterium aufrecht zu erhalten.²⁹⁶ Dort wird sie als eine für den Film erfundene Figur bezeichnet, obwohl Talia doch als Comicfigur bekannt ist.

Geboren und aufgewachsen in jenem Gefängnis, in welches ihre Mutter geworfen worden war, hat sie dort viel Leid erfahren. Ihr einziger Freund und Beschützer war der Mitgefangene Bane. Talia gelang schließlich das scheinbar Unmögliche: Die Flucht aus dem Gefängnis. Sie fand ihren Vater und brachte ihn dazu, das Gefängnis zu stürmen, um auch Bane zu befreien. Talia ist der neue Kopf der Liga, und benutzt Bane, sowie auch Bruce Wayne und einige andere Einwohner Gothams, für ihre Pläne. Ebenso wie ihr Mitstreiter Bane hat sie einen fundamentalen Glauben, und fürchtet sich auch nicht davor, bei Gothams Vernichtung selbst umzukommen.

²⁹⁵ Rauscher, Andreas: „Von Gotham nach Sin City. (Anti-)Heldenkonzepte in Graphic Novel-Verfilmungen“, in: Kainz: „Comic.Film.Helden.“, S. 47

²⁹⁶ Siehe: Jesser; Pourroy: „Batman – Das Making-of der Dark Knight Trilogie“, S. 103

Inwieweit Talia als Femme Fatale zu bezeichnen ist, bleibt offen. Immerhin nutzt sie nicht ihre Sexualität zum Erreichen ihrer Ziele, was, laut Grossman, dennoch kein Attribut für eine Femme Fatale darstellt, wie im vorherigen „Kapitel VI.2.2“ dargelegt worden ist. Jedoch scheint sie aber auch nicht ihre eigene Agenda zu verfolgen, sondern setzt lediglich den Plan ihres Vaters fort.

Ihre wahre Identität lüftet sie selbst erst gegen Ende, als sie Batman verrät. Durch ihr zuvoriges Doppelspiel als Miranda Tate war sie daher in der Lage an wichtige Informationen zu kommen, und Gordons Pläne zu durchkreuzen.

Was ihren Verrat noch schwerwiegender macht, ist die Tatsache, dass sie nicht nur Bruces Chance auf ein geheiltes Gotham City war, sondern ebenfalls, nach Rachels Tod, eine Chance auf ein normales Leben. Zunächst versuchen Alfred und Lucius, sie ihm als ideale Partnerin schmackhaft zu machen. Als er und Miranda dann in seiner verlassenen Villa sind, ergreift sie ein Bild von Rachel, und legt es dann verkehrt auf die Kommode. Diese kleine Geste zeigt bei näherer Betrachtung schon Talias Diabolik: Sie dreht Rachels Portrait weg, damit Bruce keinen Blick mehr für die Vergangenheit, sondern nur für sie hat. Zugleich hat Rachel für ihn das Gute in Gotham repräsentiert, und Talia deutet damit darauf hin, dass es dafür keinen Platz mehr gibt.

Talia ist in den Comics ebenfalls bekannt dafür, ein durchtriebenes Spiel zu spielen. Jedoch ist sie immer wieder hin und hergerissen zwischen Loyalität zu ihrem Vater und ihrer Liebe zu Batman. Auch wenn sie Ra's al Ghuls Willen gehorcht, so widersetzt sie sich ihm immer wieder, um dem „Dunklen Ritter“ zu helfen und zu retten. Daher ist ihr Status als Verbündete oder Feindin Batmans wechselhaft und oftmals unklar. Zunächst als „Damsel in Distress“ eingeführt, wurde mittlerweile auch ihre Schlagfertigkeit sowie ihre Diabolik etabliert, die der ihres Vaters in nichts nachsteht.

Der Name von Talias falscher Identität im Film, Miranda, erinnert stark an die aus dem Shakespeare'schen Stück „*Der Sturm*“ stammenden Figur Miranda. Aber auch sonst scheinen Parallelen zu den beiden Figuren auf. Shakespeare's Miranda wächst auf einer einsamen Insel auf, begleitet nur durch ihren Vater und die mythologischen Figuren Ariel und Kaliban. Die Insel repräsentiert das Gefängnis, in welchem Talia zunächst aufwächst. Ariel und Kaliban sind beide in Banes Figur vereint: Einerseits die Wildheit und Durchtriebenheit Kalibans, der auch vor ihr auf der Insel gelebt hat und später von ihrem Vater Prospero versklavt worden war. Andererseits besitzt er ebenfalls die Raffinesse des Windgeistes Ariel, welcher im wahrsten Sinne des Wortes eine Naturgewalt ist, wie auch Bane sie verkörpert. Dadurch

gewinnt Selinas Kyle vorher erwähnte Aussage über den aufkommenden Sturm eine weitere Facette: Nicht nur kann dadurch die Revolution gemeint sein, welche Gotham heimsucht, sondern auch Bane persönlich. Mirandas wahre Identität wird vom adeligen Sebastian, welcher zu den Leuten gehört, die Prospero verraten hatten, vorerst geheimgehalten. Die Website „Incremental Catastrophe“ geht sogar noch weiter, und setzt das Ende Prosperos im Stück mit dem Bruce Waynes gleich.²⁹⁷

Die Parallelen zeigen, dass „*The Dark Knight Rises*“ durchaus als Adaption shakespeare'scher Elemente, wenn nicht sogar des ganzen Stückes „*Der Sturm*“, gelesen werden kann. Allerdings ist das nur dann der Fall, wenn dem/r LeserIn auch das Stück auch bekannt ist, da der Film keinerlei Anstalten macht, eine derartige Verbindung zu Shakespeare zu erwähnen oder näher zu beleuchten. Dadurch wird diese Ansicht zu einem treffenden Beispiel für Intertextualität.

Ebenso wie der Joker oder auch Bane ist auch Talia Bruces Gegenstück. Sie führt ein Doppelleben, wobei ihre aufrichtige, gesellschaftliche Persona genau so wie Bruce Wayne eine Maske darstellt. Sie besitzt ein eigenes Vermögen, welches ihr Einfluss in verschiedensten Firmen und Ebenen der Stadt ermöglicht. Während Bruce einen Ödipus-Komplex besitzt, kann Talia durch ihre Bereitschaft, ihrem verstorbenen Vater zu entsprechen, ein Electra-Komplex nachgesagt werden. Auch wenn die beiden Gegensätze Batman und Talia viele Gemeinsamkeiten haben, so sind es doch ihre jeweiligen Ziele, wie auch Vorgehensweisen, in denen sie sich unterscheiden.

Beispielhaft wären die Spendengala-Szenen. Während Bruce die Seinige in „*The Dark Knight*“ von Dritten organisieren lässt, übernimmt Talia die Arbeit selbst, und zahlt auch von ihrem eigenen Vermögen.²⁹⁸ Sie hat die Möglichkeit, aktiv an ihrem falschen Leben teilzunehmen, da Bane zur selben Zeit an der Erfüllung ihrer wahren Ziele arbeitet. Durch die Erhaltung ihrer Miranda-Persona schafft es Talia mehr als ihr Comicvorbild, ein Spiegelbild für Bruce darzustellen.

VI.3.: Der Dunkle Ritter fällt ins Niemandsland

Interessanterweise erinnert das Setup des Filmes sehr an „*The Dark Knight Returns*“, und hat mehr damit gemeinsam, als es mit „*The Dark Knight*“ und dem Comic der Fall war, wie im entsprechenden Kapitel geklärt wurde.

²⁹⁷ <http://incremental-catastrophe.blogspot.co.at/2013/01/is-dark-knight-rises-revision-of-tempest.html> _ Zugriff: 9. 12. 2013

²⁹⁸ Vgl.: „*And the proceeds will go where they should because I paid for the big fat spread myself.*“ in: „*The Dark Knight Rises*“, R: Nolan, 0:32:53 – 0:32:57

Statt 10 Jahren seit der letzten Sichtung Batmans sind nur acht Jahre vergangen, was allerdings auch der tatsächliche Produktionszeitraum der Trilogie ist. Bruce Wayne hat sein Batman-Dasein aufgegeben, und versucht, ein normales Leben aufzubauen, fernab jedweder Heldentaten. Doch in beiden Geschichten gelingt es ihm nicht.

Ausgelöst durch bedeutungsschwangere Ereignisse, welche ihn zu jenem zweiten Moment zurückführen, dem Tod seiner Eltern, nämlich der Diebstahl der Halskette seiner Mutter durch Selina Kyle im Film, und ein versuchter Raubüberfall auf ihn am Todesort der Waynes im Comic, lassen ihn seinen Ruhestand nochmals überdenken. Jedoch wird er in der Graphic Novel erst wieder zu Batman, nachdem er in einem Augenblick des Zweifels ein weiteres Mal den dritten Moment erlebt hat: Als eine Fledermaus durch das Fenster bricht²⁹⁹, was im Film einer möglichen Sichtweise nach erst im letzten Drittel geschieht. In „Kapitel VI.5“ wird darauf genauer eingegangen.

Bruce Waynes erster Auftritt als Batman wiederum wird zudem begleitet durch meteorologische Veränderungen. Ein starkes Gewitter beendet eine wochen- und monatelang andauernde Hitzeperiode im Comic, während im Film die Abenddämmerung von stockfinsterer Nacht abgelöst wird. Auch hier wird wieder auf visueller Ebene angedeutet, dass Batman Veränderung bedeutet und mit sich bringt.

In beiden Szenen tritt ebenfalls ein älterer Polizist auf, welcher die Zeichen von Batmans Rückkehr richtig deutet, und seinen jüngeren Partner auf das Kommende vorbereitet: „*We're in for a show, kid*“³⁰⁰ bzw. „*Oh boy we're in for a show tonight, son*“³⁰¹ spricht dabei die Theatralik Batmans an und vergleicht sie mit einer Aufführung, bei der das Publikum zwar mitfiebern, aber sonst nicht mitwirken kann. In beiden Fällen lässt der erfahrenere Polizist von seiner Tätigkeit ab, und überlässt dem Vigilanten die Arbeit.

Diese Tätigkeit des Passiv-Zuschauens wurde bereits zu Beginn dieses Kapitels im Zusammenhang sowohl mit der Unfähigkeit der Regierung der Vereinigten Staaten besprochen als auch mit den BürgerInnen der Stadt im „Kapitel VI.2.1“, dient aber auch zu einer präzisen Charakterisierung der BewohnerInnen Gothams. Sie sind feige, verängstigt, und unmündig. Anstatt die Dinge selbst in die Hand zu nehmen, warten sie auf einen Retter, welcher ihnen Erlösung bringen kann. Am Ende werden aber nicht nur ihre Leben von Batman gerettet, sondern ihnen wird durch sein Opfer auch die Möglichkeit gegeben, fortan über sich selbst zu bestimmen.

²⁹⁹ Siehe: Miller; Janson: „The Dark Knight Returns“, S. 26, P. 1ff

³⁰⁰ Ebd., S. 33, P. 12

³⁰¹ „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 0:46:13 – 0:46:15

Ein anderer gemeinsamer Aspekt wird im später folgenden „Kapitel VI.7.“ besprochen. Im weiteren Verlauf dieses Unterkapitels werden noch die anderen Comicbuch-Erzählungen, „*Knightfall*“ und „*No Man's Land*“, behandelt, welche beiderseits als Vorlagen für diesen Film gelten.

Chuck Dixons Graphic Novel „*Knightfall*“ beginnt sogleich mit einem Angriff auf die Arkham-Anstalt und der folgenden Befreiung aller der dort inhaftierten Superschurken, worauf diese auf Gotham losgelassen werden. Hinter diesem Anschlag steckt Bane, welcher in die Stadt gekommen ist, um diese zu übernehmen. Die Kriminellen sollen den Vigilanten Batman beschäftigen, während Bane seinen Todesstoß vorbereitet. Der „Dunkle Ritter“ hat alle Hände voll zu tun, seine gefährlichsten Feinde wieder einzufangen. Dabei machen auch schon Schurken zweiter Klasse dem Helden zu schaffen.

Der erste Teil der Comic-Saga, „*Broken Bat*“, endet mit einem erschöpften Bruce Wayne, welcher in sein Anwesen zurückkehrt, und dort von Bane überrascht wird. Körperlich ausgelaugt, ist Batman seinem Gegner, welcher sich zudem mit dem Steroid Venom gedopt hat, hoffnungslos unterlegen. Der kurze Kampf beginnt in Wayne Manor, gelangt aber im Verlauf nach unten in die Bathöhle, wo die Entscheidung fällt: Mit Leichtigkeit besiegt Bane den Helden und bricht ihm, entsprechend dem Titel des Bandes, das Rückgrat. Um ihn noch mehr zu erniedrigen, tötet er Batman nicht, sondern lässt ihn in diesem Zustand zurück, um mitzerleben, wie die Stadt zu Grunde gehen soll.

Vieles hiervon spiegelt sich in der ersten Hälfte des Filmes „*The Dark Knight Rises*“ wider. Bane kommt nach Gotham, und sammelt Ressourcen – sowohl menschliche Untergebene als auch Wissen und Technologien – für seinen Zug gegen Gotham. Die Erringung der Herrschaft über die Stadt ist nur eine Station auf dem Weg zum Erreichen seines Endzieles: Die Zerstörung Gotham City's durch den in eine nukleare Bombe umgebauten Energiereaktor. Dass zusätzlich dazu auch Batman zerschlagen und gebrochen werden soll, erachtet er dabei aber lediglich als ein Sekundärziel bzw. Bonus. Zwar sorgt er auch hier für einen Ausbruch, diesmal aus dem Blackgate-Gefängnis, doch dies geschieht erst, nachdem Batman besiegt, und Kontrolle über die Stadt errungen worden ist. Außerdem befinden sich keine Superschurken unter den Befreiten, mit Ausnahme von Jonathan Crane.

Im Gegensatz zum Comic findet die erste Konfrontation der beiden Kontrahenten auch nicht im Geheimen, sondern unter Zeugen, Selina Kyle und einige Söldner, im Untergrund statt. Es ist auch nicht Bane, der Batman heimsucht, sondern genau umgekehrt wartet er, und lässt ihn in eine Falle locken. Zuvor aber muss Batman sich durch das unterirdische Labyrinth aus Abwasserkanälen und U-Bahnschächten kämpfen, und die Handlanger des Söldners

ausschalten, welche, obgleich sie keine Superschurken, trotzdem jedoch angeblich „*keine gewöhnlichen Schläger sind*“³⁰². Zum Zeitpunkt des Aufeinandertreffens der beiden Gegner ist der Held daher schon etwas angeschlagen: „*These men have cost you strength. Victory has defeated you,*“³⁰³ urteilt Bane während ihres Kampfes. Auch wenn diese Schlägerei nicht in Wayne Manor bzw. der Bathöhle stattfindet, so hat sie doch etwas Häusliches an sich, denn diese „Arena“ liegt genau unter der geheimgehaltenen Forschungsabteilung von Wayne Enterprises, in welcher viele Waffen und die Tumbler gelagert werden.

Vom ersten Schlag an ist diese Konfrontation, die auch nicht musikalisch unterlegt erfolgt, im Grunde schon entschieden. Batman hat nichts vorzuweisen gegen seinen weitaus agileren und stärkeren Rivalen. Zudem ist Bane währenddessen in der Lage, einen Monolog zu führen, ohne außer Atem zu kommen. Nicht nur, dass der Schlagabtausch ohne Musik erfolgt, auch die Lichtstimmung ist eher düster gehalten. Der Hintergrund ist sehr dunkel, und die wenigen Lichtquellen beleuchten die Protagonisten. Sowohl mit den akustischen als auch mit den visuellen Sinnesorganen soll der Fokus auf den beiden Kämpfern liegen.

Auch der Comic zielt darauf ab, dass die beiden Gegner im Mittelpunkt stehen. Die Hintergründe werden nur sporadisch gezeichnet und leicht angedeutet, und werden durch eher matte Farbgebung repräsentiert. Wayne Manor besitzt an den Wänden einen Grünstich, auftretende Rückblenden Batmans zu vergangenen Konfrontationen mit diversen Schurken sind gänzlich in blau gehalten. Sobald der Kampf nach unten in die Bathöhle verlagert wird, ändert sich ebenfalls die Lichtstimmung. An Stelle von dunklen Schatten leuchten Boden und Wände im Hintergrund orange und braun auf, sodass sie komplementär zu den in blau, grau und schwarz gekleideten Figuren für den/die LeserIn wirken. Zusätzlich dazu startet ab dem Zeitpunkt, an dem Batman hilflos am Boden liegt, eine Art visuellen Countdown, bei welchem die Anzahl der Panels von fünf pro Seite auf ein Einzelnes abnimmt, auf welchem zu sehen ist, wie Bane seinem Kontrahenten den Rücken bricht.

Dieses ikonische Bild hat es auch in den Film geschafft, als Bane am Ende ebenfalls diesen Griff einsetzt und Batman dadurch lähmt. Er will ihn jedoch nicht nur körperlich brechen, sondern auch psychisch. „*I was wondering what would break first: Your spirit...or your body.*“³⁰⁴ Im Comic ist Wayne bereits jenseits seiner Kräfte und nur noch ausgelaugt, wobei noch hinzukommt, dass er keinen Kampfgeist mehr besitzt, wie er selbst zugibt. Sein filmisches Pendant hält sich diesbezüglich eher bedeckt, lediglich einige Andeutungen von Seiten Alfreds erfährt der/die ZuschauerIn in dieser Hinsicht über die physische und

³⁰² Vgl.: „*They are not your average brawlers*“, in: „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 1:10:48 – 1:10:19

³⁰³ Ebd., 1:12:04 – 1:12:08

³⁰⁴ Ebd., 1:15:18 – 1:15:32

psychische Verfassung von Bruce. Zudem bekommen die ZuseherInnen durch das Bild der gebrochenen Batman-Maske den körperlichen Bruch des Helden nochmals visualisiert.³⁰⁵

Mit Batman aus dem Weg, hat Bane leichtes Spiel, Gotham zu übernehmen. An strategischen Orten werden Sprengladungen gezündet, die fast die gesamte Streitmacht der Polizei im Untergrund einschließen, und die meisten Zugangsbrücken zerstören. Der zentrale Teil Gothams wird von der Außenwelt abgeschottet, und die Bevölkerung in Geiselhaft genommen. Bane stellt die Bombe vor, und verspricht, dass Gotham überleben wird, wenn getan wird, was er sagt. All das ist nicht mehr Teil von „*Knightfall*“, und kommt auch sonst nirgendwo so in den Comics vor.

Allerdings ist das abgeschottete Gotham der zweiten Hälfte ein zentraler Bestandteil einer anderen Batman-Saga: „*No Man's Land*“. Nach einem gewaltigen Erdbeben ist die Stadt vom Festland abgetrennt, und zu weiten Teilen zerstört. Da die US-Regierung nichts in den Wiederaufbau investieren will, wird Gotham City als Niemandsland deklariert, und seine BewohnerInnen ihrem eigenen Schicksal überlassen. Die Superschurken sind Herren über diverse Reviere und unterjochen die normalen BürgerInnen. Ständig miteinander im Krieg um Expansion, ist die Stimmung ein Pulverfass. Mittels Graffiti werden die jeweiligen Gebiete der Gang-Zugehörigkeit nach gekennzeichnet. Fluchtversuche werden von der US-Regierung vereitelt, welche das Gebiet umzäunt und vermint haben. In einer Szene des Comics versuchen verzweifelte Bürger, über den zugefrorenen Fluss zu entkommen, scheitern aber an dort angebrachten Minen.³⁰⁶ Im Film wird der Gang auf dem zugefrorenen Fluss als Exil bezeichnet. Der scheinbar einzige Weg in die Freiheit, welches aber durch das instabile Eis einem Todesurteil gleicht.

Batman wurde seit Beginn der Krise in „*No Man's Land*“ nicht mehr gesehen, denn er blieb eher im Untergrund und versuchte, sich einen Überblick über die neue Situation zu schaffen. An seiner Stelle versuchen Gordon und seine verbliebenen Leute, die Situation unter Kontrolle zu bringen und für Recht und Ordnung zu sorgen. Dabei kommt es zu vermehrten Auseinandersetzungen mit der rechten Hand des Commissioners, Foley, über den Umgang mit den anderen Gangs. Die Figur Foley tritt ebenfalls im Film auf, als Gordons langjähriger Vertrauter, welcher ihn auch vertritt, als Gordon im Krankenhaus landet. Allerdings lautet sein Name dort Fowley.

Anders als Gordon will der stellvertretende Commissioner Batman gefangennehmen, und lässt dafür auch die wahren Ganoven entkommen. Das ist auch ein Zeichen dafür, dass trotz des Polizeistaates die Exekutive doch immer noch korrupt ist, und Beamte auf die eigene

³⁰⁵ Siehe: „*The Dark Knight Rises*“, R: Nolan, 1:15:46 – 1:15:49

³⁰⁶ Siehe: Didio, Dan [Hrsg.] „*Batman: No Man's Land – Volume 2*“, DC, 1999, S. 164, P. 2ff

Bereicherung aus sind. Fowley repräsentiert auch den Typus des feigen Polizisten in der Stadt, der sich während der Krise in sein Domizil zurückzieht. Erst das spätere Wiedererscheinen Batmans lässt ihn seine Meinung ändern, und so führt er zum Showdown des Filmes die Armee der Polizisten gegen Banes Söldner an, und stirbt bei der Ausführung seiner Pflicht.

Auch wenn Batman in „*No Man's Land*“ während der ersten Monate abwesend ist, so hat die Stadt doch eine Fledermaus, die über sie wacht: Ein neues Batgirl setzt das Erbe der Fledermaus fort und stellt einzelne Gebiete unter ihren Schutz. Diese kennzeichnet sie ebenfalls mit Graffiti in Form eines Batzeichens. „*This is the bat. In this town, it means, criminals beware*“³⁰⁷, erklärt sie zwei geretteten Kindern. Als sie kurze Zeit darauf auf den zurückgekehrten Batman trifft, ist er zwar wenig angetan von der ungewollten Unterstützung, doch lässt sie weitermachen, da er sich mit ihrer Art der Territoriumsmarkierung anfreundet, um Gotham zu zeigen, dass er wieder zurück ist.

Im Film wird er durch Gordon, Selina und Blake vertreten, die aber eher im Geheimen agieren, um an Informationen zu gelangen, Schwächere zu beschützen, oder auch die Polizisten zu versorgen. Keiner der drei benutzt dabei eine Maske, sie zeigen ihr Gesicht offen her. Gerade Blake hat mit der Offenlegung der Identitäten Probleme, und wird schlussendlich vom echten Batman geraten, eine Maske zu tragen, um die zu schützen, die ihm nahe stehen.³⁰⁸

Das Symbol der Fledermaus auch im Film als Markierung benutzt. Zunächst vom Waisenjungen Mark als Zeichen der Hoffnung vor der Katastrophe verwendet, wie in „Kapitel III.1“ bereits erwähnt worden ist, schreiben später im Film Gordon und seine Leute das Symbol mit Kreide an Häuserwände, um die Strecke der mobilen Bombe zu kennzeichnen. Zu guter Letzt verwendet Batman es auch selbst, in dem er bei der Rettung Gordons diesen bittet, eine Fackel an einen bestimmten Punkt zu werfen. Diese daraus resultierende Feuerspur wandert ein Gebäude hoch, an dessen Spitze ein gigantisches Batsignal entzündet wird. Zum einen, um der Bevölkerung neue Hoffnung zu geben und zu motivieren, zum anderen, um Bane und dessen Gefolgsleute durch diese entschlossene Vorwarnung zu demotivieren. Die Idee zu einem brennenden Batzeichen auf der Fassade eines Gebäudes stammt von einem der offiziellen Poster für „*The Dark Knight*“, welches später auch das DVD-Cover zierte.

Das Gotham in „*No Man's Land*“ ist eine Trümmerstadt. Ein Panoramabild im ersten Band der Saga stellt die Ruinen bedeckte Skyline der einstigen Metropole dar. Ein

³⁰⁷ Didio, Dan [Hrsg.] „Batman: No Man's Land – Volume 1“, DC, 1999, S. 57, P. 3

³⁰⁸ Siehe: „The Dark Knight Rises“, R: Nolan., 2:08:25 – 2:08:27

Narrationskästchen beschreibt die Stadt als nach wie vor tot.³⁰⁹ Totale der Stadt werden auch im Film oftmals gezeigt, wenn die Handlung wieder dort angesiedelt ist, und auch, um das Ausmaß der Zerstörung zu zeigen.

Zudem wird es als Schandfleck für den westlichen Kapitalismus angesehen, weshalb die Region von den Vereinigten Staaten schließlich losgesagt und jedwede Bindung zum Vaterland gelöst wird. Umso verwunderlicher ist es, dass es eben der westliche Kapitalismus in Form des Vermögens von Lex Luthor ist, durch den die Stadt nach einem Jahr wieder von Grund auf neu aufgebaut und wiederhergestellt wird. Im Gegensatz dazu wird der Wiederaufbau der Stadt im Film nicht gezeigt, wobei der Grad der Verwüstung auch deutlich geringer ist. Eine weitere Diskrepanz besteht darin, dass in der Comicgeschichte die Stadt völlig losgelöst vom restlichen Amerika auf sich allein gestellt ist, während die Regierung im Film Nahrungs- und Medikamentenlieferungen in die Stadt durchführen lässt.

Ebenso ist es Banes Ziel, die Stadt zu einem Symbol des missglückten Kapitalismus zu machen, in dem sie zunächst durch ihre eigenen BewohnerInnen übernommen, und schlussendlich in einer weitreichenden Explosion vollkommen zerstört werden soll. Bane tritt auch in „*No Man's Land*“ auf, steht hier aber in Diensten von Luthor. Mit gezielten Angriffen und Explosionen, u.a. mit kleineren Bomben, will er die Stadt für dessen Übernahme vorbereiten.³¹⁰

Die erste Hälfte des Filmes basiert sowohl auf „*Knightfall*“ als auch auf „*The Dark Knight Returns*“, während die zweite Hälfte als Adaption von „*No Man's Land*“ zu sehen ist. Die komplette „*Knightfall*“-Saga dreht sich thematisch um die Identitätsfrage in Batman, wer er ist und ob er sowohl Batman als auch Bruce Wayne sein kann; mehr dazu in „Kapitel VI.5“. Die Graphic Novel „*The Dark Knight Returns*“ geht der Frage nach, ob ein Leben ohne Batman für Bruce Wayne überhaupt möglich ist, und ob der Rächer nur zur Zeit seiner glorreichen Höhenflüge ein Held sein kann. Während hingegen die „*No Man's Land*“-Saga auf die Bedeutung Batmans für die Bevölkerung eingeht und anspricht. All diese Thematiken werden in „*The Dark Knight Rises*“ repräsentiert, und fügen sich zu einer Frage nach der Bedeutung von Heldentum.

Jedoch gibt es noch einen weiteren Comic in dieser Hinsicht zu beleuchten:

³⁰⁹ Vgl.: „*Gotham is still dead*“ in: Didio [Hrsg.]: „Batman: No Man's Land – Volume 1“, S. 18f, P. 1

³¹⁰ Siehe: Didio, Dan [Hrsg.]: „Batman: No Man's Land – Volume 3“, DC, 1999/ 2012, S. 328, P. 3ff

VI.4.: Der Kult

„*The Cult*“ wird in Unterhaltungen über Batman bzw. „*The Dark Knight Rises*“ oftmals ausgelassen. Dabei besitzt dieser 1991 erschienene Band frappierende Ähnlichkeit mit der Handlung dieses Filmes: Batman gerät in die Fänge eines fanatischen Kultes von Obdachlosen, angeführt vom sinistren Deacon Joseph Blackfire. Dieser foltert den „Dunklen Ritter“ und setzt ihn unter Drogen, bis er anfällig für die Gehirnwäsche des Predigers wird. Ihm wird eine Ursprungsgeschichte des Bösewichts erzählt, nach welcher dieser unsterblich und gekommen sei, um die Welt zu missionieren.

Gebrochen und desillusioniert kann Batman entkommen, jedoch nicht verhindern, dass Blackfire mit seiner Untergrundarmee Schritt für Schritt die Stadt übernimmt. Die Mitglieder des Stadtrates werden ermordet, wobei der Bürgermeister ebenso durch eine Explosion ums Leben kommt, wie es seinem Filmpendant in „*The Dark Knight Rises*“ passiert. Gotham wird zum Sperrgebiet ernannt und von der Außenwelt mittels Barrikaden abgeriegelt. Blackfire lässt, ebenso wie Bane, Polizisten auf Straßen und Brücken erhängen, um Exempel zu statuieren.

Auch Gordon gerät ins Schussfeld und verbringt nach einem Attentatsversuch die restliche Zeit des Bandes im Krankenhaus. Ein Besuch vom rehabilitierten Batman klärt nicht nur die Lage zwischen ihm und Batman, sondern erinnert auch frappierend an eine ähnliche Szene im Film, als Bruce Wayne, mit einer ähnlichen Skimaske wie damals bei ihrem ersten Treffen in „*Batman Begins*“, den eingelieferten Gordon besucht. Auch hier wird über die Situation, in welcher sie wie auch die Stadt stecken, gesprochen. „*We were in this together. Then you were gone.[...] Now there is evil rising. The Batman has to come back,*“ erklärt der Polizeipräsident. Während Bruce im Film ob einer möglichen Rückkehr zweifelt, gibt sich sein Comic-Konterfei gegenüber Gordon sicher. „*I'm returning to Gotham tonight. It's time I reclaimed our city.*“³¹¹ Dennoch ist auch er innerlich unsicher ob er einer weiteren Konfrontation mit Blackfire gewachsen ist.³¹²

Während Bruces Rückkehr nach Gotham im Film unerwähnt bleibt – trotz einiger Möglichkeiten, sich unentdeckt einzuschleichen – wird es im Comic in aller Deutlichkeit erzählt: In einem gepanzerten und zu einem Monstertruck umfunktionierten Batmobil rollt der Held problemlos über die Barrikaden, und schießt jeden Feind mit Gummigeschossen ab. Eindeutiges Vorbild dieser Szenerie ist Batmans Angriff auf die Mutants auf der Müllhalde in „*The Dark Knight Returns*“.³¹³

³¹¹ Starlin, Jim; Wrightson, Bernie: „Batman – The Cult“, DC, 1991, S. 172, P. 5

³¹² Siehe: „*It's up to me to put an end to Blackfire's depravity. But am I up to the job?*“ in: Ebd., S. 192, P. 1

³¹³ Siehe: Miller, Janson: „The Dark Knight Returns“, S. 76, P. 3ff

In einer unterirdischen Arena wartet Blackfire auf Batman und seinen Märtyrertod durch dessen Hand. Dadurch soll sein Erbe weiterleben und Batmans Seele gebrochen sein. Doch der „Dunkle Ritter“ weigert sich, und überwältigt ihn stattdessen mittels physischer Gewalt. Sein Ziel ist es nicht, ihn bewusstlos zu schlagen, sondern ihn leiden zu lassen, und ihn so vom selbst-erhobenen Sockel eines Propheten auf das Niveau eines Menschen herunterzuholen. Dadurch soll das Vertrauen Blackfires Anhänger in ihn gebrochen werden. „*That's the problem with creating monsters. Control is so hard to maintain [...] Monsters demand that their messias be strong and noble. Monsters hate to be duped.*“³¹⁴ Die Arena ist dabei der Mittelpunkt des unterirdischen Irrgartens, zu dem Batman gelangen soll. Wie auch Bane im Film wartet Blackfire in diesem Labyrinth auf den Helden, um vor Zeugen seine Überlegenheit unter Beweis zu stellen.

Blackfires Kult zielt ebenso wie die „Liga der Schatten“ darauf ab, die Welt von ihrer Sündhaftigkeit reinzuwaschen. Dabei gehen die Oberhäupter beider Organisationen von einem Märtyrertod aus, durch den sie ins Paradies gelangen können.

„*The Dark Knight Rises*“ kann durchaus als Verfilmung von „*The Cult*“ bezeichnet werden. Es sind einige Parallelen vieler Szenen und Wendepunkte erkennbar, die Geschichte wurde bis auf den Schluss gut übernommen und auf Bane um modelliert. Nicht nur auf narrativer Ebene, sondern auch auf der visuellen Ebene gibt es Referenzen, wie Panels von öffentlich erhängten Polizisten. Aber auch thematisch beschäftigen sich beide Darstellungen mit der, sowohl physischen wie psychischen, Niederlage Batmans.

VI.5.: Die Grube

„*Where am I?*“ - „*Home. Where I learned the truth about despair*“³¹⁵

Bruce Wayne wird in dasselbe Gefängnis geworfen, in welchem einst auch Talia und Bane aufgewachsen sind. Es gibt zwar keine Wachen, aber nur einen Ausweg, einen vertikalen Kletterschacht. Wie in „Kapitel VI.2.1.“ kurz beschreiben, bekommt es dadurch eine Ähnlichkeit an Benthams Panoptischen Gefängnisses. Zusätzlich dazu hängt der Panoptismus wie ein Damoklesschwert thematisch über dem gesamten Film. Gotham ist ein Überwachungsstaat geworden, in welchem jede Data aufgezeichnet und gespeichert wird. Die BürgerInnen der Stadt entsprechen Foucaults Disziplinargesellschaft, die sich ihrem Souverän

³¹⁴ Starlin; Wrightson: „Batman – The Cult“, S. 198f, P. 4/ 2

³¹⁵ „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 1:18:29 – 1:18:35

unterworfen hat.³¹⁶ In diesem Sinne ist das Gefängnis auch eine Manifestation dieser Thematik.*

Die Grube ist ein Ort, an dem jede Hoffnung im Keim erstickt wird. Der/die ZuseherIn bekommt einen ersten Hinweis auf dieses Gefängnis durch eine Erzählung Alfreds:

„There is a prison in the more ancient part of the world. A pit, where men are thrown to suffer and die. But sometimes a man rises from the darkness, sometimes, the pit sends something back.“³¹⁷

Der Aufenthalt dort ist Bruces Strafe für seine Taten als Batman. Er soll gefoltert werden, aber nicht körperlich, sondern seelisch. Dies wird arrangiert, in dem er via eines Fernsehers die Belagerung und, in weiterer Folge, Vernichtung der Stadt live miterleben soll. Ein Mithäftling hilft ihm dabei, seinen Rücken zu kurieren, woraufhin Bruce mehrmals erfolglos versucht, zu entkommen. Doch der Aufstieg ist bisher nur dem Kind von Ra's al Ghul gelungen. Jeder, der es dennoch versucht, wird von den anderen Insassen mit dem morokkanisch-arabischen Sprechgesang „*Deschi Basara*“ begleitet. Dieser bedeutet übersetzt in etwa „*Er erhebt sich*“³¹⁸

Die Grube hat mehrere Bedeutungen im Film. Zum einen repräsentiert sie den Ursprungsort sowohl von Bane, wie auch in den Comics, als auch von Talia. Zum anderen ist sie die wohl realistischste Version einer Lazarusgrube*, die in Nolans Batmanuniversum möglich ist: Menschen werden hineingeworfen, um dort zu verenden. Ein Entkommen ist lediglich durch ein gewagtes Klettern möglich, und selbst dann noch äußerst unwahrscheinlich. Sollte der Aufstieg dennoch gelingen, tritt er/sie als wiedergeborener Mensch empor, und kann sein/ihr Leben fortführen oder neu beginnen.

Eine Frage, die sich dadurch bei Bruce Waynes Flucht aus der Grube stellt, ist, wer nun genau „auferstanden“ ist, Batman oder Bruce Wayne? Zu Beginn des Filmes erlebt das Publikum einen gebrochenen Bruce Wayne, der nur in seinem Dasein als Batman wirklich aufgeblüht ist. „*You're not Batman anymore*“³¹⁹, erklärt ihm Alfred. „*You can strap out your leg and put your mask back on, but that doesn't make you what you were.*“³²⁰ Bruce ist nicht mehr der Mann, der er einmal war. Zwar kehrt er kurz nach diesen Worten als Batman zurück, doch scheint es so zu sein, dass er, wie einst von Ra's al Ghul behauptet, nur ein Mann in

³¹⁶ Siehe: Huber: „Die allsehende Macht.“, S. 2

* Ausgehend davon stellt sich die weitere Frage, wer in diesem Film nun wirklich frei ist.

³¹⁷ „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 0:39:41 – 0:39:58

³¹⁸ <http://hollywoodite.com/deshi-basara-dark-knight-rises-chant> _ Zugriff: 12. 12. 2013

* Ein in Batmans Comicuniversum existierendes Becken, welches totes Leben reanimiert und revitalisiert.

³¹⁹ „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 0:57:38 – 0:57:40

³²⁰ Ebd., 0:40:31 – 0:40:36

einem Kostüm ist. Es scheint, als habe er all das verloren, was es heißt, Batman zu sein. Deswegen kann er in ihrer ersten Auseinandersetzung Bane nichts anhaben, und unterliegt. In der Grube muss er genau diese Motivation wiederfinden, seine Angst vor dem Tod. Dies deckt sich mit der Meinung von Bronislaw Malinowski, dass nur durch die Überwindung der Todesangst die Hoffnung auf das ewige Leben bestünde.³²¹ Batman erlangt dadurch schlussendlich tatsächlich den Status des ewigen Helden, welchen sein Comic-Pendant bereits besitzt.

Allerdings muss zunächst die Angst vor dem Tod wiedererlangt werden. Bruces dritter Ausbruchversuch findet daher ohne Sicherheitsseil statt. Er muss den Sprung wagen, ohne das Gefühl von Sicherheit zu haben. Genau dasselbe spielt sich in „*Knightsend*“, dem finalen Kapitel der „*Knightfall*“-Saga ab. Der wieder genesene Bruce Wayne muss sich zunächst wieder den Hindernissen stellen, denen er als junger Vigilant begegnet ist, um erneut Anspruch auf seinen rechtmäßigen Platz als Batman zu stellen. Dazu will er sich von einem der höchsten Gebäude der Stadt stürzen, und mit seinem Cape in die Nacht davongleiten. Viermal steht er dort oben, den Abgrund unter sich. Auch wenn er sich seiner Fähigkeiten bewusst ist, nagt der Zweifel an ihm, ob er überhaupt noch das Zeug hat, Batman sein zu können. Jedes Mal meint er, dass die Zeit noch nicht reif sei, und lässt davon ab.

Erst als er wieder im Kostüm steckt, fühlt er sich sicher genug, um den Sprung zu wagen. Sofort kehrt seine alte Stärke und Gewohnheit zurück. Er ist wieder Batman. „*One Battle is over. The battle for his identity. Another waits. The war for Gotham's soul.*“³²² In der Wortwahl dieser Aussage, dass eine Schlacht gewonnen sei, kann das Argument Ballhausens und Krenns bestätigt werden, dass Batman sich ebenfalls immerzu im Krieg mit sich selbst befindet,³²³ und immer zwischen seinen Identitäten hin und herspringen muss.

Interessant an diesen beiden Szenen aus Film und Comic ist die unterschiedliche Darstellung der „Wiedergeburt“ Batmans: In „*Knightsend*“ muss Bruce fallen, um wieder Batman sein zu dürfen, und in „*The Dark Knight Rises*“ muss er aufsteigen, um er zu werden. Die Metaphorik des Falles ist auch hier wieder eine Anlehnung an „*The Man Who Falls*“. Ebenso wie der Showdown des Bandes, in welchem Batman seinen Gegner und unwürdigen Nachfolger Jean-Paul Valley mithilfe genau jenes Loches blendet, durch dass er als Kind zur Begegnung mit der Fledermaus gekommen ist, und ihn somit zu Fall bringt. Denn Jean-Paul begreift, dass Bruce der wahre Batman ist, und es immer gewesen sei.

³²¹ Vgl.: „[...] die Überwindung der Todesangst durch die Hoffnung auf Unsterblichkeit.“ in: Grom: „Religionspsychologie“, S. 83

³²² Moench, Doug [u.a.]: „Knightfall – Part 3: Knightsend“, DC, 1994/ 2011, S. 175, P. 1

³²³ Siehe: Ballhausen; Krenn: „Politik der Feindschaft“, in: Kainz: „Comic.Film.Helden.“, S. 63

Während hingegen im gesamten Film – wie schon der Titel es angibt - eine Rückbesinnung auf die Metapher des Aufstehens vorherrscht, welche ihren Höhepunkt in Bruces Ausbruchsszene hat. Hier ist die Verbindung zu „*Batman Begins*“ am größten, und die ZuseherInnen können sich an das Motto dort erinnern: „*Why do we fall? So that we can learn to pick ourselves up.*“³²⁴. Sogar der Score, mit welchem die Flucht musikalisch begleitet wird, heißt genauso: The Dark Knight Rises OST: #11 – Why do we fall³²⁵

Als Bruce in „*The Dark Knight Rises*“ den Schacht der Grube emporklettert, und vor dem Sprung steht, findet ihn auch die Angst wieder, denn aus einem Loch in der Wand entfliegt ein Schwarm Fledermäuse, die ihn umkreisen. Wie damals als Kind, oder später, als junger Mann bei seinem dritten Moment, sinkt er schützend in die Knie, nur um seine Furcht gleich darauf anzunehmen.

Ein interessanter Aspekt dabei ist, dass ein ähnlicher Versuch beinahe 1995 bei „*Batman Forever*“ unternommen worden, jedoch nicht in den fertigen Film übernommen worden war. In einem unbekannten Teil der Bathöhle geht Bruce Wayne dem Grund für sein Dasein als Batman nach, und akzeptiert dieses Schicksal schlussendlich aus freien Stücken. Auf die Frage nach seinem Wohlbefinden antwortet er mit: „*I'm Batman, Alfred. I'm Batman.*“³²⁶

In „*The Dark Knight Rises*“ wagt er schließlich den Sprung, und es gelingt ihm tatsächlich, die andere Seite zu erreichen. Als Bruce Wayne wurde er in die Grube hineingeworfen, aber als Batman kehrt er daraus zurück.

Eine andere Möglichkeit ist genau konträr dazu, nämlich dass es Bruce Wayne ist, der aus dem Gefängnis entkommt, und nicht Batman. Es ist jener Bruce Wayne, der zu Beginn des ersten Teiles ausgezogen war, und laut Rachel noch nicht zurückgekehrt sei:

„The man I loved, the man who vanished, he never came back at all. But maybe he is still out there somewhere. Maybe someday, when Gotham no longer needs Batman, I'll see him again.“³²⁷

Die Person, die in „*Batman Begins*“ nach Gotham zurückgekehrt ist, wäre demnach schon Batman gewesen, und nicht mehr der Jungmilliardär. Daher macht Alfred auch die Anmerkung, dass Gotham Bruce Wayne bräuchte, und nicht Batman.³²⁸

Wayne hat selbst, nachdem er Maske und Umhang an den Nagel gehängt hat, nach wie vor den Tod seiner Eltern nicht überwinden können, und bleibt bei seiner Batman-Persona. Dieser

³²⁴ „*Batman Begins*“, R: Nolan, 0:10:42 – 0:10:45

³²⁵ Siehe: <http://www.movieweb.com/news/the-dark-knight-rises-soundtrack-track-list-and-uk-tv-spot> _ Zugriff: 22.1. 2014

³²⁶ „*Batman Forever*“, R: Schumacher, Deleted Scene

³²⁷ „*Batman Begins*“, R: Nolan, 2:07:40 – 2:08:01

³²⁸ Vgl.: „*The city needs Bruce Wayne*“ in: „*The Dark Knight Rises*“, R: Nolan, 0:40:42 – 0:40:44

ist ein Schutzpatron, der den Schmerz durch den Verlust kompensiert hat. In der Grube lernt er, wortwörtlich, auf eigenen Füßen zu stehen, und legt die Persona der Fledermaus ab, da er sie nicht mehr braucht. Aus eigener Kraft klettert er den Schacht empor, und schöpft aus den herumflatternden Fledermäusen, die ihn an seine größte Angst zurückerinnern lassen, den benötigten letzten Mut, um den Sprung zu bewerkstelligen.

Aus psychologischer Sicht kann auch die Annahme vertreten werden, dass Bruce Wayne das Gefängnis überhaupt nie wirklich verlassen hat. In diesem wurde er in „*Batman Begins*“ von Ra's al Ghul gefunden. Nach seiner Entlassung begann erst sein Training und seine Heldenzeit als Batman. Da ihm bei seiner Entlassung geholfen wurde, und er es nicht selbst aus freien Stücken bewerkstelligen konnte, muss er diesen Prozess im Abschluss der Filmreihe wiederholen, um sich seine Daseinsberechtigung als Batman doch noch zu verdienen.

Auch wenn dies eine figurenpsychologische Hypothese ist, die im Universum der Trilogie kaum Nährboden findet, so erlaubt sie doch ein Weiterspinnen zu der Theorie, dass der Protagonist nie sein traumatisches Erlebnis in seiner Jugend überwunden hat. Nach wie vor ist er wie der kleine Junge, der in den Brunnen gefallen ist. Sein Schwur, sein Training, seine Verkleidung, seine Abenteuer als Batman, all das sind Symptome seiner immer noch kindlichen Persönlichkeit.

Bruces Flucht aus dem Gefängnis in Indien kann als der Moment definiert werden, an dem das Kind endlich sich aus dem Brunnen retten kann, und sozusagen erwachsen wird. Unterstützt wird die These von den äußerlichen und perspektivischen Gleichheit der beiden Bauwerke. Der Gefängnisschacht ist ebenso rund und steinern wie der Brunnenschacht auf dem Anwesen der Waynes. Beide sind jeweils überwiegend aus der Froschperspektive gefilmt, und in beiden ist Bruce Wayne gefangen. Am Ende von „*Knightsend*“ erkennt Bruce diese Deutung als eine Art der Erlösung für sich sowie Jean-Paul an. „*A long time ago I fell through that opening. I haven't really ever stopped falling. Maybe it's time to go the other way...time for both of us to leave the dark.*“³²⁹ Es ist eine Chance der Rehabilitation für ihn und seinen Nachfolger, und ein Moment mit der Vergangenheit abzuschließen, und unbekümmert davon neu anzufangen bzw. fortzufahren.

Unabhängig davon, welcher dieser Denkansätze bevorzugt wird, der entscheidende Punkt ist der, dass Bruce/ Batman geheilt aus dem Abgrund zurückgekehrt ist. Es scheint mir passend, das Kapitel mit einem bereits verwendeten Zitat aus „*Batman Forever*“ zu beenden, welches die Frage zufriedenstellend beantworten soll: „*I had to save them both. For you see, I am both Bruce Wayne and Batman.*“³³⁰

³²⁹ Moench [u.a.]: „Knightfall – Part 3: Knightend“, S. 283f, P. 5/1

³³⁰ „Batman Forever“, R: Schumacher, 1:54:16 – 1:54:20

VI.6.: Occupy Gotham

Die Veröffentlichung des Filmes im Juli 2012 kam zur richtigen Zeit, denn es passte genau ins weltpolitische Geschehen um die Weltwirtschaftskrise und die Occupy-Bewegung. Im September des Jahres 2011 besetzte eine Gruppe junger Aktivisten den nah an der Wall Street befindlichen Zuccotti Park. Inspiriert durch den Arabischen Frühling³³¹, kritisierten sie die Börsenmärkte auf Wall Street, Großkonzerne und andere Persönlichkeiten der wohlhabenden 1% der Bevölkerung Amerikas für ihre Habgier und dafür, für die Weltwirtschaftskrise im 21. Jahrhundert verantwortlich zu sein. Diese Bewegung erlangte schnell eine immer größer werdende Anhängerschaft, und wurde nicht nur in den USA, sondern auch in anderen Ländern praktiziert.

Der Film wurde jedoch lange davor geschrieben und gedreht, bevor die Occupy-Bewegung sich formiert hatte. Nolan und sein Bruder gaben mehrmals an,³³² dass ihre primäre Quelle für den desolaten Zustand der Stadt in der britischen Literatur des 19. Jahrhunderts zu finden sei: Charles Dickens' *„A Tale of Two Cities“*, welches ebenfalls Streitigkeiten zwischen Ober- und Unterklasse in einer Zeit kurz vor der französischen Revolution thematisiert. Jonathan Nolan meint, dass der Roman das *„erschütternde Portrait einer wiedererkennbaren Zivilisation sei, die zur Gänze in Stücke zerfallen ist.“*³³³ Die Filmemacher haben sich hierbei also für eine historisch-literarische, und nicht für eine zeitgenössische sozial- und wirtschaftspolitische Annäherung entschieden. *„The Dark Knight Rises“* geht dabei weit über herkömmliche Comicverfilmungen hinaus, da nun eine seiner Primärquellen ein Roman ist, der im 19. Jahrhundert geschrieben worden war, und handlungsmäßig rein gar nichts mit Superhelden zu tun hat.

Allerdings thematisiert der Film ebenso die Auswirkungen der Wirtschaftskrise. In der Sequenz, als Bane mit seinen Söldnern die Gothamer Börse überfällt, gibt es diverse Anspielungen darauf. Die Söldner sind als einfache Arbeiter verkleidet, Schuhputzer und Reinigungspersonal; Leute, denen keine Beachtung geschenkt wird. Bane selbst betritt als Bote verkleidet das Gebäude, eine Anspielung auf seine spätere Mission und auch Offenbarung als Handlanger. Der Dialog spricht ebenfalls derlei Thematik an: Ein Börsenmakler weist Bane darauf hin, dass das Gebäude keine Bank sei: *„This is a stock*

³³¹ Vgl.: *„Inspired by the Arab Spring and uprisings in Europe [...]“* in: Delder, Sarah van [Hrsg]: *„This Changes Everything. Occupy Wall Street and the 99% Movement“*, Yes!-Magazine, The Positive Future Network, 2011, S. 1

³³² <http://www.comingsoon.net/news/movienews.php?id=92305> _ Zugriff: 26. 5. 2014

³³³ Vgl.: *„A Tale of Two Cities, to me, was the most...harrowing portrait of a relatable, recognisable civilisation that had completely fallen to pieces.“* in: Žižek: *„The People's Republic of Gotham“*, in: *„New Statesman“*, S. 48

*exchange. There is no money you can steal.*³³⁴ Die Erwiderung des Antagonisten lässt keinerlei Fragen über dessen Verachtung über das kapitalistische System offen: „*Right. Then why are you people here?*“³³⁵ Bane, welcher hier selbst ein Räuber ist, bezichtigt seine Geiseln als solche, da sie durch ihre Habgier der arbeitenden Bevölkerung das Geld stehlen würden. Er hingegen präsentiert sich als Wohltäter des Volkes.

Die Polizisten vor Ort erörtern in der Zwischenzeit, warum der Erhalt der Börse wichtig sei: „*It's not my money, it's everybody's. [...] You don't put these guys down that stuff in your mattresses will be worth a whole lot less.*“³³⁶ Diese Erklärung begründet in der Realität auch den Ursprung der Wirtschaftskrise, und gibt in einfachen Sätzen wieder, wie es dazu kommen konnte, dass die Ersparnisse vieler Menschen ihren Wert verloren haben.

Neben der Wirtschaftskrise wird im Film überraschenderweise ebenso eine aus dieser Krise resultierende Revolution behandelt, wie die Occupy-Bewegung eine war. Slawoj Žižek eröffnet seinen Artikel über die Politik der Batman Filme von Nolan mit folgender Aussage: „*The Dark Knight Rises shows that Hollywood blockbusters are precise indicators of the ideological predicaments of our societies,*“³³⁷ womit er auf den Grad der Aktualität des Filmes verweist. Allerdings unterscheiden sich die beiden Aufstände grundlegend voneinander. Während die Occupy-Bewegung aus friedlichen Demonstrationen bestanden hat, ist Banes Aufstand aggressiv und auf Konfrontation aus. Er schneidet die Stadt durch präzise Explosionen von der Außenwelt ab, befreit die inhaftierten Kriminellen und lässt sie bewaffnet auf den Straßen patrouillieren. Des weiteren werden reichere BewohnerInnen mit Gewalt aus ihren Häusern und Wohnungen geworfen, und über sie wird Gericht gehalten wegen ihres teils verschwenderischen Lebensstils. Hier wird eher Vergeltung als ein gemeinsamer Konsens gesucht. Die gewalttätige Übernahme Gothams im Film ist gleichzusetzen mit einer linksradikalen Revolutionsfantasie.

Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass Bane zwar so tut, als würde er zur Mittelschicht gehören, dennoch aber im Grunde ein Fremder ist, der sich in die Politik der Stadt einmischt. Die Occupy-Bewegung entstand aus Kritik und einem Änderungsbedürfnis der betroffenen BürgerInnen des eigenen Landes heraus, und wurde nicht vom Ausland aus initiiert.

Außerdem beteuert die Occupy-Bewegung, dass ihre Mitglieder gleichgestellt seien.³³⁸ Auch wenn Bane im Film ähnliches proklamiert, so stellt sich alsbald heraus, dass es doch eine Hierarchie gibt, und er als Statthalter Gothams bzw. dessen Herrscher fungiert.

³³⁴ „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 0:41:50 – 0:41:52

³³⁵ Ebd., 0:41:54 – 0:41:55

³³⁶ Ebd., 0:43:36 – 0:43:44

³³⁷ Žižek: „The People's Republic of Gotham“, in: „New Statesman“, S. 46

³³⁸ Vgl.: „Everyone stands on equal footing.“ in: Delder [Hrsg]: „This Changes Everything.“, S. 18

Die Entwicklung Gothams im Verlauf des Filmes ähnelt an die Theorien des Philosophen Thomas Hobbes, welcher in seinem Werk „*Leviathan*“ die Arten des Staates beschrieben hat. Ballhausen und Krenn wenden in ihrem Text Hobbes Theorien zwar auf „*The Dark Knight*“ ein, jedoch treffen ihre Anmerkungen sehr gut auf das Gotham City in „*The Dark Knight Rises*“ zu.

Hobbes' idealer Staat wird durch den Leviathan repräsentiert, ein mythologisches Wesen, welches aus einer Unzahl von Untertanen besteht. Dieser Staat ergibt sich durch die Garantie eines geregelten Lebens innerhalb gewisser gesetzlicher Normen. Das wird „*durch die vertraglich fixierte, freiwillige und unwiderrufliche Rechteübertragung der Individuen an den Souverän/ Staat*“³³⁹ ermöglicht. Dem Souverän obliegt es, über das antiautoritäre Wesen Mensch zu wachen. In Hinblick auf den Film zeigt sich Hobbes' Ideologie im Polizeistaat Gotham erfüllt. Die BürgerInnen haben viele ihrer Rechte aufgegeben, und die Polizei hat uneingeschränkte Kontrolle bei der Regelung der Normalität. Diese vertraglich fixierte Regelung ist in diesem konkreten Fall der Dent-Akt. Hobbes meint jedoch, dass Sicherheit und Freiheit keine Widersprüche sind, sondern in seinem Staatsbild ein anzustrebendes Ideal³⁴⁰. Batman wird von Ballhausen und Krenn zwar als neuer Leviathan bezeichnet, und in Bezug auf „*The Dark Knight*“ kann diese Annahme auch zutreffen, in Hinblick auf „*The Dark Knight Rises*“ aber tut sie das nicht. Auch wenn Batman durch seine Taten mitgeholfen hat, den Aufstieg dieses Leviathans zu ermöglichen, indem er für Verbrechen eingestanden hat, an denen er unschuldig ist, und dadurch zur Stürze des neu errichteten Systems wird.³⁴¹

Im Gegensatz zu dem vom Leviathan geleiteten Staat steht der von Hobbes stark kritisierte Naturzustand. Dieser wird „*als ein alle Menschen umfassender und durchdringender Kriegszustand beschrieben*.“³⁴² In dieser Situation gibt es nichts als Konflikte untereinander, es herrscht ein Jeder-gegen-jeden-Prinzip. Batmans Taten führen, wie Ballhausen und Krenn darlegen, „*zu einem Aufschub des kriegerischen Naturzustandes, bringt aber nicht dessen Abschaffung*.“³⁴³ Dieses System wird durch Bane und dessen Revolution repräsentiert. Banes Gotham nimmt die Überhand und gleicht einem okkupierten Kriegsgebiet. Dialoge im Film bestätigen diese Annahme: Batman bezeichnet den finalen Showdown als „*Krieg*“³⁴⁴, und zu

³³⁹ Ballhausen; Krenn: „Politik der Feindschaft“, in: Kainz: „Comic.Film.Helden.“, S. 61

³⁴⁰ Siehe: Ebd., S. 62

³⁴¹ Vgl.: „*Er steht für Verbrechen an der Gesellschaft ein, die er nicht begangen hat, um die oben skizzierte vertragliche Stabilität und ihre argumentative Sinnhaftigkeit zu stützen.*“, in: Ebd., S. 63

³⁴² Ebd., S. 62

³⁴³ Ebd., S. 63

³⁴⁴ Vgl.: „*War*.“ in: „*The Dark Knight Rises*“, R: Nolan, 2:07:42

Beginn des Filmes wird der Polizeistaat mit dem euphemistischen Wort „*Friedenszeit*“³⁴⁵ gleichgestellt.

Hobbes' Definition gegenüber stehen die Theorien Ranciéres. Der französische Philosoph setzt Politik mit Demokratie gleich, und laut ihm arbeitet diese zusammen mit der Polizei an der Herstellung der Welt. „*Die Polizei ist ein System der Einteilung und Zuteilung*,“³⁴⁶ und bestimmt, was Teil des Diskurses ist und somit zur Ordnung des Sichtbaren, und was nicht.³⁴⁷ Wobei zu sagen ist, dass die eigentliche Exekutive Gewalt nur ein Teil des Begriffes „Polizei“ ist, wie Ranciére ihn führt. Der verfasste Staat ist laut ihm immer Polizei.³⁴⁸ „*Diese polizeiliche Logik wird bei Ranciére nun aber neutral und nicht abwertend formuliert*,“³⁴⁹ und ist nicht politisch. Der Polizei gegenüber steht die Politik. „*Sie ist die Aufhebung der polizeilichen Logik durch das äußere Einbringen einer Voraussetzung, die der Polizei nicht inhärent ist: der Gleichheit*.“³⁵⁰

In diesem Sinne kann Ranciéres Definition der Polizei auf den Polizeistaat in Gotham umgesetzt werden, vor allem in Anbetracht dessen, dass der Philosoph gegenwärtige Zustände und Konflikte auf der Welt stark kritisiert. Immerhin sind laut ihm bei diesen Politik und Gleichheit abwesend, und stattdessen sind die westlichen Systeme der polizeilichen Logik untergeordnet.³⁵¹

Der Bürgermeister Gothams in Nolans Film agiert als eine Art Alleinherrscher. Mit voller Überzeugung unterstützt er den Polizeistaat und hat auch nicht vor, den Dent-Akt je abzuschaffen.³⁵² Unter seiner Führung ist der Spalt zwischen den Gesellschaftsschichten enorm gewachsen, sodass von einem Ungleichgewicht gesprochen werden kann. Für die Balance soll der von Bane geleitete Aufstand sorgen. Nachdem in der gegenwärtigen Regierung der Konsens fehlt, verfallen die BewohnerInnen der Stadt Banes Demagogie und seinem Populismus. Im Sinne von Ranciéres Terminologie wird eine politische Agenda vorgetäuscht, dabei sind Banes Motive aber ebenso dem polizeilichen System zugehörig.

Welches Herrschaftssystem ist nun am besten für Gotham geeignet?

Ranciére ist ein Vertreter der Demokratie. Da er diesen Begriff aber mit Politik gleichsetzt, verwendet er stattdessen den Terminus Postdemokratie. Diese „*lässt das spezifische politische*

³⁴⁵ Vgl.: „*This is peacetime*.“, in: „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 0:10:50

³⁴⁶ Lehner, Daniel: „Zwischen Hegemonie und Wahrheitsereignis – Politik und Post-Politik bei Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, Jacques Ranciére und Alain Badiou“, Wien, 2009, S. 107

³⁴⁷ Siehe: Ebd., S. 107

³⁴⁸ Siehe: Ebd., S. 107

³⁴⁹ Ebd., S. 107

³⁵⁰ Ebd., S. 109

³⁵¹ Siehe: Ebd., S. 185

³⁵² Vgl.: „*Not on my watch*.“ in: „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 0:7:22

*Handeln und dementsprechende Subjekte verschwinden. Sie ist die Übereinstimmung staatlicher Formen mit gesellschaftlichen Verhältnissen.*³⁵³ Die Postdemokratie ist Ranciéres Idealstaat. Dabei handelt es sich um „*die Idee einer Demokratie [...] die sich im einfachen Zusammenspiel von Staat und Gesellschaft herausbildet.*“³⁵⁴ Sie verwaltet sowohl den Überfluss als auch Krisen. Der Film lässt aus, welche Verwaltungs- und Regierungsart die Stadt nach Ende der Revolution erhalten hat. Es ist jedoch anzunehmen, dass ein solcher Konsens, wie ihn Rancière sich vorgestellt hat, angestrebt wird.

Vor Banes Übergriff zählt Batman für viele BewohnerInnen der ärmeren Schichten als Hoffnungsträger. In ihrer Vorstellung tritt er für die Schwachen, also sie selbst, ein. Ironischerweise steht er damit im Gegensatz zu seiner geheimen Identität:

Bruce Wayne gehört den wohlhabenden 1% Amerikas bzw. der Stadt an. Auch wenn gesagt wird, dass er sich für die unteren Gesellschaftsschichten in den acht Jahren seines Ruhestandes eingesetzt haben soll, so ist er zu Beginn des Filmes genauso ignorant und desinteressiert wie der Rest der Bourgeoisie. Hinzu kommt, dass er seine Technologie vor den Augen sowohl der Öffentlichkeit als auch der Exekutive geheim hält, wie in „Kapitel III.1“ bereits erwähnt worden ist.

In einem ironischen Twist ist im realen Leben es auch Autor Frank Miller gewesen, der sich offen und beleidigend gegen die Occupy-Bewegung ausgesprochen hat. Dies hat er in einem Post auf seiner Website kundgetan.³⁵⁵ Miller steht hier eindeutig auf Seiten der Konzerne und Börsenmakler, und nicht etwa für die jüngeren Demonstranten. Seine persönliche Meinung hat sich rückwirkend auf die Darstellung seines Batmans in „*The Dark Knight Returns*“ ausgewirkt, sodass fortan dessen faschistischen Charakterzügen noch mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht werden.

Batman ist jedoch weder ein Kämpfer für die 1% noch für die 99%, vielmehr tritt er für die gesamte Stadt ein. Er fungiert als Bindeglied zwischen den beiden Gesellschaftsschichten. Deutlich wird dies vor allem beim Showdown des Filmes, bei welchem sich Bane und Batman bei einer Massenschlägerei zwischen Polizisten und Verbrechern vor dem übernommenen Gebäude der Stadtverwaltung erneut gegenüberstehen, und nicht an einem von der Bürgerschaft isolierten Ort gegeneinander kämpfen. Batman ist nun nicht nur erstmals

³⁵³ Lehner: „Zwischen Hegemonie und Wahrheitseignis“, S. 185

³⁵⁴ Ebd., S. 187

³⁵⁵ Siehe: Frank Millers Blogpost über Occupy: „Anarchy“: <http://frankmillerink.com/> _ Zugriff: 14.5.2014

bei Tage aktiv, sondern agiert auch auf derselben Ebene wie das Volk, anders als im Zug am Ende von „*Batman Begins*“ oder dem Hochhaus-Rohbau in „*The Dark Knight*“.

Genaugenommen ist der große Gegner des Helden in diesem Film genau das, was indirekt überhaupt für seine Erschaffung verantwortlich ist: Die Wirtschaftskrise. Die berühmte Wirtschaftskrise in „*Batman Begins*“, welche für den rustikalen Zustand der Stadt und ihrer BewohnerInnen vor dem Beginn der Handlung verantwortlich ist, führte die unteren Schichten in die Armut, und ließen Chills Mord an den Waynes zu einer Verzweiflungstat und keinem Vorsatz werden. Auch für den ursprünglichen Comic-Batman in der 1930ern ist die Wirtschaftskrise ausschlaggebend, selbst wenn in den Comics dergleichen nie angesprochen wird. Ausgehend von der Großen Depression nach dem Börsensturz Ende der Zwanziger Jahre, stieg die Kriminalitätsrate enorm an. Es ist demnach nicht erstaunlich, dass eine Figur wie Batman ab 1939 gegen kleinere und größere Verbrecher angetreten war, bzw dass die Leserschaft von derartigen Geschichten begeistert gewesen war.

Aber es gibt noch einen weiteren, metaphorischen Gegner für den Helden: Bane wird zum Anführer und Sprachrohr des Volkes, einer hungrigen Meute. Die Menschen, die Batman beschützen will, haben sich teilweise freiwillig auf die Seite seines Feindes gestellt. Wie Harvey Dent in „*The Dark Knight*“ erklärt, war es auch das Volk, welches für Batmans Erschaffen verantwortlich war: „*Who appointed the Batman?*“ - „*We did. All of us who stood by and let scum take controll of our city.*“³⁵⁶ Im Abschluss der Trilogie nun muss sich der Held gegenüber seines „Schöpfers“, den BürgerInnen von Gotham City, verantworten. Passenderweise wird die Bevölkerung von Talia repräsentiert, welche als Tochter von Bruce Waynes Mentor Ra's al Ghul den „Dunklen Ritter“ zur Rechenschaft ziehen will.

Schlussendlich muss aber nicht nur die Frage nach den Auswirkungen von Banes Revolution gestellt werden, sondern auch nach den Auswirkungen von Batmans Einfluss. Erstere hat Gotham grundlegend aufgewühlt. Dennoch ist es eine zeitlich begrenzte Okkupation. Sei es durch das Hochjagen der Stadt oder ein Einschreiten durch Batman bzw. der Regierung, aber es wird ein Ende finden. Batman, auch wenn er selbst nur eine kurze Zeitspanne aufgetreten ist, hat hingegen ganz andere Auswirkungen. Seine Intervention verändert schlussendlich sowohl die BürgerInnen als auch die PolizistInnen Gothams. Sie werden aus ihrer selbstgeschaffenen Passivität und Unmündigkeit geholt, und lernen, Verantwortung zu tragen und für etwas, in dem Fall ihre Stadt, einzustehen.

³⁵⁶ „*The Dark Knight*“, R: Nolan, 0:20:31 – 0:20:36

Aus Banes fehlgeleiteter Übernahme entstand am Ende doch das bessere Gotham, nach welchem Bruce Wayne seit „*Batman Begins*“ gestrebt hat. In dieser Hinsicht hatte dieser „Amerikanische Herbst“³⁵⁷ auch auf den Film eine Auswirkung, insofern als dass die Menschen auf die Straße gehen, und ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen.

„*The Dark Knight Rises*“ greift nicht nur verschiedene Revolutionstheorien und -fantasien auf, sondern stellt diese auch in Kontext zu weltpolitischen Geschehen und fragt nach deren Sinnhaftigkeit.

VI.7.: Die Geschichte zweier Enden

„*It's not easy being Batman when you're dead*“³⁵⁸

Das Ende von „*The Dark Knight Rises*“ schließt nicht nur den Film, sondern auch die gesamte Trilogie ab. Nolan ist unter großem Druck seitens der Erwartungshaltung gestanden, nicht nur, weil die Trilogie einen unermesslichen Hype produziert hatte, dem er gerecht werden musste, sondern weil auch erstmals in der Geschichte der Superhelden-Filme eine Reihe abgeschlossen worden ist. Raimis „*Spider-Man*“-Trilogie hat offen geendet, da kurzfristig entschlossen wurde, sie zu rebooten, ebenso die „*Superman*“-Tetralogie mit Christopher Reeves, und über die „*Batman*“-Tetralogie aus den 1990ern wurde bereits gesprochen.

Gegen Ende des Filmes „*The Dark Knight Rises*“ muss Batman die Bombe, welche kurz davor ist, hochzugehen, mithilfe seines Fluggeräts The Bat aus der Stadt befördern. Das Verhikel enthält laut eigener Aussage keinen Autopiloten, weshalb er selbst im Cockpit sitzen, und die tickende Zeitbombe weit genug von der Stadt entfernen muss.

„*You don't owe these people any more. You've given them everything,*“³⁵⁹ versucht Selina ihn zuvor erfolglos zur Vernunft zu bringen. „*Not everything. Not yet,*“³⁶⁰ erwidert der „Dunkle Ritter“. Für das Weiterbestehen der Stadt ist er bereit, das größte Opfer zu bringen, sein Leben.

Die Bombe explodiert schließlich auf hoher See, und reißt The Bat mit sich. In der Schlussmontage treffen sich die jeweiligen Vertrauten Bruce Waynes und Batmans auf dessen Begräbnis, und Gordon hält eine Rede, in der er die Schlusspassage aus „*A Tale of Two Cities*“ zitiert.

³⁵⁷ Siehe: Delder [Hrsg.]: „This Changes Everything.“, S.77

³⁵⁸ Didio, Dan [Hrsg.]: „*The Batman-Files*“, DC, 2012, S. 2

³⁵⁹ „*The Dark Knight Rises*“, R: Nolan, 2:00:21 – 2:00:26

³⁶⁰ Ebd., 2:00:26 – 2:00:28

„I see a beautiful city, rising from this abyss, [...] I see the lives for which I lay down my life, peaceful, useful, prosperous and happy [...] I see that I hold a sanctuary in their heart, and in the hearts of their descendants, hence. [...] It is a far, far better thing that I do, than I have ever done; it is a far, far better rest that I go to than I have ever known.“³⁶¹

Bruce Wayne wird hierdurch mit Sydney Carton verglichen, der sich im Roman für seinen wie aus dem Gesicht geschnittenen Freund Charles Darney bereitwillig opfert. Der Alkoholiker Carton hat sein Leben vergeudet, anstatt seinen Mitmenschen zu helfen. Die Möglichkeit, an Darneys Stelle hingerichtet zu werden, scheint für ihn die letzte Chance zu sein, sich zu rehabilitieren, und bereitwillig gibt er sein Leben für seinen Freund und seine Leute.

Bruce Wayne hat ebenso vieles in seinem Leben verabsäumt, und die vergangenen Jahre als Einsiedler verbracht. Er hat sich weder um seine Firma, noch um seine Stadt gekümmert. Sein selbstloser Akt am Ende des Filmes, sich für seine Stadt zu opfern, kann als Wiedergutmachung seines ungenutzten Potenzials gesehen werden. Indem er stirbt, erlaubt er seiner Stadt, weiter zu bestehen.

Nach dem Begräbnis gehen die Trauergäste jeweils ihrer Wege, wobei ein jeder von ihnen ein letztes Mal auf die eine oder andere Art noch Kontakt zu Batman haben soll. Fox erfährt, dass der Autopilot bereits repariert und einsatzbereit gewesen ist. Gordon findet am Dach des Polizeireviers ein wiederhergestelltes Batsignal. Blake erbt Koordinaten über den Aufenthalt der Bathöhle und erkundet diese. Alfred sieht in einem italienischen Cafe seinen ehemaligen Schützling zusammen mit Selina Kyle sitzen. Sie nicken einander zu, und gehen dann getrennte Wege.

Nicht nur, dass all diese Situationen eine Verbindung zur Kreuzigung und Wiederauferstehung von Jesus Christus herstellt, sie zeugen auch davon, dass Batman noch rechtzeitig aus dem Fluggerät entkommen konnte, und seinen Tod nur vorgetäuscht hatte. Nicht zum ersten Mal in der Geschichte der Figur ist so etwas aufgetreten. Neben Parallelen zur Szene mit der Bombe aus „*Batman hält die Welt in Atem*“, nach deren Explosion Batman ebenfalls kurzzeitig für tot gehalten wurde, wurde das Ende mit dem vorgetäuschten Tod der Hauptfigur bereits schon in „*The Dark Knight Returns*“ angewandt. Dort ist Bruce Wayne die gesamte Erzählung lang auf der Suche nach einem guten, würdigen Tod. Nach seinem vorgetäuschten Tod erkennt er aber am Ende, dass er stattdessen ein wertvolles Leben haben kann. Ebenso erkennt er auch am Ende des Films den Wert des Lebens.

³⁶¹ Dickens, Charles: „A Tale of Two Cities“, Penguin Books, Great Britain, 1859/ 1994, 366f

Doch auch wenn diese Enden in beiden Geschichten scheinbar ident sind, unterscheiden sich beide Szenarien grundlegend von einander: In der Graphic Novel täuscht Bruce Wayne seinen Tod vor, um ungehindert von Exekutive, Politik und Superman im Untergrund als Batman weiterzuarbeiten, währenddessen tut er das in „*The Dark Knight Rises*“, um als Bruce Wayne das restliche Leben und ohne seine Bürde als Batman zu genießen. Schließlich hat er seiner Stadt nun wirklich alles gegeben.

Das Ende seiner Heldenreise klingt recht unplausibel für Batman, vor allem in Anbetracht dessen, dass vieles der Trilogie von „*The Dark Knight Returns*“ übernommen worden ist, worin gezeigt wurde, dass er es nicht lassen kann, Batman zu sein. Trotzdem ist dieser Schluss konform mit den Comics, denn der Batman von Erde-2, eine der vielen Helden-Inkarnationen des DC-Multiversums zu Zeiten des Silver Age, verbrachte genau so sein Leben: Er hat den Tod seiner Eltern überwunden, hat sein Kostüm an den Nagel gehängt und schließlich Selina Kyle geheiratet.³⁶² Dies zeigt auch, dass nicht alle Versionen von Batman düster und einsam sein müssen, sondern dass es auch ein Happy End geben darf, und nicht alles mit dem Tod enden muss.

Außerdem passt dies auch zum Ende von „*A Tale of Two Cities*“, denn Carton und Darney sind Doppelgänger. Dadurch kann behauptet werden, dass sie jeweils eine Persönlichkeit des Protagonisten der Nolan-Filme verkörpern: Einerseits Bruce Wayne, andererseits Batman. Die Öffentlichkeit weiß nichts von diesem Tausch. Für sie ist es Darney, der stirbt. Ebenso sind die BewohnerInnen Gothams sich nicht darüber im Klaren, dass Bruce Wayne und Batman ein und dieselbe Person sind. Für sie hat sich Batman für die Stadt geopfert, und Wayne ist ein Opfer dieser Revolution geworden. Blake beklagt diese Ignoranz, und meint, dass die Leute niemals wissen werden, wer sie wirklich gerettet hat. Worauf Gordon erwidert: „*They do. It was the Batman!*“³⁶³ Laut ihm müssen die Menschen nicht mehr über ihren Retter wissen als unbedingt nötig. Das Ableben des Einen sichert das Überleben des Anderen, und der Mythos kann bestehen bleiben.

Der rückgängig gemachte Tod ist in langjährigen Franchises sehr häufig vorzufinden, und nicht nur bei Comics sehr beliebt. Auch in Heftreihen wie Batman, in welcher der Protagonist tatsächlich ein Mensch ohne Superkräfte ist, ist dies möglich. Diverse Schurken bekommen von den AutorInnen oftmals eine weitere Chance, um doch noch irgendwie in einem späteren Abenteuer aufzutauchen. SuperheldInnen und ihre Sidekicks sind besonders davon betroffen, eine Zeit lang als tot zu gelten, und dann wieder aufzutauchen.

³⁶² Siehe: Johns, Geoff; Jimenez, Phil, Kups, Steve [Hrsg]: „Infinity Crisis #3“, DC, Panini, Sept. 2006, S. 18 sowie S. 43

³⁶³ „The Dark Knight Rises“, R: Nolan, 2:33:26 – 2:33:30

Der Tod hat in Comics jedwede Bedeutung verloren, und auch wenn „*The Dark Knight Rises*“ versucht, durch ein Überleben der Titelfigur der Trilogie eine positive Endnote zu geben, so macht er doch nichts anderes als das Vorlagemedium. Gleichzeitig trifft der Film aber auch eine Aussage über Comics auf einer Metaebene: Zum einen greift er diese Methodik auf, und lässt die Geschichte trotz Wiederauferstehung enden. In einem Sinne ähnlich dem Ende der Neil Gaiman-Geschichte „*Was wurde aus dem Dunklen Ritter*“, in welcher Batman nach dessen Tod als Bruce Wayne wiedergeboren wird, und der Kreis somit von neuem beginnt. Zum anderen zeigt es auch die Widerstandsfähigkeit von Comic-Superhelden und dem Comicmedium an sich. Über die Jahre hat es immer wiederkehrende Krisen im Bereich der Comics gegeben, so dass diverse Reihen von Einstellung bedroht waren. Dennoch hat sich das Medium und seine Helden immer den Umständen angepasst, und wird weiterhin fortlaufend produziert. Wie auch Batman im Film sein eigenes Ende überwunden hat, so hat es auch Batman im Comic des öfteren überwunden, wie auch der Comic um seine Abenteuer selbst überdauert hat.

Allerdings gibt es neben der obigen Wahrnehmung noch eine weitere Deutung des Filmendes, nämlich die, dass Batman die Explosion nicht überlebt hat. Demnach konnte er zwar zuvor noch ein paar unerledigte Sachen abschließen, wie ein neues Batsignal am Dach des Polizeireviers aufzustellen oder dafür sorgen, dass Blake die Koordinaten für die Bathöhle erhält. Dass Alfred am Ende Bruce lebend im Bistro sitzen sieht, kann als Halluzination bzw. Wunschvorstellung des alten Mannes angenommen werden, welcher den Tod seines Schützlings nicht verkraften konnte. Diese Version des Endes enthält eindeutig mehr Tragik als die „Happy End“-Sichtweise, schließt dabei aber auch die Saga gänzlich ab.

Wie das Ende zu interpretieren ist, überlässt Nolan, wie auch bei seinem früheren Film „*Inception*“, ganz der Perspektive des/der Zuschauers/in. Das Entscheidende bleibt aber, dass Batman endlich den Heldenstatus erlangt und seine Stadt aus der Dunkelheit geführt hat, worauf er seit „*Batman Begins*“ hingearbeitet hatte.

Zudem wurde, der bereits genannten Auslegung von Darius folgend, in diesem Film-Universum der erste Superheld geboren, welcher nun nachkommende Generationen dazu inspirieren kann, selbst aktiv für das Gute einzutreten.

VI.8.: The Dark Knight Rises und die Vorlagen

Ist „*The Dark Knight Rises*“ nun eine Verfilmung oder eine Adaption?

Wie in den Unterkapiteln bereits besprochen, entnimmt der Film sehr viel Thematik aus „*The Dark Knight Returns*“. Auch wenn dieser Graphic Novel als Urtext für die gesamte Trilogie dient, so fungiert er hier noch mehr als Grundlage. Nolan hat das Motiv um einen älteren Bruce Wayne, dessen Ruhestand ihn nicht glücklich machen kann, und deshalb als Batman zurückkehrt, genommen, und ihm seinen eigenen Stempel verpasst.

Ebenso ist der Film als Verfilmung der „*Knightfall*“-Saga zu sehen, da er den Fall und Wiederaufstieg Batmans durch den Schurken Bane erzählt. Dass dabei nicht alles nach den Comics erfolgt, ist logisch, da einerseits „*The Dark Knight Rises*“ auf seinen Vorgängern beruht und deren realistischen Ansatz und Geschehnisse übernehmen muss. Das Fehlen von Superschurken und Erzfeinden Batmans, die nach dem Gefängnisausbruch gegen den Helden antreten, wird dadurch gelöst, dass Batman zum einen zunächst gegen Banes Söldner kämpft, der Ausbruch aus Blackgate zum anderen erst nach seiner Niederlage stattfindet.

Vor einer narrativen Perspektive aus gesehen ist „*The Dark Knight Rises*“ tatsächlich eine Verfilmung der beiden genannten Comics.

Etwas weiter von den Comics entfernt hingegen sind die Comics „*No Man's Land*“-Saga. Während von der Geschichte verschiedene Handlungselemente und visuelle Eindrücke übernommen worden sind, wird im Film eine andere Geschichte als die der Comics erzählt. In Sachen „*No Man's Land*“-Saga wird im Film die von der Außenwelt abgeschotteten halb zerstörten Stadt behandelt, wie auch einzelne Panels, welche das Ausmaß der Verwüstung zeigen, aufgegriffen.

Dieser Film kann aber auch als thematische bzw. atmosphärische Verfilmung von „*Batman: The Cult*“ gesehen werden. Die Düsternis und Trostlosigkeit dieser Graphic Novel, sowie das Motiv rund um blinden Fundamentalismus und des gebrochenen Helden scheinen beides im Finale der Trilogie auf.

Schlussendlich muss aber auch gesagt werden, dass dieser Film ebenfalls über den Tellerrand der Comic-Vorlagen hinausgeht, und sich von mehreren Quellen bedient. Auf einer interpretativen Ebene können Thematik, Narrativ oder auch nur einzelne Elemente bzw. Aspekte als Referenzen auf völlig andere Werke wiedererkannt werden. Dies war der Fall beim Unterkapitel um Talia al Ghul, deren Alter Ego auf Shakespeares „*Der Sturm*“ schließen ließ.

Die politische Thematik um Polizeistaat, Revolution des unterdrückten Volkes und diktatorische Schreckensherrschaft hat zwar auf dem ersten Blick Ähnlichkeiten mit der Realität, hat seine Anleihen aber dennoch er aus der Literatur übernommen. Von daher kann

„*The Dark Knight Rises*“ auch als freiere Adaption von Dickens' „*A Tale of Two Cities*“ gesehen werden.

VII. Batman – Auktoriale Konstruktion eines Helden

Während viele Comics bereits eine Dekonstruktion von Superhelden unternommen haben, scheint die „*Dark Knight*“-Trilogie eine andere Richtung einzuschlagen. Werden die drei Filme zusammengefügt, ergibt sich in weiterer Folge ein mosaikartiges Gemälde, welches eine Frage nach der Sinnhaftigkeit von Superhelden stellt. In „*Batman Begins*“ geht es darum, was einen Menschen dazu veranlasst, sich zu verkleiden, und jede Nacht Verbrechen bekämpfen zu wollen. „*The Dark Knight*“ stellt in den Raum, wie sich der Held angesichts einer weitaus größeren Bedrohung, die allen bisherigen Regeln widerspricht, verhält. „*The Dark Knight Rises*“ schließlich rundet die Geschichte ab, indem das Umfeld des Helden in den Mittelpunkt gerückt wird, und die Frage gestellt wird, wie die Welt auf den Helden reagiert, und welche Bedeutung er für diese besitzt.

Doch der Blick dahinter kann noch weiter gehen: Die Trilogie ist auch beispielhaft dafür, wie weit Vorlage und Adaption einander unterstützen, widersprechen, und/ oder ergänzen. Sie zeigt zudem, dass eine Verfilmung nicht nur eine Vorlage haben muss, sondern auch mehrere Werke in einem Film vereinen kann. Des Weiteren ist eine Adaption nicht allein abhängig von Eingrenzungen durch das Medium des Originals, sondern darf auch ihre Fühler nach anderen Medien und Quellen ausstrecken.

VII.1.: Nolans Autorenschaft

In den vorangegangenen Kapiteln wurden die aus der Comicliteratur, (Welt-)Literatur oder dem weltpolitischen Tagesgeschehen stammenden Einflüsse auf die „*Dark Knight*“-Trilogie ausgiebig besprochen. Eine entscheidende Quelle wurde dabei aber vernachlässigt: Die des Autors. Dieser ist der Urheber eines Textes, wobei ein Text nicht nur literarisches Material bezeichnet, sondern auch jedwede von einem Menschen geschaffene Kreation. Der Wert des menschlichen Individuums wurde gegen Ende des Mittelalters durch die neuen Denkrichtungen der Gesellschaft entdeckt und von ihr in den Vordergrund gerückt. Seither wurde „*der Person des Autors die größte Bedeutung*“ in literarischen Diskursen zugemessen.³⁶⁴ Der Autor wird stets als der Erzähler und Urheber der Geschichte hergenommen. Die gesprochenen bzw. erzählten Worte in der Handlung sind die Seinen. Daher wird laut Barthes „*die Erklärung eines Werkes stets*“ bei ihm gesucht.³⁶⁵ Der Text ist das Ergebnis dessen, was der Autor in ihn investiert.

³⁶⁴ Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, in: Wirth, Uwe [Hrsg]: „Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften“, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2002, S. 105

³⁶⁵ Ebd., S. 105

Die filmische Autorentheorie hat ihren Anfang in Frankreich durch Francois Truffauts Essay „*A Certain Tendency in French Cinema*“ im Jahr 1954 genommen. Darin beschreibt er die Notwendigkeit, Film als das Produkt der Vision eines Regisseurs zu kategorisieren. Dadurch wird der Regisseur eher zu einem Künstler als zu einem Handwerker. Es kommt dabei zu folgender Unterscheidung: Große Regisseure sind solche, die ein mittelmäßiges Drehbuch zu einem guten Film machen, und gehören demnach auch den Autoren an. Hingegen Regisseure, die aus einem mittelmäßigen Drehbuch nur einen mittelmäßigen Film machen können,³⁶⁶ sind eben nur auf technischer Ebene begabt, und werden als „*Metteurs-en-Scène*“ bezeichnet.

Diese filmische Autorentheorie simplifiziert dabei aber und ignoriert ein wichtiges Merkmal³⁶⁷: Ein Film hat nun einmal mehr „Autoren“ als ein Buch oder Comic. Es gibt den/die DrehbuchautorIn, den/die RegisseurIn, den/die Produzenten/In, und zu etwas geringeren Anteilen auch den/die Kameramann/frau und den/die SchauspielerIn. Hauptsächlich sind es aber die ersteren beiden Departments, Drehbuch und Regie. Zudem meint die Autorentheorie, dass trotzdem der Regisseur für alle wichtigen Entscheidungen des Filmes die Oberverantwortung innehat. Daher soll der Fokus hier auf Nolan liegen. Hierbei wird aber nicht auf seine Biographie, sondern mehr auf Teile seiner Filmographie hingewiesen.

Zuerst geht es um seine Funktion und Nennung als Autor: Obwohl Nolan bereits drei erfolgreiche Filme vor seiner Partizipation bei „*Batman Begins*“ vorzuweisen hatte, „*Following*“, „*Memento*“ und „*Insomnia*“, war er in den Augen des Studios noch kein so bekannter Regisseur, als dass sein Name allein die Leute ins Kino holen würde. Darum trat sein Name auch nicht in den Trailern zum Film auf, und wurde auch sonst nur nebenbei erwähnt. Der Fokus lag ganz klar auf der Rückkehr Batmans auf die Kinoleinwände. Nolan hat hier noch keine Funktion als Autor besessen, allenfalls als Ghostwriter.³⁶⁸ Dies überlappt sich mit Barthes' Theorie vom Tod des Autors, nämlich dass dieser lediglich die Person sei, die „schreibt“, der Fokus eben nicht auf ihm, sondern auf dem Text liegt. Der Text „*ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen.*“³⁶⁹ Der Autor schreibt nur die Worte nieder, ein Zusammentreffen der Komponenten erfolgt dann erst beim Leser, welcher entziffert. „*Die Einheit des Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in*

³⁶⁶ Siehe: Buckland, Warren: „Teach Yourself. Film Studies“, Hodder education, GB, 1998/ 2008, S. 76

³⁶⁷ Vgl.: „[...] *simplifies or simply ignores the influence of the diverse hands in the making of a single film* [...]“ in: Königsberg, Ira: „The Complete Film Dictionary.“ Second Edition, Penguin Reference, New York, 1987/ 1997, S. 24

³⁶⁸ Siehe: Brooker: „Hunting the Dark Knight“, S. 39

³⁶⁹ Barthes: „Der Tod des Autors“, in: Wirth [Hrsg]: „Performanz“, S. 109

seinem Zielpunkt.³⁷⁰ Alles in der Bewerbung von „*Batman Begins*“ ist auf eine Auslegung ausgerichtet, dass der Titel bzw. Name des Protagonisten einem etwaigen Publikum ein Begriff ist. Der Film distanziert sich von den früheren cineastischen Abenteuern der Comicfigur, kann aber auch nicht verhindern, dass diese von ZuschauerInnen zum Zweck der Differenzierung ins Gedächtnis gerufen werden.

Allerdings widerspricht Brooker Barthes in dessen Meinung, dass Bedeutung und Sinn erst durch den Leser geschaffen werden:

„They [verschiedene mögliche Inspirationsquellen für „*Batman Begins*“, Anm. BM] broadly agree that *Batman Begins* is influenced by stories of the darker Batman. As such, variations in individual readings do not fully endorse Barthes' provocative argument that all meaning resides in the person receiving the text [...] and that in theory, there may be an infinite possible readings of the film, in practise those readings – the transition of meaning horizontally from director to viewer – are structured by vertical terms such as context [...] and paratexts [...].“³⁷¹

Mit Kontext ist gemeint, dass die ZuschauerInnen sich der - jüngsten – Batmancomics bewusst sind und diese auch einigermaßen kennen.³⁷² Mit Paratexten ist hier das Werbematerial im Vorfeld des Filmes und sein Bestehen darauf, den Comics treu zu sein, gemeint.³⁷³ Brooker will damit sagen, dass, auch wenn der Leser jedwede Bedeutung und Thematik für das Werk schafft, dieses – zumindest im Falle von „*Batman Begins*“ und anderen Comicfilmen – bereits gefiltert, geformt und entsprechend geordnet worden ist.³⁷⁴

Zwischen „*Batman Begins*“ und „*The Dark Knight*“ hat Nolan den windungsreichen Thriller „*The Prestige*“ gedreht. Im dazugehörigen Trailer gab es eine Referenz auf den Regisseur bzw. seine früheren Erfolge „*Batman Begins*“ und „*Memento*“. Ein namentliche Nennung des Regisseurs blieb aber aus. Die Trailer zu „*The Dark Knight*“ wiederum haben eine namentliche Nennung aufgrund der raschen, narrativen Struktur ausgelassen.

Der Erfolg des zweiten Batman-Filmes aber machte auch die breite Öffentlichkeit mit dem Namen/ der Marke Nolan vertraut, sodass sein Name zusammen mit dem Batmans aufgeschienen ist. Will Brooker meint dazu folgendes:

³⁷⁰ Barthes: „Der Tod des Autors“, in: Wirth [Hrsg]: „Performanz“, S. 109f

³⁷¹ Brooker: „Hunting the Dark Knight“, S. 68

³⁷² Siehe: Ebd., S. 68

³⁷³ Siehe: Ebd., S. 68

³⁷⁴ Siehe: Ebd., S. 69

„Between 2005 and 2008, he [Nolan, Anm. BM] evolved from a ghostwriter whose own individual approach and sense of direction carried little weight in popular discourse [...] to a more visible and active agent.“³⁷⁵

Der Trailer zu „*The Dark Knight Rises*“ schließlich nennt Nolan als den Autor des Filmes. „*From Christopher Nolan*“³⁷⁶ ist relativ am Anfang zu lesen. Nolans Involvierung im Franchise hat sich sicherlich entwickelt: Von „*Batman Begins*“, bei dem seine kreative Freiheit noch eingeschränkt war, zu „*The Dark Knight Rises*“, bei dem er nun einen Credit als Schöpfer des Filmes erlangt hat. Damit zeigt Nolan, dass der Autor doch nicht tot ist, sondern auferstehen kann.

McLuhan hat zudem scheinbar einen Kompromiss für die Autorenfrage geschaffen. In seinem Werk „*Die magischen Kanäle. Understanding Media*“ meint er: „*In ähnlicher Weise nimmt auch bei der Lektüre eines Kriminalromans der Leser ganz einfach deswegen als Mitautor aktiv teil, weil soviel von der Erzählung ausgelassen wird.*“³⁷⁷

Damit erhält der Autor seinen Status als Schöpfer der Geschichte, der Leser wird aber auch wegen seiner gedanklichen Partizipation bei der Einverleibung der Geschichte zu einem Co-Autor. Daraus schließt sich, dass für McLuhan jeder Leser zugleich auch ein (geistiger) Autor ist.

Aber auch wenn Nolan zu Beginn noch den Status eines Ghostwriters hatte, so wird schon im ersten Teil sein Einfluss auf die auftretenden Personen deutlich. Das besondere Markenzeichen des Regisseurs sind seine Geschichten, die sich um psychisch gestörte Figuren drehen: In „*Following*“ geht es um Voyeurismus und den Drang, in die Privatsphäre von unbekannten Leuten einzudringen. „*Memento*“ thematisiert Erinnern und Vergessen, und zeigt einen Mann, der sich trotz seiner chronischen Amnesie bewusst selbst täuscht. Während „*Insomnia*“, wie der Titel schon sagt, Schlaflosigkeit behandelt, und es das große Bedürfnis des ruhelosen Protagonisten ist, einmal ausschlafen zu können, so dreht Nolan das alles in „*Inception*“ ins Gegenteil um, und zeigt Figuren, die unwillig sind, aus ihrer Traumwelt aufzuwachen.

Die „*Dark Knight*“-Trilogie schließlich setzt sich mit mehreren psychischen Formen und Erkrankungen auseinander: Traumata, Angst, Verrücktheit und – religiöser - Wahn.

Ein weiteres Markenzeichen von Nolans Geschichten ist die Frage nach Schuld und Sühne. Jeder Protagonist seiner Filme hat auf die eine oder andere Weise sich einer Sache schuldig

³⁷⁵ Brooker: „Hunting the Dark Knight“, S. 39

³⁷⁶ Siehe: <http://www.youtube.com/watch?v=GokKUqLcvD8>, 0:29 – 0:31 _ Zugriff: 24.6.2014

³⁷⁷ McLuhan: „Die magischen Kanäle“, S. 55

gemacht, und muss nun damit zurecht kommen. In „*Batman Begins*“ gibt sich Bruce Wayne die Schuld am Tod seiner Eltern, und versucht fortan, diese Schuld zu tilgen. In „*The Dark Knight*“ merkt er, dass seine Taten auch negative Reaktionen in Form des Jokers hervorrufen. Wiedergutmachung kann er nur dadurch erlangen, indem er die Schuld eines anderen, Dent, auf sich selbst lädt. Schlussendlich wird er in „*The Dark Knight Rises*“ mit den Folgen seiner Taten, sowohl jenen, die er selbst, als auch jenen, die andere begangen haben, sowie jenen, welche durch seine Untätigkeit entstanden sind, konfrontiert. Diese Auseinandersetzung mit der Schuld erst kann die Figur erlösen. Dadurch, dass Nolan sich drei Filme lang mit Bruce Wayne auseinandersetzt, wird der Protagonist auch zu einem seiner bislang komplexesten Figuren.

Über die jetzige und zukünftige Rezeption des Nolan'schen Batmans zeigt sich Brooker optimistisch:

„We saw [above] that „Nolan's Batman“ could now qualify to be listed alongside Miller's Batman, Grant Morrison's Batman, O'Neil's Batman, even Kane's Batman, in the eyes of these comic book fans.“³⁷⁸

Damit will Brooker aussagen, dass Nolans Interpretation der Figur ebenso einen Stellenwert neben dem der unterschiedlichen Inkarnationen der Comicbuchautoren besitzt. Es ist nicht einfach nur Batman verfilmt, es ist eine filmische Version Batmans. Nolan hat die siebzigjährige Figur für das Medium des Films im 21. Jahrhundert neu geschaffen und für ein breiteres Publikum zugänglich gemacht.

VII.2.: Die Zeit und Batman

Der Titel dieser Diplomarbeit lautet „*What can you beat, but never defeat?*“ Diese Frage wurde dem Comic „*Batman #700 – Time and the Batman*“ von Grant Morrison entnommen. In dieser Generationen-übergreifenden Geschichte müssen die drei Männer, die einmal Batman sind bzw. sein werden, einen ungewöhnlichen Mordfall lösen, welcher nur aufgrund von Zeitreise möglich ist. Die titelgebende Frage wird vom Riddler in der Vergangenheit gestellt.³⁷⁹ Die Antwort darauf ist der Titel des Abenteuers: „*Batman und die Zeit*“.³⁸⁰ Riddlers Rätsel ist ein Wortspiel und -witz, basierend darauf, dass Menschen zwar Zeit „totschlagen“

³⁷⁸ Brooker: „Hunting the Dark Knight.“, S. 42

³⁷⁹ Vgl.: „*Was kann man schlagen, aber nie besiegen?*“ in: Morrison, Grant; Kubert, Andy; Quitely, Frank: „Batman und die Zeit“, DC, August 2010, in: Kups, Steve [Hrsg.]: „Batman #50“, Panini, März 2011, S. 56, P. 4

³⁸⁰ Siehe: <http://comicsalliance.com/batman-700-annotations/> _ Zugriff: 19.1.2014

können, diese sie dennoch aber immer wieder ein- und überholt. Am Ende verlangt Zeit immer ihren Tribut. Gleiches soll durch Batman geschehen: Es ist zwar möglich, ihn zu schlagen – in dieser Hinsicht körperlich zu verletzen - besiegen können Menschen aber nicht. Die Ironie in Riddlers Aussage besteht darin, dass er seinen Erzfeind Batman mit der Zeit gleichsetzt, und ihn somit als unüberwindbare physikalische Größe darstellt. Er gibt quasi zu, nicht gewinnen zu können.

Morrisons Anliegen war es nicht nur, eine Geschichte zu erzählen, sondern auch, „*Batman als Comic-Ikone zu feiern*.“³⁸¹ Dabei befasst er sich nicht nur mit einer Inkarnation des „Dunklen Ritters“, Bruce Wayne, sondern auch mit zwei weiteren: Dem damals aktuellen Träger der Maske, Dick Grayson, in der Gegenwart, sowie in einer nahen Zukunft Bruce Waynes Sohn Damien. Morrison geht sogar noch weiter, und zeigt in ferner Zukunft agierende, weitere Versionen von Batman, welche jeweils gegen jedwedes Unrecht anzukämpfen versuchen. Morrison „*suggeriert eine Dynastie von Batmen, welche sogar lange nach dem Tod des Originals weiterbestehen wird*“³⁸². Zusätzlich dazu ehrt er die verschiedenen Darstellungen der Figur, indem er zusammen mit mehreren unterschiedlichen Zeichnern an der Geschichte gearbeitet hat, welche jeweils ihre künstlerische Vorstellung des „Dunklen Ritters“ eingebracht haben.

Batman wird dadurch zu etwas Bedeutsameren. Brooker behauptet, dass Batman nun nicht mehr bloß der Kampf eines Mannes gegen das Verbrechen wird, sondern ein Konzept, ein Franchise: „*Bruce Wayne still plays a central role, but 'Batman', the idea he created, has become something bigger*.“³⁸³

Gemäß der Worte Ra's al Ghuls am Anfang von „*Batman Begins*“ wird er zu einer Legende, einem zeitlosen Helden werden. Morrisons vorheriges Comic-Epos, „*Final Crisis*“, enthält nicht nur den scheinbaren Tod Batmans durch ein göttliches Wesen, sondern wurde zusätzlich dazu noch mit dem Slogan beworben, „*Heroes die. Legends live forever*.“³⁸⁴ Bruce Waynes spätere Rückkehr in sein altes Leben wird als Odyssee quer durch die Zeit erzählt und mit der fiktionalen Entstehungsgeschichte Gothams verknüpft. Batmans Schicksal hängt mit dem seiner Stadt zusammen. Morrisons Aussage ist klar: „*Ganz egal wo, wann, oder wie, es wird immer einen Batman geben*.“³⁸⁵

³⁸¹ Steve Kups, zitiert in: Kups [Hrsg]: „Batman# 50“, S. 110

³⁸² Vgl.: „[...] *suggested a dynasty of Batmen [...] that could be sustained long after the original's death*“, in: Brooker: „Hunting the Dark Knight“, S. 81

³⁸³ Ebd., S. 81

³⁸⁴ http://comicsmedia.ign.com/comics/image/object/952/952952/final-crisis-poster_cover-art.jpg _ Zugriff: 25.6.2013

³⁸⁵ Siehe: Morrison; Kubert; Quitely: „Batman und die Zeit“, in: Kups [Hrsg]: „Batman #50“, S. 92ff

Dasselbe Versprechen gibt Nolan am Ende seiner Trilogie: Gotham wird fortan immer einen Helden haben, der über die Stadt wacht. Der weitere Fortbestand des Heldentums wird durch John Blake gewährleistet. Batman hat das Versprechen Ra's al Ghuls zu Beginn der Trilogie eingelöst, er ist zu einer Legende geworden. Dadurch hat er Unsterblichkeit erlangt.

Das ist nicht nur auf dieses Filmuniversum zu verstehen, sondern auch auf einer Metaebene: Nolans „Dunkler Ritter“ ist eine von mehreren verschiedenen Inkarnationen der Figur, genauso wie Burtons und Schumachers Versionen es waren, wie auch Adam Wests Verkörperung. Wie bereits öfters in dieser Arbeit erwähnt, hat die Figur seit fünfundsiebzig Jahren unzählige verschiedene Deutungen erfahren, und wird es weiterhin tun. Ebenso wenig wie niemand die Zeit besiegen kann, kann auch Batman sie nicht überwinden, und unterliegt immer dem Zeitgeist der jeweiligen Epoche. Wie Christian Bachmann im Vorwort zu Banholts *„Batman – Konstruktion eines Helden“* sagt, steht Batmans Entwicklung niemals still.³⁸⁶

³⁸⁶ Siehe: Banholt: *„Batman – Konstruktion eines Helden“*, S. vii

Conclusio

Barbara Kainz war 2009 der Meinung, dass das „*Genre Comicverfilmung auf dem besten Weg ist, erwachsen zu werden*.“³⁸⁷ Dabei bezieht sie sich auf die Tatsache, dass im Laufe der Jahre immer häufiger Filmadaptionen dieses Mediums im Kino zu sehen waren. Comicadaptionen und Superheldenfilme haben die Medien Kino und Film übernommen, und sind die Nachfolger der Action-Blockbuster der früheren Jahrzehnte geworden. Als der Film „*Fantastic Four*“ in die Kinos kam, wurde gesagt, dass Filme, die auf Comics basierten, mit der richtigen Vermarktung perfekt als Sommerblockbuster geeignet sind.³⁸⁸

Andreas Rauscher eröffnete seinen Artikel über Antihelden in Comicadaptionen mit der von einem Filmkritiker gestellten Frage:

„Angesichts der Vielzahl der aktuellen Comicverfilmungen stellte Filmkritiker A. O. Scott in der New York Times im Sommer 2008 die rhetorische Frage, wie viele Superhelden es noch brauchen würde, bis sich die seit dem Erfolg der Marvel-Adaptionen X-Men (USA, 2000, 2003, 2006) und Spider-Man (USA, 2002, 2004, 2007) anhaltende Welle von Comicfilmen erschöpft hätte.“³⁸⁹

In der Tat war Scotts Frage schon bei der Veröffentlichung von „*The Dark Knight*“ im Jahr 2008 ein provokatives Thema. Im selben Zeitraum entstanden schon die ersten Filme über Superhelden, die keine Comicvorlage besessen haben, wie „*Hancock*“, „*Defendor*“ oder „*Super*“. Zusätzlich dazu ist die Entwicklung von Filmen und Blockbustern, die auf Comics und Superhelden basieren, quantitativ angestiegen. Jedes Jahr erscheint mehr als ein Film mit Comic-Wurzeln. Scotts Frage scheint demnach noch lange nicht beantwortet.

Aber auch Batman wird in den nächsten Jahren auf die Kinoleinwände zurückkehren. DC zieht Marvels Multi-Franchise-Entwicklung hinterher und plant ebenfalls ein gemeinsames Film-Universum aller seiner Helden. So wird Superman demnächst auf Batman treffen, und zwar in „*Batman v Superman – Dawn of Justice*“. Dieser hat jedoch nichts mit demjenigen aus der „*Dark Knight*“-Trilogie zu tun, sondern wird wieder eine völlig neue Inkarnation sein. Dadurch zeigt sich wiederum, dass cineastische Comic-Franchises sich ebenso adaptieren und verändern können.

³⁸⁷ Siehe: Kainz: „Comic.Film.Helden“, S. 7

³⁸⁸ Vgl.: „*One box-office analyst noted about Fantastic Four's performance that "comic book movies, if properly marketed, are exactly what mainstream audiences want to see in their summer movies"*.“ in: Jancovich; Gordon; McAllister: „Blockbuster Meets Superhero Comic, or Art House Meets Graphic Novel?“, in: „*Journal of Popular Film and Television*“, S. 111

³⁸⁹ Rauscher: „Von Gotham nach Sin City.“, in: Kainz: „Comic.Film.Helden.“, S. 35

Nichtsdestotrotz basieren fast alle dieser Superheldenfilme auf bereits vorhandenem Material und bekannten Figuren. Es sind Adaptionen.

Zwei Hauptarten von Adaptionen haben sich in dieser Arbeit ergeben: Verfilmungen, die eine bereits bekannte Geschichte filmisch erzählen bzw. bearbeiten, und Adaptionen im Sinne von Bearbeitungen, welche lediglich lose auf ihrer Vorlage basieren und meistens neue Geschichten und Handlungen haben, die es in dieser Form in der Vorlage noch nicht gegeben hat. Einzelne Aspekte, Panels oder Motive können hierbei aber schon verwendet werden, einerseits als Wiedererkennungsmerkmal, andererseits aus Respekt vor dem Ursprungstext. Auch Verfilmungen müssen nicht 1:1 übernommen werden, um immer noch als solche zu gelten. Es besteht ein gewisser Freiraum in der Handhabung von Verfilmungen.

Wie in dieser Arbeit außerdem zu sehen war, können viele Verfilmungen auch die Eigenschaften ihrer Vorlage übernehmen und in den Film einbauen. Darunter fallen Visualisierungen von Geräuschen und einer dem Aufbau einer Comicseite nachempfundenen Montageart. Das kann als klarer Hinweis auf die Herkunft der Geschichte verstanden werden.

Nolans „*Dark Knight*“-Trilogie untersagt jedoch diese Möglichkeit. Seine Filme sind keine Comicadaptionen, sondern Filme, die Comichelden verwenden und thematisieren. Sie können auch ohne Vorwissen um Comics und Batman gesehen werden. „*Batman Begins*“ kann als Kriminalfilm verstanden werden, in welchem ein Mysterium, in diesem Fall die versuchte Zerstörung einer Großstadt aufgeklärt und verhindert werden muss. „*The Dark Knight*“ ist ein Thriller im Stil des Michael Mann-Filmes „*Heat*“, in welchem sich Gesetzeshüter und Verbrecher als zwei Seiten derselben Münze ein tödliches Katz-und-Maus-Spiel liefern. Schlussendlich wagt sich „*The Dark Knight Rises*“ daran, ein Katastrophenfilm zu sein, in welchem die Messlatte eindeutig höher gesteckt wird als in den vorangegangenen Teilen. Jeder dieser Filme repräsentiert eine eigene Gattung. In diesem Fall arrangiert sich Batman nicht nur mit den Personen in seinem Umfeld, sondern wird auch als Held für multiple Filmgenres inszeniert.

Des weiteren weicht Nolans Trilogie auch insofern von herkömmlichen Konventionen von Comicadaptionen ab, wie sie etwa in „*Watchmen*“ durchgeführt worden waren, als dass die Filme einen eigenen Handlungsspielraum in der Gegenwart bekommen haben, und nicht in der Zeit des Urtextes „*The Dark Knight Returns*“, der 1980er Jahre, angesiedelt sind.

Generell ist aber zu sagen, dass die Beziehung zwischen Comics und Filmen wechselseitig ist.³⁹⁰ Es wird nicht nur versucht, die Ästhetik, technische Gewandtheit und Bildsprache

³⁹⁰ Vgl.: „Both films and comic books have been influenced by their dealings and interactions with each other.“ in: Jancovich; Gordon; McAllister: „Blockbuster Meets Superhero Comic, or Art House Meets Graphic Novel?“, in: „Journal of Popular Film and Television“, S. 111

des jeweils anderen zu übernehmen, auch für Geschichten und Arten der Erzählweisen wird nach Inspiration beim anderen Medium gesucht. Natürlich wurde in dieser Arbeit das, was Comics von Filmen übernehmen, kaum behandelt und nur am Rand in ein paar Beispielen erwähnt. Jedoch ist es wichtig zu zeigen, dass unser heutiges Bild der Comicfigur Batman erst durch seine Interrelation zu seinen Adaptionen entstanden ist. Diese Erkenntnis zeigt, dass die Bearbeitung eines Textes nicht nur in eine Richtung funktioniert, sondern auch rückwirkend erfolgt.

Adaptionen haben aber nicht nur eine Verbindung zu ihrem Hypotext, sondern sind auch von der Zeit ihres Entstehens abhängig, wie die Einbettung des zeitgenössischen Weltgeschehens und der politischen Diskurse in die Filme belegt. Während „*Batman Begins*“ nur am Rande Motive der Wirtschaftskorruption behandelt, setzt sich „*The Dark Knight*“ mit dem Überwachungsstaat und dem Kampf gegen den Terror auseinander. „*The Dark Knight Rises*“ schließlich zeigt den Polizeistaat und beweist durch seine Bearbeitung von „*A Tale of Two Cities*“, dass Unterdrückung, Volksaufstände und (Gegen-)Revolution immer wiederkehrende, zeitlose Thematiken sind.

Außerdem ist eine Adaption auch immer durch die vorherigen Adaptionen der Vorlage bedingt. Elemente von Burtons Filmen sowie der Fernsehserie aus den 1960ern sind auch in Nolans Filmen auffindbar. Einerseits als direkte Referenzen, andererseits als Hinweise auf die differenzierte Herangehensweise der Bearbeitung des Textes.

Ebenso ist das, was der/die RegisseurIn von sich aus in den Film einbringt, von Bedeutung, wenn es um die Frage nach der Basis dieser Adaptionen geht. Burtons Interesse an der Stummfilmära und Deutsch-Expressionismus hat seiner Version des „Dunklen Ritters“ einen surrealen Halt gegeben. Schumacher war an der Jugendkultur und menschlichen Anatomie interessiert, woraufhin sein Gotham City in grellen Neonfarben gehüllt und mit riesenhaften menschlichen Statuen besetzt war. Nolans vorherige Filme behandeln Schuld und Trauma und besaßen psychisch labile Hauptfiguren. Auch wenn all das zu einem gewissen Grad schon immer ein fixer Bestandteil von Batman gewesen ist, liegt in seiner Trilogie der zentrale Fokus darauf, und wird über die Dauer aller drei Filme thematisiert. Nolans Realismus-Ansatz, welchen er für diese Filme verfolgt hat, gibt zusätzlich dazu dem Publikum Antworten über die Entstehung Batmans und seiner Beweggründe. Dadurch werden Batmans Möglichkeiten weniger hinterfragt, und die Folgen seines Handelns können stärker beleuchtet werden. Eine Identifizierung mit dem Protagonisten ist eher möglich.

Nichtsdestotrotz sind die Filme „*Dark Knight*“-Trilogie in erster Linie Verfilmungen von Comics, die das Leben eines – in diesem Universum eventuell sogar ersten – Superhelden behandeln und verfolgen. Der gemeinsame Urtext der Trilogie bleibt Frank Millers „*The Dark Knight Returns*“, einerseits aufgrund der Geschichte und des Plots, andererseits aufgrund ästhetischer und thematischer Komponenten.

Wird jeder Film einzeln betrachtet, so werden deutlich mehr Vorlagen ersichtlich: „*Batman Begins*“ ist eine Verfilmung von gleich zwei Comics, zum einen „*The Man Who Falls*“ und zum anderen „*Year One*“. Es werden nicht nur die jeweiligen Plots um Werdegang und Anfangszeit Batmans behandelt, auch strukturelle Komponenten der Comics wie Rückblenden im ersten Akt und Wechsel zwischen den Protagonisten in den folgenden Akten werden übernommen. Der letzte Akt schließlich verbindet die beiden vorherigen miteinander, wodurch sich mittels der im Film verwendeten Antagonisten eine neuer Plot bildet, welcher weder in „*The Man Who Falls*“ noch in „*Year One*“ vorzufinden war.

„*The Dark Knight*“ ist eine thematische Verfilmung von „*The Killing Joke*“, im Sinne dessen, dass die Thematik, dass jeder verrückt werden kann wenn er nur weit genug gedrängt wird, mit anderen Figuren behandelt wird. Anstelle von Gordon im Comic versucht der Joker, Harvey Dent in den Wahnsinn zu treiben. In diesem Fall gelingt es ihm auch. Eine Konfrontation zwischen Batman und dem Joker fand nicht nur in diesem Film, sondern schon bereits in Tim Burtons „*Batman*“ statt. Viele Szenen und Handlungselemente fühlen sich dadurch vertraut an, und sind bewusst aufgrund ihrer Ähnlichkeit verwendet worden, um die Verschiedenheit dieser beiden Batman-Versionen klar zu legen.

Zusätzlich dazu kommt es ausgehend von Batmans Handlungen zu einem Wechsel der kriminellen Machtstrukturen. Begriffe wie Ehre unter Verbrechern und einem Ziel werden durch den Joker korrumpiert und pervertiert. Derlei Veränderungen konnten bereits im Comic „*The Long Halloween*“ erkannt werden, was „*The Dark Knight*“ demnach ebenfalls zu einer thematische sowie auch ästhetischen Verfilmung dieses Comics macht.

Neben der Tatsache, dass auch wirklich weite Teile der Handlung aus „*The Dark Knight Returns*“ übernommen worden sind, ist „*The Dark Knight Rises*“ ebenfalls eine Verfilmung von „*Knightfall*“. Millers Graphic Novel und auch die Comicsaga ergänzen einander sehr gut, und behandeln beide die Thematik des Schmerzes: Psychischen Schmerz über den Verlust der Eltern, und körperlichen Schmerz durch den gebrochenen Rücken und beschädigten Gelenke. Der Film geht der Frage nach, was es bedeutet, Batman zu sein, was sowohl in „*The Dark Knight Returns*“ als auch im Finale der „*Knightfall*“-Saga, „*Knightsend*“, ein zentrales Thema gewesen ist. Die Motive des gebrochenen Batman, der vor allem psychisch besiegt wurde,

zeigen auf die thematische und ästhetische Verfilmung des Comics „*The Cult*“, von dem auch einige Panels übernommen worden waren.

Die Segmente im halb zerstörten und unterjochten Gotham hingegen sind nur lose von der „*No Man's Land*“-Saga übernommen. Der tägliche Überlebenskampf der BewohnerInnen, die Kämpfe um die jeweiligen Territorien der anderen Parteien und der Wiederaufbau der Stadt, all diese Episoden wurden nicht für den Film verwendet. Daher hat „*The Dark Knight Rises*“ diese Geschichte nur lose adaptiert.

In diesem Film werden auch literarische Einflüsse bemerkbar. Während die Filmemacher gerne zugegeben haben, sich an Dickens „*A Tale of Two Cities*“ orientiert zu haben, und zwar in einem solchen Ausmaß, dass hier auch von einer Adaption gesprochen werden kann, sind die Elemente des Shakespeare'schen Stückes „*Der Sturm*“, nämlich die Namen, die Konstellationen der Figuren zu einander und ein paar ästhetische Aspekte, eher nur eine Deutung der Rezipienten. Das wiederum entspricht Roland Barthes' Aussage, dass es der Leser ist, der die Geschichte und alle damit verbundenen Zusammenhänge erschließt. Aber wie bei Brooker zu lesen war, ist die „*Dark Knight*“-Trilogie trotzdem ein Spross sowohl des Autors als auch des Lesers.

Morrisons Aussage in seinem Run, dass es immer einen Batman geben wird, scheint sich nicht nur auf der Ebene der Comics zu bewahrheiten. Im Kino sind Batman und Co schon längst nicht mehr wegzudenken. Der Erfolg der „*Dark Knight*“-Trilogie hat seinen Platz im Filmhimmel Hollywoods zementiert. Die Figur hat unzählige Versionen des Kinos und Fernsehens durchgemacht, und in späterer Folge sind alle aufeinander aufgebaut.

Die Antwort auf die Frage im Titel, „*What can you beat but never defeat?*“, lautet immerhin: „*Time and the Batman*“. Das „Batman“-Franchise ist durch all seine unzähligen Versionen zu einer Marke geworden. Vor allem Nolans Trilogie hat zu diesem Status beigetragen, war der „Dunkle Ritter“ ja nach dem Misserfolg Ende der Neunziger Jahre ein heißes Eisen, an das sich nur wenige wagen wollten. Es bleibt aber zu sagen, dass diese Filme die Art und Weise der Rezeption wie auch Gestaltung von Comicadaptionen verändert haben. Diese Geschichten wurden ernstzunehmender und auch respektvoller gegenüber ihres Ursprunges.

In Morrisons Comicreihe „*Batman Inc.*“ heißt es: „*Thanks to Batman Incorporated, I can tell you exactly where Batman is. Batman is everywhere.*“³⁹¹ Dieses Zitat aus dem Comic leite ich ab, um die Arbeit abzuschließen: Dank der „*Dark Knight*“-Trilogie kann ich genau determinieren, wo Batman ist. Batman ist immer und überall.

³⁹¹ Morrison, Grant; Stewart, Cameron [u.a.]: „*Batman Incorporated. Deluxe Edition.*“, DC, 2012, S. 135f, P. 5/1

Quellenverzeichnis

Filmographie:

- *Batman*, R: Tim Burton, USA, Warner Bros., 1989
- *Batman & Robin*, R: Joel Schumacher, USA, Warner Bros., 1997
- *Batman Begins*, R: Christopher Nolan, USA, Warner Bros., DVD Special Edition Steelbook-Edition 2005
- *Batman Forever*, R: Joel Schumacher, USA, Warner Bros., 1994
- *Batman Returns*, R: Tim Burton, USA, Warner Bros., 1991
- *Batman – The Movie*, R: Lesley. H. Martinsen, USA, 20th Century Fox, 1966
- *Batman – Year One*, R: Sam Liu, Lauren Montgomery, USA, DC, Warner Bros., 2011
- *The Dark Knight*, R: Christopher Nolan, USA, Warner Bros., DVD Special Edition Steel Book-Edition, 2008
- *The Dark Knight Rises*, Christopher Nolan, USA, Warner Bros., 2012

Comics/ Primärliteratur:

- Azzarello, Bryan; Bermejo, Lee: „*Joker*“, DC, 2009
- Barr, Mike; Bingham, Chuck; Tempel, Georg, F. W. [Übers.]: „*Batman – Sohn des Dämons*“, DC, 1989
- „*Batman, with Robin, the Boy Wonder – From the 30s to the 70s*“, DC/ Spring Books, London, NY, Sydney, Toronto, 1971/1979
- Cox, Greg: „*The Dark Knight Rises. The Official Movie Novelization*“, Titan Books, London, 2012
- Dickens, Charles: „*A Tale of two Cities*“, Penguin Books, Great Britain 1859, 1994
- Didio, Dan [Hrsg.] „*Batman: No Man's Land – Volume 1*“, DC, 1999
- Didio, Dan [Hrsg.] „*Batman: No Man's Land – Volume 2*“, DC, 1999
- Didio, Dan [Hrsg.] „*Batman: No Man's Land – Volume 3*“, DC 1999/ 2012
- Didio, Dan [Hrsg.]: „*The Batman-Files*“, DC, 2012
- Dixon, Chuck; Nolan, Graham: „*Batman vs Bane*“, DC, 1993/1997/2007/2008/2012
- Johns, Geoff; Jimenez, Phil: „*Infinity Crisis #3*“, DC, Panini, Sept. 2006
- „*Klassiker der Comicliteratur #07: Batman*“, FAZ Feuilleton, Panini, 2005
- Kups, Steve [Hrsg]: „*Batman #18*“, DC, Panini, Juni 2006
- Kups, Steve [Hrsg]: „*Batman #09*“, DC, Panini, Oktober 2007
- Kups, Steve [Hrsg]: „*Batman #30*“, DC, Panini, Juli 2009
- Kups, Steve [Hrsg]: „*Batman #36*“, DC, Panini, Jänner 2010
- Kups, Steve [Hrsg]: „*Batman #50*“, DC, Panini, März 2011
- Kups, Steve [Hrsg]: „*Batman #60*“, DC, Panini, Jänner. 2012
- Kups, Steve [Hrsg]: „*Batman #65*“, DC, Panini, Juni 2012
- Levitz, Paul: „*The Golden Age of DC Comics. 1935 – 1956*“, DC, 2013
- Loeb, Jeph; Sale, Tim: „*Das Lange Halloween*“, DC, 1997
- Loeb, Jeph; Sale, Tim: „*Batman – Haunted Knight*“, DC, 1996
- Loeb, Jeph; Lee, Jim: „*Batman: Hush – Die neuen Abenteuer, Bd. 2*“, DC, Panini, 2003/ 2006

- Miller, Frank; Janson, Klaus: „*The Dark Knight Returns*“, DC, 1985
- Miller, Frank; Mazzuchelli, David: „*Batman- Year One*“, DC, 1986
- Moench, Doug [u.a.] : „*Batman – Knightfall*“, DC, 1992/1993
- Moench, Doug [u.a.]: „*Batman – Who Rules the Night*“, DC, 1992/1993
- Moench, Doug [u.a.]: „*Batman – Knightsend*“, DC, 1992/1993
- Morrison, Grant; Frazer, Irving [u.a.]: „*The Return of Bruce Wayne*“, The Deluxe Edition, DC, 2010/2011
- Morrison, Grant; McKean, Dave: „*Arkham Asylum. A Serious House on Serious Earth*“, DC, 1998/2004
- Morrison, Grant; Stewart, Cameron [u.a.]: „*Batman Incorporated.. The Deluxe Edition.*“, DC, 2012
- Starlin, Jim; Aparao, Jim: „*Ein Tod in der Familie*“, DC, Panini, 1988/1989/2010
- Starlin, Jim; Wrightson, Bernie: „*Batman – The Cult*“, DC, 1991
- „*Batman Begins.. Stories that inspired the movie - Beilagecomic zum Film*“, DVD Steelbook-Edition, DC, 2005

Sekundärliteratur:

- Banhold, Lars: „*Batman – Konstruktion eines Helden*“, Christian A. Bachmann Verlag, 2. Auflage, August 2005/08
- Bott, Nicholas: „*How can Satan cast out Satan? Violence and the birth of the Sacred in Christopher Nolans The Dark Knight*“, in: „*Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*“, Vol 20, Michigan State University Press, 2013, S. 239 - 251
- Brooker, Will: „*Batman Unmasked. Analysing A Cultural Icon*“, Continuum, USA, 2000/2005
- Brooker, Will: „*Hunting the Dark Knight. Twenty-First Century Batman*“, I.B.Taurus, London, NY, 2012
- Buckland, Warren: „*Teach Yourself. Film Studies*“, Hodder Education, GB, 1998/2008
- Caine, Michael: „*Michael Caine. The Elephant to Hollywood.. The Autobiography.*“, Hodder & Stoughton, GB, 2010
- Cartmell, Deborah; Whelehan, Imelda [Hrsg]: „*The Cambridge Companion to Literature on Screen*“, Cambridge University Press, 2007/ 2010
- Darius, Julian: „*Improving the Foundations. Batman Begins from Comic to Screen*“, Sequart Research & Literacy Organization, 2005/2011 (Revised Second Edition)
- Drennig, Georg: „*American Anxieties about Urbanity and the Batman Narratives*“, Wien, 2005
- Duncan, Randy; Smith, Matthew J.: „*The Power of Comics. History. Culture. Form*“, Bloomsbury, NY, 2009
- Fingerioth, Danny: „*Superman on the Couch: What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society*“, Continuum, New York, 2005
- Foucault, Michel: „*Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*“, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975/1976/1993
- Gamm, Gerhard; Schümann, Eva [Hrsg]: „*Von Platon bis Derrida. 20 Hauptwerke der Philosophie*“, Primus Verlag, Darmstadt, 2005
- Garland, Caroline [Hrsg]: „*Understanding Trauma. A Psychoanalytical Approach*“, Karnac, London, 1998
- Gelder, Sarah van [Hrsg]: „*YES! Magazine: This Changes Everything. Occupy Wall Street and the 99% Movement*“, The Positive Future Network, USA, 2011
- Grom, Bernhard: „*Religionspsychologie*“, Köselverlag, München, 1992
- Grossman, Julie: „*Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up*“, Pelgrave Macmillan, USA, 2009

- Hatfield, Charles: „*Alternative Comics. An Emerging Literature*“, University Press of Mississippi, Jackson, 2005
- Hochhauser, Philipp: „*Die Stadt als Spiegel. Repräsentationen des Urbanen in Christopher Nolans Batman-Filmen*“, Proseminararbeit der TFM, Universität Wien, WS 2012/2013
- Huber, Stefan: „*Die allsehende Macht: Blick, Sehen und Sichtbarkeit in Foucaults „Überwachen und Strafen“*“, Seminararbeit der Kulturwissenschaften, Universität Zürich, WS 2011/2012
- Hutcheon, Linda: „*A Theory of Adaptation*“, Routledge, USA, 2006
- Jancovich, Mark; Gordon, Ian; McAllister, Matt: „*Blockbuster Meets Superhero Comic, or Art House Meets Graphic Novel? The Contradictory Relationship between Film and Comic Art*“, in: „*Journal of Popular Film and Television*“, Vol.34/ Ausgabe 3, 2006, S. 108 - 114
- Jesser, Jody Duncan; Pourroy, Janine: „*Batman – Das Making-of der Dark Knight Trilogie*“, Knesebeck, 2012
- Kainz, Barbara: „*Comic.Film.Helden. Heldenkonzepte und medienwissenschaftliche Analysen*“, Löcker, Wien, 2009
- Königsberg, Ira: „*The Complete Film Dictionary*“, Second Edition, Penguin Reference, New York, 1987, 1997
- Kümmel, Albert; Scholz, Leander; Schumacher, Eckard [Hrsg.]: „*Einführung in die Geschichte der Medien*“, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2004
- Lehner, Daniel: „*Zwischen Hegemonie und Wahrheitsereignis – Politik und Post-Politik bei Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, Jacques Rancière und Alain Badiou*“, Wien, 2009
- Lente, Fred van; Dunlavey, Ryan: „*The Comic History of Comics*“, IDW, 2012
- McCloud, Scott: „*Understanding Comics. The Invisible Art*“, Harper Perennial, 1993
- McLuhan, Marshall: „*Die magischen Kanäle. Understanding Media*“, McGraw Hill, 1964, Kunst Dresden, Basel, 1994
- Meurer, Ulrich; Oikonomou, Maria [Hrsg.]: „*Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium*“, Transcript-Verlag, Bielefeld, 2012
- Naremore, James: „*More than Night*“, USA, 2000/2008
- Sanders, Julie: „*Adaptation and Appropriation*“, Routledge, USA, 2006
- Schunert, Sonja: „*Shakespeares „Hamlet“ im Film*“, Coppi Verl, 1999
- Wirth, Uwe [Hrsg.]: „*Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*“, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2002
- Zinn, Howard: „*A People's History of the United States*“, Harper Perennial/ Modern Classics, NY, 1999/2010
- Žižek, Slavoj: „*The People's Republic of Gotham*“, in: „*New Statesman*“, 24.-30. August, 2012, S. 46 - 50

Internetquellen:

- Batman (1943) auf der Internet Movie Data Base: <http://www.imdb.com/title/tt0035665/trivia> _ Zugriff: 30.3.2013
- Batman (1966) auf der Internet Movie Data Base: <http://www.imdb.com/title/tt0519475/> _ Zugriff: 30.6.2013
- Batman (1989) auf der Internet Movie Data Base: http://www.imdb.com/title/tt0096895/business?ref=tt_dt_bus _ Zugriff: 28.6.2013
- Batman Forever auf der Internet Movie Data Base: http://www.imdb.com/title/tt0112462/faq?ref=tt_faq_sm _ Zugriff: 30.6.2013
- Batman & Robin auf der Internet Movie Data Base: http://www.imdb.com/title/tt0118688/faq?ref=tt_faq_sm _ Zugriff: 5.5.2013
- Batman Begins auf der Internet Movie Data Base: <http://www.imdb.com/title/tt0372784/> _ Zugriff: 9.10.2013

- The Dark Knight auf der Internet Movie Data Base: <http://www.imdb.com/title/tt0468569/> _ Zugriff: 9.10.2013
- The Dark Knight Rises auf der Internet Movie Data Base: <http://www.imdb.com/title/tt1345836/> _ Zugriff: 10.10.2014
- <http://www.comicsalliance.com/2010/06/09/batman-700-annotations/> _ Zugriff: 19.1.2014
- <http://listenjena.tumblr.com/post/16061722468/batman-and-a-tale-of-two-cities> _ Zugriff: 19.2.2014
- <http://www.batmannews.de/gothamglobe/the-dark-knight-rises-vom-comic-zum-film> _ Zugriff: 20.2.2014
- <http://www.neatorama.com/2013/02/15/The-Research-That-Led-to-the-Comics-Code-Authority-Was-Faked/> _ Zugriff: 1.5.2013
- <http://www.comicvine.com/women-in-refrigerators/4015-43763/> _ Zugriff: 23.9.2013
- www.flipthetruck.com _ Zugriff: 20.10.2013
- http://de.batman.wikia.com/wiki/Lucius_Fox _ Zugriff: 4.10.2013
- <http://www.primaryignition.com/2012/06/18/blatant-insubordination-when-batman-and-bane-were-brothers/> _ Zugriff: 9.12.13
- <http://incremental-catastrophe.blogspot.co.at/2013/01/is-dark-knight-rises-revision-of-tempest.html> _ Zugriff: 9.12.13
- <http://www.newsarama.com/924-exploring-the-joker-brian-azzarello-talks.html> _ Zugriff: 10.12.2013
- <http://hollywoodite.com/deshi-basara-dark-knight-rises-chant> _ Zugriff: 12.12.2013
- <http://www.movieweb.com/news/the-dark-knight-rises-soundtrack-track-list-and-uk-tv-spot> _ Zugriff: 22.1.2014
- http://www.cracked.com/article_21213_the-42-most-insane-but-convincing-fan-theories-ever-found_p7.html _ Zugriff: 30.4.2014
- http://www.cracked.com/article_20979_5-iconic-pop-culture-moments-that-werent-in-original_p2.html _ Zugriff: 29.4.2014
- Frank Millers Blogpost über Occupy: „Anarchy”: <http://frankmillerink.com/> posted 7.11.11 _ Zugriff: 14.5.2014
- <http://filmschoolrejects.com/news/a-tale-of-two-cities-not-the-occupy-movement-inspired-the-dark-knight-rises.php> _ Zugriff: 26.5.2014
- <http://www.comingsoon.net/news/movienews.php?id=92305> _ Zugriff: 26.5.2014
- <http://collider.com/dark-knight-rises-tale-of-two-cities/> _ Zugriff: 26.5.2014
- <http://collider.com/emma-thomas-the-dark-knight-rises-interview/168883/> _ Zugriff: 26.5.2014
- <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/christopher-nolan-talks-the-politics-of-the-dark-knight-rises-and-more-from-the-films-press-tour-20120724> _ Zugriff: 26.5.2014
- <http://backtothebookshelf.wordpress.com/2013/07/16/from-paris-to-gotham-similarities-between-the-dark-knight-rises-and-a-tale-of-two-cities-part-1/> _ Zugriff: 26.5.2014
- http://www.cracked.com/article_20607_5-mind-blowing-true-stories-behind-famous-movie-locations.html _ Zugriff: 26.6.2014
- Projekt Gutenberg: Nietzsche, Friedrich: „Jenseits von Gut und Böse”, in: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3250/> _ Zugriff: 6.7.2014
- Marvel-Pläne: <http://www.moviepilot.de/news/alle-marvel-filme-bis-2028-stehen-fest-128919> _ Zugriff: 11.7.2014
- Jokers Militärischer Hintergrund: <http://www.ign.com/articles/2012/07/05/new-hints-to-the-jokers-past-and-a-possible-robin-connection> _ Zugriff: 29.7.2014
- Batman Returns- Poster: http://www.impawards.com/1992/batman_returns_ver3_xlg.html _ Zugriff: 28.6.2013
- Final Crisis-Poster: http://comicsmedia.ign.com/comics/image/object/952/952952/final-crisis-poster_cover-art.jpg _ Zugriff: 25.6.2013

Trailer

- „Batman Begins – Trailer deutsch/ German – jetzt auf Blu Ray“: <http://www.youtube.com/watch?v=S3AnrA733-o> _ Zugriff: 24.6.2014
- „The Prestige – Trailer“: <http://www.youtube.com/watch?v=o4gHCmTQDVI> _ Zugriff: 24.6.2014
- „Batman The Dark Knight Trailer 1“: <http://www.youtube.com/watch?v=aT7lVb1VfH4> _ Zugriff: 24.6.2014
- „Batman The Dark Knight Trailer 2“: <http://www.youtube.com/watch?v=bE3K1uz1u7Y> _ Zugriff: 24.6.2014
- „The Dark Knight Rises – Official Teaser Trailer [HD]“: <http://www.youtube.com/watch?v=kqF8lcKTLw0> _ Zugriff: 22.5.2014
- „The Dark Knight Rises Official Movie Trailer Christian Bale, Batman Movie (2012) HD“: <http://www.youtube.com/watch?v=GokKUqLcvD8> _ Zugriff: 24.6.2014

Abstract

Diese Arbeit behandelt die Thematik um filmische Comicadaptionen. Diese werden zur Differenzierung in Comicverfilmungen, was einer werkgetreuen Übersetzung entspricht, und Comicadaptionen, welche lose auf einer Vorlage basieren und eher eigens für den Film geschaffene Geschichten sind, unterteilt.

Diese Differenzierung wird auf Christopher Nolans „*Dark Knight*“-Trilogie angewendet, und es soll der Forschungsfrage nachgegangen werden, worauf diese Filme basieren. Hierbei werden vorwiegend die Comics des Helden Batman, sowohl eigenständige Geschichten, als auch Einzelhefte aus der fortlaufenden Comicreihe, herangezogen. Im späteren Verlauf der Arbeit heben sich aber auch andere Quelltexte, die aus der Weltliteratur wie auch zeitpolitischem Weltgeschehen stammen, hervor. Des weiteren wird auf die Frage nach Autorenschaft eingegangen, eben wieviel Einfluss ein Regisseur, in diesem Fall Nolan, auf die Geschichte und weitere Entwicklung einer 75-jährigen Figur hat.

Um diese und die anderen Forschungsfragen zu beantworten, werden die drei zusammenhängenden Filme „*Batman Begins*“, „*The Dark Knight*“ und „*The Dark Knight Rises*“ herangezogen, mit ausgewählten Comics verglichen und gegenübergestellt. Die auftretenden Gemeinsamkeiten und Unterschiede sollen in weiterer Folge ein Gesamtbild dessen ergeben, und ebenso einen allgemein gültigen Urtext für die „*Dark Knight*“-Trilogie aufscheinen lassen.

Zusätzlich dazu werden mithilfe von Texten renommierter FilmtheoretikerInnen, PhilosophInnen und Batman-ExpertInnen aufgestellte Thesen über die Filme und deren Zusammenhang mit Realität und Comics belegt und untermauert werden. Zu Beginn der Arbeit werden außerdem wichtige Begriffe aus dem Comicjargon sowie die geschichtliche Entwicklung von Batman-Adaptionen näher erläutert, bevor die eigentliche Auseinandersetzung mit der Thematik beginnt.

Die zentralen Forschungsfragen dieser Arbeit sind: Wie und inwiefern kann zwischen Verfilmung und Adaption unterschieden werden? Worauf basieren die „*Dark Knight*“-Filme? Liegt ein gemeinsamer Urtext für diese Filme vor? Welchen Stellenwert besitzen diese Filme für die Betrachtung Batmans? Welchen Einfluss haben Adaptionen auf sich selbst und ihre Vorlage? Welchen Einfluss haben filmische Comicadaptionen auf die Kinolandschaft? Im Verlauf dieser Arbeit werden all diese Fragen beantwortet.

Lebenslauf:

Bernhard Mairitsch
bmairitsch@gmx.at



Matr.Nr:	a0807065
Geburtsdatum	12.10.88
Geburtsort:	Klagenfurt

Schulische Laufbahn:

1994 – 1999:	Volksschule 7, Landskron
1999 - 2007	BRG Peral
Juni 2007:	Matura – mit gutem Erfolg abgeschlossen

Studium:

2008 - 2014	Universität Wien, Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Geplante Abschlussprüfung:	WS 2014/15

Zusätzliche Kenntnisse:

Sprachkenntnisse:	Deutsch (Muttersprache), Englisch (fließend, Schulerfahrung, Cambridge First Certificate), Latein, Russisch (Grundkenntnisse)
EDV	Word, Open Office, Excel
Filmbereich:	multiple Set-Erfahrung (siehe Filmographie) Schnitt (Schnittprogramm Adobe Premiere 10) Drehbuch: • CeltX • Vierteiliger Drehbuchkurs bei Mag. Senad Halilbasic, VHS Margareten) Drehbuchlektorat

Filmographie (Auswahl)

Regie:

- „*Familienfressen*“ (short), Ö. 2014
- „*That's Life, Or: Shit Happens*“ (short), Ö, 2013
- „*Das geheime Treffen*“ (short), Ö, 2012
- „*An einer Haltestelle*“ (short), Ö, 2012
- „*Was man Leben nennt*“ (short), Ö, 2010

Produktionsdepartment

- „*Planet USA*“, R: Flo Lackner, Flo Lackner Films, Ö, 2014, PA
- „*Biest*“, R: Stefan Müller, Loom, Ö, 2014, PA
- „*Tom Turbo – Der Film*“, R: Dirk Regel, Family Pictures, Ö, 2013, PA, Fahrer
- „*Corben*“ (short), R: Peter Hengl, FAK Wien, Ö, 2013, Locationscout, PA, Studiobau
- „*Eisprung mit Papa*“ (short), R: Paul Ploberger, FAK Wien, Ö, 2013, Aufnahmeleitungsassistent
- „*Unser Lied*“ (short) R: Catalina Molina, FAK Wien, Ö 2012, Key-PA, Fahrer
- „*Zug fährt ab*“ (short) R: Jan Prazak- Zoufaly, Ö 2011, PA
- „*Rape*“ (short) R: Gerhard Fillei, Joachim Krenn, Finnworks, Ö, 2007, PA

Sonstige Departments:

- „*Der Kondensmilchmann*“ (short) R: Shirin Hooshmandi, Loom Ö, 2014: Ausstattungsassistent
- „*the Scent*“ (short) R: Stefan Müller, Loom, Ö, 2013, Kameraassistent
- „*1805 – A Town's Tale*“ (short), R: Walter Bednarik, FAK, Ö, 2012, Livestock-Betreuer
- „*Wir Fliegen*“, (short) R: Ulrike Kofler, FAK Wien, Ö 2012, Ausstattungsassistent
- „*Der Amtsweg*“ (short) R: Mona Linder, Ö. 2011, Ausstattungsassistent, Fahrer, PA
- „*Es gibt kein schwarz-weiß*“ (short) R: Michael Podogil, FAK Wien, Ö 2010, Ausstattungsassistent, Catering